



HAL
open science

L'âme divisée : interconnexion des notions de temps, de mort, et de destinée dans l'oeuvre d'Edgar Allan Poe

Barbara Otal

► **To cite this version:**

Barbara Otal. L'âme divisée : interconnexion des notions de temps, de mort, et de destinée dans l'oeuvre d'Edgar Allan Poe. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. Français. NNT : 2018BOR30057 . tel-02055507

HAL Id: tel-02055507

<https://theses.hal.science/tel-02055507>

Submitted on 4 Mar 2019

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

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

*Thèse pour obtenir le grade de docteur de
l'Université Bordeaux Montaigne en Littérature Américaine*

**L'âme divisée :
interconnexion des notions
de temps, de mort, et de destinée
dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe**

Soutenance publique le 7 décembre 2018

par

Barbara OTAL

Laboratoire SPH (EA 4574)

sous la direction de M. le Professeur

Joseph URBAS

Membres du jury :

Madame le Professeur Pascale ANTOLIN, Université Bordeaux Montaigne

Madame le Professeur Sylvie BAUER, Université Rennes 2

Monsieur Michel IMBERT, Maître de conférences, Université Denis Diderot – Paris 7

Monsieur le Professeur Bruno MONFORT, Université Paris Nanterre

Monsieur le Professeur Joseph URBAS, Université Bordeaux Montaigne

Table des matières

Tables des matières	2
Résumé	4
Abréviations	5
Remerciements	6
Introduction	
Introduction générale	7
Structure	12
Méthodologie	14
I. Âme double, destin unique	24
Chapitre 1. Âme bipartite	
A. L'Homme de Poe	26
B. Le double	42
Chapitre 2. Tendances Suicidaires	
A. Un destin mortel	59
B. Le double qui tue	67
Chapitre 3. Les âges de l'âme	
A. Les étapes de la division	81
B. La vie d'une moitié	103
II. La Vallée de l'ombre de la mort	114
Chapitre 4. La dualité de la mort	
A. Ambivalente mortalité	116

B. Les couleurs de la mort.....	121
C. Un destin balisé.....	150
Chapitre 5. Les espaces liminaux	
A. Le récit de l'expérience.....	166
B. La perte de contrôle.....	172
C. La Mer des Ténèbres.....	180
D. Le maelström.....	192
Chapitre 6. Un instant sur scène	
A. Circonscriptions.....	209
B. Unité spatio-temporelle.....	217
C. Orienté par une émotion.....	224
III. Au-delà.....	241
Chapitre 7. Le temps matériel	
A. La création de l'univers.....	243
B. De l'un le multiple.....	250
C. Symétrie universelle.....	266
Chapitre 8. Âme universelle	
A. Le renoncement comme acceptation.....	278
B. Appréciation esthétique.....	285
C. La communion de la connaissance.....	295
Chapitre 9. Epilogue cosmique	
A. L'auteur de toutes choses.....	305
B. Un univers littéraire.....	311
C. S'aveugler pour mieux lire.....	322
Conclusion.....	349
Bibliographie.....	353

Résumé

Une théorie unifiée donnant à Poe une cohérence dans sa diversité est possible lorsqu'on base l'analyse de son œuvre sur sa cosmogonie, c'est-à-dire sur sa conception de l'univers. Celle-ci repose sur un dieu devenu universel en se matérialisant, puis en se divisant en la quasi-infinité de matière formant le monde que nous connaissons. La division de l'âme divine est selon lui reflétée dans la nature intrinsèquement divisée de l'âme humaine. En cela, les notions de temps, de mort et de destinée sont interconnectées : l'histoire cosmique est identique à celle de l'homme, toutes deux régies par le temps et circonscrites par la mort. Cette même histoire se répétant tout au long de son œuvre, elle constitue donc le motif archétypal qui l'unifie.

Abréviations

Les abréviations utilisées dans le texte sont les suivantes :

PT + numéro de page : Volume « Poetry and Tales » de l'édition Library of America

ER + numéro de page : Volume « Essays and Reviews » de l'édition Library of America

Remerciements

L'auteur tient à remercier les personnes suivantes :

Le professeur Joseph Urbas, qui a dirigé cette thèse ainsi que le mémoire de master qui l'a précédé, en a guidé la création, la rédaction, et la publication, et a su transformer chaque crise en une occasion de rebondir ;

Le personnel de l'Ecole Doctorale Montaigne Humanités et du Service Documentation de l'Université Bordeaux Montaigne, en particulier mesdames Lorraine Martin et Brigitte Figarede, pour avoir soutenu mes péripéties académiques avec efficacité et gentillesse ;

Ma famille, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible, et mes amis, qui ont accepté de bon gré que je leur rebatte les oreilles avec le contenu du présent ouvrage au cours des trois ans de sa rédaction ;

Enfin, la Edgar Allan Poe Society de Baltimore, pour son extraordinaire travail d'archivage et de diffusion, sans lequel ce travail n'aurait été que l'ombre de lui-même.

A tous, merci sincèrement.

Introduction

Poe est un auteur prolifique : en une vingtaine d'années il publie une soixantaine de poèmes, soixante-sept contes, deux romans, une pièce de théâtre inachevée, un essai-poème en prose démesuré sur la formation de l'univers, un manuel de conchyliologie, sans compter son travail de journalisme et d'édition.

Son œuvre est donc conséquente, mais pas seulement : elle est surtout prodigieusement variée. A son crédit est la première histoire de détective moderne ainsi que certaines des premières histoires de science-fiction. Il est également l'auteur de récits de navigation, le narrateur de trois dialogues angéliques et de trois histoires magnétiques et l'architecte de trois domaines fabuleux. Dans ses contes, il déterre un trésor de pirate, ressuscite une momie, conquiert le Pôle Sud. Les thèmes, les genres, les formats ne sont pas moins divers.

Pourtant, à première vue, tout cela semble plus éparpillé qu'exhaustif. Faut-il nous résoudre à considérer son œuvre comme le produit typique d'un *jack of all trades, master of none*, un touche-à-tout littéraire qui a suivi sa fantaisie sans se soucier de cohérence ?

Poe lui-même affirme que non. Dans une lettre à Phillip P. Cooke datée du 9 Août 1846, il déclare :

In writing these Tales one by one, at long intervals, I have kept the book-unity always in mind — that is, each has been composed with reference to its effect as part of a whole. In this view, one of my chief aims has been the widest diversity of subject, thought, & especially tone & manner of handling.¹

Prêtons donc foi à Poe pour le moment et considérons qu'il existe bel et bien une unité sous-jacente à son œuvre. S'il existe une clef à son code, nous pouvons supposer qu'elle sera cachée dans le code lui-même, avec l'élégance et la « mutualité d'adaptation » (« mutuality of adaptation » (PT 1341)), c'est-à-dire l'harmonieuse réciprocité que Poe attribue à l'œuvre poétique autant qu'à l'œuvre divine.

A de nombreuses reprises, Poe établit le lien entre poésie et démiurge : le dieu de Poe est poète et le poète est pour lui divin en ce qu'ils sont tous deux créateurs. Son univers s'appréhende donc comme un poème, ses poèmes comme des univers. Les mêmes règles les gouvernent. Et puisque sa production littéraire se veut le reflet de son esprit², c'est dans celle-ci que nous trouverons la plus claire structure de ce dernier, les plus évidentes manifestations de la manière dont cet esprit appréhendait l'univers, et donc la vision qui en a guidé la représentation.

Pour la trouver, nous allons appliquer sa méthode : considérer l'univers dans son ensemble pour y repérer les motifs cachés. Poe conseille au début d'*Eureka* de tourner

¹ Poe, Lettre à Phillip P. Cooke, 9 Août 1846, disponible sur le site de la Poe Society à l'adresse : <https://www.eapoe.org/works/letters/p4608090.htm>

² Dans la même lettre à Phillip P. Cooke, Poe se plaint du lecteur de sa maison d'édition qui n'a choisi qu'une partie de ses contes pour figurer dans le recueil, disant qu'une si mince sélection « ne représente pas son esprit dans ses diverses phases – ce n'est pas *fair play* pour lui. » (« But this is not representing my mind in its various phases — it is not giving me fair play. »)

sur son talon au sommet d'une montagne afin de saisir l'unité du panorama – ce que nous allons métaphoriquement faire ici : du point de vue de la partie la plus élevée de son œuvre, sa cosmogonie, nous allons considérer son œuvre dans son ensemble, et tenter d'y trouver l'unité en repérant les motifs cachés, les archétypes³ de l'esprit de Poe.

Le plus important de tous, et le plus évident, est le motif du double. Doubles amoureux, doubles meurtriers, éternels rivaux ou amour immortels, doubles dans les doubles, réincarnations, démultiplications, quelle qu'en soit le genre il est difficile de trouver une de ses histoires où le héros n'ait un *autre* auprès de lui. Et cette omniprésence est suspecte : elle ne peut être accidentelle. Comme le déclare Dupin dans « The Mystery of Marie Rogêt », la preuve n'est « pas additionnée mais multipliée » par la récurrence des pièces à conviction⁴. Le double doit donc jouer un rôle plus important que celui de *gimmick*.

Là encore, c'est dans sa cosmogonie que nous trouverons la réponse, puisque ses théories sur la formation de l'univers découlent directement de ses théories sur la nature de celui-ci. Au cœur de ces théories est la division, et donc l'émergence du double qui est moitié. Poe développe une cosmogonie formelle assez tard⁵, mais on en trouve des

³ Archétypes au sens post-Jungien du terme : un « symbole universel d'un type ou d'une personne qui sert de modèle idéal à un groupe » comme l'entendait Jung, mais détaché de l'inconscient collectif ; une figure emblématique de l'inconscient personnel, l'un des prismes au travers desquels la personne voit le monde.

⁴ « Each successive one is multiple evidence—proof not *added* to proof, but *multiplied* by hundreds or thousands.” (PT 529) Une seule preuve n'est preuve que d'elle-même, mais lorsque plusieurs s'associent et pointent dans une même direction, chacune soutient les autres ; la synergie qui se crée entre elles est la multiplication dont parle Poe : les preuves ne s'additionnent pas simplement les unes aux autres mais se répondent mutuellement, formant un tout qui est supérieur à la somme des parties.

⁵ *Eureka* n'est pas publié avant 1848.

balbutiements éparpillés dans ses premières œuvres, notamment certains paragraphes qui paraissent hors-sujet dans les aventures de Dupin ou dans les premiers contes. Ces morceaux sont pourtant cohérents et peignent tous la même image : l'univers naît de la division de l'âme divine – par conséquent chaque élément de l'univers ressent l'absence d'une part de lui-même et désire ardemment la réunion avec celle-ci.

Le motif du double né de la division est l'essence même de l'univers de Poe.

Ce motif se répète d'ailleurs à tous les niveaux. Si l'âme divine est morcelée, celle de l'homme ne l'est pas moins : parfois son double est externe à sa personne, parfois il apparaît dans son esprit, ou parfois le même personnage se dédouble sur plusieurs niveaux. La conception universelle de Poe correspond à la notion de fractale (bien qu'il n'emploie jamais le terme lui-même) puisque, quelle que soit l'échelle, la structure de son univers ne varie pas.⁶ Nous pourrions par conséquent appliquer à la totalité de son univers les règles que nous allons déduire de son œuvre littéraire.

Suprême entre toutes est la règle de la division que nous venons de voir (l'âme universelle est divisée en éléments eux-mêmes divisés et ainsi de suite), et de celle-ci découlent trois conséquences. La première est que l'homme a un destin, mais pas au sens ordinaire du terme : son destin est entièrement décidé par sa nature profonde et découle logiquement d'elle, au lieu de lui être dicté par un être ou un système externe.

⁶ Une fractale est une figure fragmentaire (comme son étymologie, du latin fractus, le laisse supposer) qui se répète exactement à des échelles de plus en plus petites, comme les flocons de neige ou les choux Romanesco. Bien que le philosophe Leibniz ait évoqué l'idée au XVIIe siècle, il faut attendre 1872 pour que le mathématicien Karl Weierstrass présente le concept formellement.

Sa division intrinsèque a un effet magnétique sur son double, l'attirant inéluctablement, et construit donc son destin.

Lors de la réunion des moitiés se manifeste la seconde conséquence : le retour à l'union signifie la mort. C'est la tension née de cette division qui animait la vie ; sans cette tension, l'univers est stable, immobile. Puisque l'univers naît de la division de l'unité divine, il est de ne plus être dieu ; par conséquent la reconstitution de l'unité divine cause la fin de l'univers – le *Big Crunch* est l'opposé du *Big Bang*, l'un le début de la vie, l'autre la mort finale. Au niveau humain, l'union avec le double a le même effet : l'un meurt en premier de s'unir à sa moitié, puis meurt le second d'être redevenu entier, et donc seul.

Entre ces deux pôles de naissance et de mort s'étale le temps, qui lui aussi est créé par la division universelle. Le temps ne pouvant être que relatif, il faut donc un minimum de deux unités pour qu'il existe, une division primaire. Il apparaît dans l'univers après la séparation initiale de l'âme divine ; avant cela il n'y avait que dieu, solitaire et éternel, au sens littéral du terme, c'est-à-dire *hors du temps*. Le comportement du temps, ses phases, sont elles aussi similaires à toutes les échelles, et les phénomènes temporels chez Poe ont valeur universelle autant qu'ils ont valeur humaine et vice versa, puisque tout est morcellement d'une même âme dont la nature est conservée à tous les niveaux.

Nous voici donc face à une structure simple mais aux ramifications complexes, omniprésente au sens strict du terme, et qui explique jusqu'au plus étrange choix littéraire de Poe, tout en correspondant parfaitement aux grandes lignes déjà dégagées par de précédentes études de son œuvre – autrement dit, nous allons ici vers une théorie unifiée de Poe basée sur ce qui nous apparaît comme étant l'archétype principal de son esprit. Par cette théorie du double, et l'interconnexion du temps, de la mort, et du destin que

cette théorie implique, nous pouvons comprendre Poe d'une nouvelle façon : comme un auteur profondément cohérent, certes prolix mais jamais éparpillé, jamais perdu. Son œuvre trouve un sens profond, une raison d'être : sa variété n'y est jamais vaine. De la pluralité de ses écrits, se révèle l'unité – tout comme de la pluralité de l'univers lui a été révélé sa particule unique originelle.

C'est peut-être là le vrai génie de Poe, mais aussi paradoxalement ce qui le rend si difficile à appréhender : en créant de la sorte un univers refermé sur lui-même, en fermant la pièce de l'intérieur, Poe exige du lecteur qu'il pénètre son esprit pour le comprendre vraiment – « *pour savoir ce qu'est Dieu, il faut être Dieu lui-même* »⁷ (*Eureka*, PT 1276). Il faut appliquer les méthodes de Poe à Poe, intégrer ses œuvres si intimement que leur structure devienne une évidence. Comme dans ce qu'il nomme « l'univers sidéral » où chaque atome divulgue la pensée divine, chaque élément que fournit Poe est à la fois ce qu'il semble être de prime abord, et bien plus, le tout étant supérieur à la somme des parties. Il nous faudra donc avancer avec la même oscillation que Poe conseille dans *Eureka*, entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, le tout et les parties, pour mieux saisir l'unité du panorama.

⁷ En français dans le texte. Poe déclare tenir cette phrase du baron de Bielfeld (Jacob Friedrich von Bielfeld), mais la citation n'est pas *verbatim*.

Structure

Notre première partie commencera néanmoins au niveau intermédiaire qu'est l'humanité, car il est celui qui nous concerne le plus directement, et qui nous est par conséquent le plus immédiatement appréhendable.

A l'image de l'âme créatrice, l'âme humaine est profondément, intrinsèquement divisée. De ce fait, quelle que soit la forme qu'il prenne, son destin est identique : l'âme est destinée à se réunir à tout prix avec sa moitié manquante, au prix de sa propre vie. Son existence passe donc par plusieurs phases inéluctables : naissance, division, isolation, quête, réunion, mort.

Durant ces phases, elle est transportée par le destin comme par un puissant courant. La métaphore fluviale n'est pas innocente : le passager de Charon va à sa mort, et c'est bien ce qui attend l'âme humaine après sa réunion avec sa moitié. L'approche de la mort est donc ce qui occupe notre seconde partie. Au terme du voyage de l'âme se trouve d'abord l'instant de grâce, un temps très particulier chez Poe : lors de la parenthèse du moment présent, l'âme humaine retrouve une part de ses capacités divines. C'est d'ailleurs lors d'un tel moment liminal qu'elle est rejointe par son double. Mais une fois la bulle du présent percée vient le futur, temps ambigu de la mort, à la fois réunion attendue avec son double et destruction mutuelle. La mort est la fin de l'humain et le début du retour au divin ; et si d'une part elle offre à l'âme l'accès à des pouvoirs surnaturels, elle reste de l'autre contraire au dessein divin qui est l'expansion de la vie dans le cosmos, même au prix de la propre mort du démiurge.

Lors de la troisième partie, nous allons franchir ce mur de la mort et déterminer ce qu'il advient de l'âme humaine, en même temps que nous découvrirons ce qu'il est advenu de l'âme divine, en examinant de près la cosmogonie de Poe.

Par sa division, le démiurge a créé l'univers, et donc le temps. A tous les niveaux, le temps obéit à la règle universelle de division et de réunion – il s'étend et se contracte au rythme des battements du cœur divin, qui bat toujours en sa création. Pour peu que l'homme renonce à son égo, il peut communier avec le divin et parfois même entendre littéralement l'écho de ce cœur divin. Il transcende alors le temps et avec lui la mort. La clef de sa vie, la clef de sa survie, est dans la communion avec l'âme divine, la reconnaissance de l'existence de celle-ci en son propre sein. En embrassant l'univers de Poe d'un point de vue si élevé qu'il en devient externe, l'âme divine apparaît alors, universelle, en toutes choses. L'auteur est derrière chaque syllabe de son manuscrit. Et c'est en terminant sur cette métaphore auctoriale, si elle peut encore être qualifiée de métaphore, que nous comprenons réellement l'univers de Poe : son dieu est créé à son image, et non l'inverse. Le dieu de Poe est poète, parce que Poe l'est – et les créatures de ce dieu sont des créations poétiques, à son image elles aussi. L'univers obéit aux règles de répétition, de concision, et d'adaptation mutuelle de sa poésie, car le dieu qui l'a formé est un dieu-Poe, un poète. La contraction de cet univers à sa mort correspond donc très exactement à la fermeture d'un livre, à un gigantesque, fabuleux *épilogue cosmique*.

Méthodologie

Comme annoncé plus haut, la méthodologie qui a guidé cette étude est directement inspirée des méthodes de Poe. Il est parfois difficile d'appliquer à ses écrits les méthodes traditionnelles d'analyse littéraire car Poe a régulièrement recours à une logique quasi-circulaire, il semblait donc en toute logique préférable de suivre sa pensée et de voir où il souhaitait nous mener lui-même, plutôt que de tenter d'y imposer une pensée extérieure⁸. Cette étude est donc basée en priorité sur l'œuvre de Poe, et complétée par les études qui en ont été faites, ainsi que par les commentaires extratextuels de Poe lui-même ou de ses critiques contemporains.

A première vue, *Eureka* est apparu comme un texte clef. Cet essai cosmique a souvent été remis en question, notamment vis-à-vis du sérieux qu'avait Poe en l'écrivant, parce qu'il est rédigé d'une manière étrange, parfois sarcastique jusqu'à l'agressivité, parfois passionnée jusqu'à en paraître fanatique, souvent docte et trop peu sincère. Peut-être est-ce le prix que paye un homme qui a trop souvent raillé ses contemporains et n'ose plus se montrer vulnérable dans ses propres croyances, de peur d'essuyer leurs justes moqueries en retour. Mais les croyances religieuses de Poe ne sont pas vraiment la question qui nous occupe ; il était sérieux en rédigeant *Eureka*, absolument sérieux, si ce n'est que d'un point de vue littéraire, et nous savons à quel point il prenait la littérature comme une affaire sérieuse. De son propre aveu⁹, *Eureka* est son chef-d'œuvre, au sens

⁸ Cela peut sembler naïf ou, au contraire, arrogant, mais nous souhaitons seulement en cela différencier cette étude purement littéraire des recherches à but biographique ou historique, et non du travail accompli par d'autres chercheurs.

⁹ « I have no desire to live since I have done "Eureka." I could accomplish nothing more. » Lettre à Maria Clemm, 7 Juillet 1849, disponible sur le site de la Poe Society à l'adresse : <https://www.eapoe.org/works/letters/p4907070.htm>

littéral du terme : il y donne forme à des visions de l'univers qui flottaient dans son esprit depuis longtemps et orientent ainsi la rédaction du reste de son œuvre. *Eureka* révèle la clef du code de l'univers de Poe. Que cette clef soit également applicable à l'univers de notre réalité est une question superflue, que lui-même l'ait cru ou non.

On retrouve cette ambiguïté quant à la sincérité de Poe dans plusieurs autres cas : ses canulars sur le magnétisme et les ballons en sont un bon exemple. Pour ces derniers, « *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* » et « *The Balloon Hoax* » exagèrent, de manière convaincante, leurs capacités techniques ; pourtant, ils sont souvent utilisés par Poe comme exemple de merveilles technologiques et sont décrites comme la voie du progrès dans « *Mellonta Tauta* » et « *The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade* ». Le magnétisme est quant à lui renié ouvertement par Poe, notamment dans les *Marginalia*.¹⁰ Il s'en sert néanmoins dans plusieurs histoires, semant ainsi le doute sur ses opinions ; mais le magnétisme n'est qu'un moyen.¹¹ La croyance de Poe en son existence est tout aussi dénuée d'importance que ses idées religieuses. Ce qui est réellement intéressant avec le magnétisme est ce qu'il permet de révéler : il est une excuse pour montrer ce qui se cache derrière la trame de l'existence. Une fois le rideau écarté, il a fallu que Poe peuple ce vide et c'est là que nous sont révélées ses idées sur

¹⁰ « The Swedenborgians inform me that they have discovered all that I said in a magazine article, entitled "Mesmeric Revelation," to be absolutely true, although at first they were very strongly inclined to doubt my veracity — a thing which, in that particular instance, I never dreamed of not doubting myself. The story is a pure fiction from beginning to end. » (ER 1367)

¹¹ La vérité quant à son opinion sur le sujet se trouve selon toute vraisemblance dans une lettre adressée à Thomas H. Chivers, datée du 10 Juillet 1844, dans laquelle il déclare que « *Mesmeric Revelation* » contient un exemple de sa propre croyance, qu'il détaille ensuite dans la lettre, montrant bien que le magnétisme n'est pas partie intéressante dans ce conte mais plutôt ce qu'il permet de narrer. Lettre disponible sur le site de la Poe Society à l'adresse suivante : <https://www.epoe.org/works/letters/p4407100.htm>

la nature de l'univers, qu'apparaissent les archétypes de son esprit. Le magnétisme ne vaut pas mieux que l'opium que l'on retrouve dans certaines histoires, et juger les révélations que Poe nous fait dans ces histoires à l'aune de son traitement littéraire de celui-ci serait une méprise. Poe demande à être pris avec des pincettes, et beaucoup de recul, « *cum grano salis* » pour reprendre son expression (PT 915).

Deux autres groupes de textes se distinguent par ailleurs du reste de son œuvre comme porteurs d'informations méthodologiques : ses essais sur la composition littéraire (« Letter to B- », « The Rationale of Verse », « The Poetic Principle » et « The Philosophy of Composition ») nous renseignent sur les théories qui ont orienté la composition de cet univers poétique, création d'un dieu-poète. Mais être poète ne suffit pas : il faut à une telle création une alliance de principes poétiques et mathématiques – autrement dit, on doit réunir les moitiés divisées jusque dans le domaine conceptuel. C'est ainsi qu'est formée l'analyse « *par excellence* » (PT 397) de Poe, et rien de moins ne saurait avoir gouverné la création de son univers. Pour en savoir plus à ce sujet, il faut donc se pencher sur les traités d'analyse de Poe, à savoir les aventures de C. Auguste Dupin (« The Murders in the Rue Morgue », « The Mystery of Marie Rogêt » et « The Purloined Letter »). Ces derniers textes contiennent non seulement un excellent exemple de cette méthode, mais aussi la théorie formelle que Poe s'en faisait ; pourtant, son application ne se limite pas à ceux-ci. On en trouve une autre occurrence dans « The Gold-Bug », quand Legrand identifie son esprit à celui du pirate Kidd ; il est également possible de voir « Diddling Considered as One of the Exact Sciences » comme une autre.

En fait, c'est toute l'œuvre de Poe qu'il faut considérer comme une illustration de ses théories, ce qui peut sembler être une tautologie ; mais l'intérêt est dans la manière qu'il

a de développer ces théories différemment dans chaque cas (par exemple, la mort de la femme aimée est très différente quand il s'agit d'Eleonora, de Ligeia ou de Morella, comme la magnétisation d'un mourant diffère grandement entre celle de Vankirk, celle de Valdemar et celle de Bedloe). Il faut y voir le tout dans les parties, sans perdre les parties de vue. Comme dans le cas du magnétisme, la véritable importance des histoires de Poe est rarement là où on la croit être à la première lecture, et ne se repère que plus difficilement encore quand on considère une histoire en l'isolant des autres. C'est en les observant toutes ensemble, à l'aide du proverbial grain de sel mentionné plus haut, que les vrais motifs se dégagent.

Le corpus de notre étude est donc simple : il englobe la totalité des écrits de Poe, à quelques notables exceptions près.

La première de ces exceptions est l'un des rares cas de plagiat avéré de Poe : « A Tale of Jerusalem » est une copie de l'œuvre d'Horace Smith, *Zillah: A Tale of the Holy City*, datant de 1779¹². Le plagiat explique aisément pourquoi cette histoire est si différente des autres œuvres de Poe, et pourquoi elle ne contient aucun de ses archétypes. Nous pouvons donc l'écarter sans remords.

Certaines autres ont un intérêt limité, car Poe s'y contente de tirer à boulets rouges sur ses contemporains, notamment les Transcendantalistes de Boston et les *literati* : « The Folio Club » « The Duc de l'Omelette », « Four Beasts in One », « Lionizing », « The Angel of the Odd », « How to Write a Blackwood Article », « The Devil in the Belfry », « Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling », « The Business Man », « The

¹² Plus d'informations à ce sujet sur le site *Think Judaism* cité dans la bibliographie.

Literary Life of Thingum Bob, Esq. », « X-ing a Paragrab' », et « Never Bet the Devil Your Head ». Dans une certaine mesure, « The Spectacles », « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », « Some Words with a Mummy » et « Mellonta Tauta » peuvent également entrer dans cette catégorie, car Poe se sert du prétexte de leur écriture pour critiquer la société dans laquelle il vit. En fait, pratiquement tout ce qu'il classe comme grotesque entre dans cette catégorie, et à juste titre : le grotesque met en évidence les *monstres*, il *montre* littéralement ce qui ne va pas en en exagérant la difformité. Le choix du terme n'a certainement pas été innocent de sa part. Néanmoins, nous pouvons parfois y trouver des pépites : le temps qui fige la ville dans « The Devil in the Belfry » et décapite Suky Snobbs dans « A Blackwood Article » en sont de bons exemples et ne sauraient être écartés sans examen, même bref. Leur intérêt se limitera cependant pour la majeure partie à ces « pépites » et non à leur trame générale. La même chose vaut pour ses prospectus de magazine ou ses commentaires sur les auteurs américains et « continentaux » (excepté la critique qu'il fait de lui-même, avec toute l'humilité d'un Voltaire, et qui nous indique sans équivoque ce qu'il pensait être ses propres points forts). Un bref examen des circonstances de leur composition en nous référant soit aux lettres de Poe, soit à des sources externes, confirme généralement leur peu de crédit quant à la présente étude, excepté vis-à-vis de la carrière d'éditeur et de critique de Poe.

Les poèmes, Marginalia, et essais forment quant à eux une catégorie à part, car Poe y est d'ordinaire inhabituellement sincère, même s'il y est parfois pompeux. Ils représentent donc une percée inattendue mais directe sur ces fameux archétypes de l'esprit de Poe. Ses poèmes sont avant tout des images, des scènes tirées sur l'instant comme un polaroid, et dans son effort pour capturer une émotion nouvelle, Poe magnifie ces images

suggérées par son esprit au lieu de chercher à les dissimuler. Ces textes nous fournissent également, surtout dans le cas des Marginalia, de précieux renseignements sur ce qui occupait sa réflexion, les questions qu'il se posait, ses centres d'intérêt. Pour établir de nouveau une comparaison moderne, elles équivalent à consulter son historique de recherche internet : « quelle est cette planète », « dans quel livre ai-je vu cette citation », « débat grammatical », « note à moi-même ». Il y a peu de choses plus intimes que ces remarques adressées à personne. Poe lui-même l'affirme en introduction aux Marginalia, déclarant que c'est à son avis la raison pour laquelle bien peu se risquent à publier les leurs. Poe s'y livre sans contrainte de cohérence, et l'honnêteté que l'on y trouve n'est un argument que de plus de poids encore quand on y trouve confirmation des théories établies en introduction de cette étude. Quant à Pinakidia, s'il y avait pour Poe un intérêt économique à la tenue de cette rubrique, on y trouve là encore un excellent exemple de la variété de ses intérêts, ainsi que des biais de son esprit, notamment ses tendances orientalistes.

Le plus gros du corpus qui nous occupe provient donc sans surprise des contes. Sans surprise, déjà parce que le nombre, et donc la statistique si chère à Poe, est de leur côté. C'est le genre que Poe a privilégié, avec raison : la *short story* est adaptée à son style si fort en impact, parce qu'elle permet d'accomplir ce qu'il exige d'un poème, à savoir développer l'intégralité de l'émotion d'une histoire en un laps de temps suffisamment court pour être lue d'une traite, et donc pouvoir être contenue dans l'attention du lecteur. Nous intéressent tout particulièrement ceux que Poe désigne comme arabesques, ou que certains critiques ont qualifié de « germaniques » (que l'on qualifierait aujourd'hui de gothiques), car ils ont un sérieux et une intensité qui fait parfois défaut au grotesque –

mais là encore, tout cela doit être pris avec des pincettes. Aucun des écrits de Poe n'est fondamentalement dénué d'intérêt, comme aucun ne peut être retenu comme unique source d'informations.

C'est pour cette raison que nous retiendrons tout de même *The Journal of Julius Rodman*, qui n'est pertinent que collatéralement, déjà parce qu'il n'est pas complètement inventé par Poe lui-même mais basé sur un récit antérieur¹³, mais aussi parce qu'il fait partie de cette catégorie d'œuvres « alimentaires », écrite en fonction des attentes d'un public plutôt que de ses propres opinions. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, son autre incursion dans le domaine du roman, est en revanche un passage obligé dans l'étude de Poe, si ce n'est que pour sa conclusion, certes avortée, mais déjà très riche en informations. La même chose peut également être dite de « Politian », une tentative de pièce de théâtre, qui n'a jamais été terminée mais semblait très prometteuse, ainsi qu'au sujet de sa dernière fiction, « The Lighthouse ». Il y a une honnêteté indéniable dans l'inachevé, particulièrement pour Poe qui avait tendance à éditer ses œuvres en fonction des commentaires reçus.

Les poèmes sont sujets au même tri que les œuvres en prose : certains, par exemple « Lines on Joe Locke », n'ont d'intérêt qu'humoristique ; à l'inverse, « The Raven » et surtout « Al Aaraaf » sont une mine d'or d'informations théoriques. La majeure partie d'entre eux se situent entre ces deux pôles et seront donc à inclure avec discernement.

Dernier point : une attention spéciale mérite d'être portée à la date de rédaction de chaque écrit. Il est par exemple très utile de noter que « Metzengerstein » est la première

¹³ Pour plus d'informations à ce sujet, voir « La fiction et le réel dans Le Journal de Julius Rodman (1839-40) d'Edgar Allan Poe » de Pierre-François Peirano cité dans la bibliographie.

nouvelle publiée par Poe, parce que s'y retrouvent déjà bon nombre des archétypes évoqués plus haut. La proximité entre la date de publication de « Eleonora » et le début de la maladie de Virginia n'a jamais échappé aux biographes de Poe. La rédaction de « The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade » au lendemain de la grande Exposition Universelle de Paris n'est probablement pas une coïncidence non plus. Par ailleurs, il faut également considérer les œuvres de Poe en tant qu'ensemble : nous apparaît alors un glissement progressif de ses tendances littéraires. Par exemple, dans ses contes classés comme « humoristiques », la loufoquerie innocente des premiers tels que « Loss of Breath » fait rapidement place à un exutoire à l'aigreur que ses contemporains lui inspirent, jusqu'à les voir pendus haut et court à un lustre dans « Hop-Frog », sorti juste après l'échec de *Eureka* que Poe considérait pourtant comme la culmination de son génie. Malgré tout ce qu'il a pu écrire, c'est souvent entre les lignes que nous en apprenons le plus sur Poe.

Poe est prolix, nous l'avons affirmé dès le début de cette introduction. Mais, pour ne pas faciliter la vie du lecteur, il est en même redoutablement complexe. Nous allons donc nous efforcer dans les pages qui suivent de donner sens à ce monceau d'informations, tout en démontrant que Poe est un auteur cohérent, et que son œuvre obéit à une théorie unifiée qui est la suivante :

Selon Poe, l'âme humaine est divisée, dédoublée. Elle cherche la réunion de ses moitiés à n'importe quel prix, et souvent inconsciemment. Par conséquent, sa vie passe par plusieurs phases inéluctables : division, isolation, quête, réunion. Au terme de son évolution en tant que moitié se trouve l'instant de grâce qui marque la réunion avec son

double. Après celui-ci vient le temps ambigu de la mort, à la fois rétablissement attendu de l'union et destruction de l'individualité. L'histoire cosmique est en cela identique à celle de l'âme humaine. Cette vision psycho-cosmogonique provient selon toute vraisemblance de la vocation d'écrivain de Poe, qui fait de Dieu un auteur à son image, reportant son trouble sur ses créations. La division de l'âme est par conséquent au centre de son œuvre mais est aussi paradoxalement, ce qui l'unifie.

Partie I :

Âme double, destin unique

« The One remains, the many change and pass;

Heaven's light forever shines, Earth's shadows fly;

Life, like a dome of many-colour'd glass,

Stains the white radiance of Eternity

Until Death tramples it to fragments. — Die,

If thou wouldst be with that which thou dost seek! »

-

Percy Bysshe Shelley

Adonais: An Elegy on the Death of John Keats, LII

Introduction

L'homme de Poe est une âme double au destin unique, dans tous les sens du terme (singulier et original). L'ami de Dupin définit ce dernier comme « une âme bipartite », mais nous allons voir qu'il est loin d'être le seul dans ce cas. En fait, tous les héros de Poe se caractérisent par cette division interne, c'est d'ailleurs à cela que nous les reconnaissons. Cette division étant la base même de leur personne, elle influe sur toute leur vie, qui elle aussi suit le chemin balisé d'un archétype – la forme change un peu, mais le fond presque jamais. Il semble donc logique de déclarer que l'homme de Poe dépend entièrement d'un temps, au sens d'un processus temporel : celui d'abord de cette division, qui forme chez lui un avant et un après la division, puis celui du développement du phénomène de séparation, avec des conséquences qui se déploient dans le temps. La relation houleuse de l'homme avec la société vient de cette recherche de sa moitié manquante, comme son amour obsessionnel pour la femme, sa haine passionnelle pour son double, ou encore ses tendances masochistes et finalement suicidaires. Tous les âges de l'homme s'expliquent par sa nature profondément divisée. La division de l'homme influe sur tous ses choix, c'est-à-dire sur son destin, qui à son tour influe sur sa vie, c'est-à-dire sur le temps qui lui est donné.

Chapitre 1 : Ame bipartite

A. L'Homme de Poe

Le sujet du double a été largement couvert par les critiques de Poe, parce qu'il est impossible d'en ignorer la récurrence dans son œuvre. Tous les héros de Poe qui méritent d'être considérés en tant que tels¹⁴ ont un double.

Mais commençons par le plus simple : quel est ce héros, cet homme de Poe ? Une fois trouvée la réponse à cette question, la distinction entre héros et simple personnage s'établira d'elle-même.

Ce qui a pu semer la confusion chez les lecteurs est que ce héros est assez proche de Poe. De là à imaginer que ce héros soit une version idéalisée de lui-même, il n'y a qu'un pas – que nous nous abstiendrons de franchir. Ce héros a néanmoins ceci de semblable à Poe qu'il est un homme *stricto sensu* – l'homme de Poe est résolument masculin. Une femme peut être le double, mais jamais le modèle original. Faut-il y voir une perpétuation du mythe biblique de la femme créée de l'homme ? Peut-être inconsciemment, par assimilation culturelle, car Poe ne semble accorder que peu de crédit à cette histoire¹⁵. Sans aller jusqu'aux accusations de misogynie que certains critiques ont avancées contre

¹⁴ Sont donc exclus de cette liste la majeure partie des personnages des grotesques, comme expliqué dans la partie méthodologique de l'introduction.

¹⁵ Poe attribue l'apparition de l'humanité à une « germination spontanée en cinq endroits de la planète » dans « Some Words with a Mummy », ou simplement à l'évolution dans *Eureka*.

lui, il faut admettre que la vision que Poe donne de la femme dans ses œuvres est très différente de celle qu'il donne des hommes. Même dans la stupidité, leurs attitudes sont décrites différemment : il suffit de comparer la vanité naïve de Suky Snobb dans « A Blackwood Article » avec l'orgueil aveugle de Thingum Bob ou celle de l'homme d'affaires dans « The Business Man ». Les femmes ne sont pas nécessairement dévalorisées pour leur genre : Ligeia est probablement le personnage le plus encensé par Poe, et ses critiques des auteures ne sont pas foncièrement différentes de celles de leurs collègues masculins (il déplore d'ailleurs, dans sa critique d'Elizabeth Barrett Browning, que ses collègues masculins n'osent pas être plus honnêtes avec les auteures de peur de froisser la sensibilité féminine (ER 117)). Elles sont cependant confinées à des rôles particuliers (femme sage, compagne fidèle, morte), qui ne sont jamais ceux de héros. Le héros de Poe est un homme.

Et pas n'importe quel homme : il est forcément noble, si ce n'est de sang ou de fortune, du moins d'esprit. Il note avec sarcasme dans les Marginalia : « The sense of high birth is a moral force whose value the democrats, albeit compact of mathematics, are never in condition to calculate. » (ER 1318) Dans « The Assination », le narrateur déclare par ailleurs au sujet de son hôte :

It has been or should be remarked that in the manner of the true gentleman we are always aware of a difference from the bearing of the vulgar, without being at once precisely able to determine in what such difference consists. Allowing the remark to have applied in its full force to the outward demeanor of my acquaintance, I felt it on that eventful morning still more fully applicable to his moral temperament and character. Nor can I better define that peculiarity of spirit which seemed to place

him so essentially apart from all other human beings, than by calling it a habit of intense and continual thought pervading even his most trivial action. (PT 207)

Tous viennent de familles illustres, connues depuis des temps immémoriaux. Pour la majeure partie d'entre eux, ces héros se retrouvent néanmoins dans le dénuement, et doivent fuir la honte de leur pauvreté en s'installant dans une forteresse où ils vivent en reclus. Les Ushers vivent dans une forteresse littérale, mais l'île de Legrand dans « The Gold-Bug », le cul-de-sac où se tient le restaurant de Bon-Bon, ou encore l'appartement parisien de Dupin peuvent être vues comme des forteresses métaphoriques, puisqu'ils n'en sortent presque jamais et que l'accès y est restreint à des proches plus concernés par leur âme que par leur fortune ou son absence.

Le reste d'entre eux est exagérément riche, et non moins exagérément dépensier : qu'il s'agisse de William Wilson dans ses jeunes années, de l'époux de Ligeia, du jeune Metzengerstein, ou même d'Ellison, sans compter les biens-nommés Fortunato et Montresor, tous dépensent sans compter, comme si leur bourse (ou celle de leurs parents, souvent, dont ils héritent ou qu'ils dilapident) était sans fond. Le narrateur de « The Assignment » déclare d'ailleurs, en visitant la demeure de l'amant condamné :

I knew my acquaintance to be wealthy. Report had spoken of his possessions in terms which I had even ventured to call terms of ridiculous exaggeration, but as I gazed about me I could not bring myself to believe that the wealth of any subject in Europe could have supplied the princely magnificence which burned and blazed around. (PT 204-205)

Certains sont quant à eux de vrais princes, comme Prospero. D'autres sont de jeunes hommes faisant leurs débuts dans le monde (dans « The Spectacles », dans la seconde partie de « Eleonora », ou encore dans « The Man that was Used Up »), s'en remettant aux bons soins de parents ou d'amis. L'argent, donc, oscille entre les deux extrêmes d'absence totale et de surabondance, parce qu'il n'est pas important aux héros. Seuls comptent les qualités de la noblesse, et ce que l'argent peut permettre, c'est-à-dire la réalisation de fantaisies. C'est d'ailleurs ce qui occupe nos riches dépensiers : hors de l'enivrement et des jeux d'argent, ces messieurs veulent un palais, un habitat à la hauteur de leur imagination, et ne reculent devant rien pour le façonner à leur gré.

Quels que soient ses moyens, cependant, l'homme de Poe ne travaille pas – pas réellement, du moins. Exemple typique, dans « The Gold-Bug », Legrand, privé de sa fortune, préfère vivre dans une cabane sur une île abandonnée plutôt que d'occuper un emploi. Parmi les rares occupations mentionnées sont comptées celle de Dupin, qui n'est pas nommée puisque Poe vient plus ou moins d'inventer la notion de détective-consultant, ainsi que celle du narrateur des histoires magnétiques, pas vraiment nommée non plus mais qui pourrait être qualifiée d'hypnotiseur, ou plutôt de magnétiseur, selon le terme en vogue à l'époque. Toutes deux sont un usage de l'esprit hors du commun des héros de Poe dans le but de l'avancement du savoir, et, en tant que tel, des professions respectables. Bon-Bon est restaurateur et philosophe, par passion pour les deux disciplines et surtout pour leur entrecroisement. John A. B. C. Smith est général de brigade. Dans « The Oval Portrait » et « The Oblong Box » se trouvent deux peintres. Landor et Ellison sont paysagistes par vocation. Hop-Frog est bouffon par condamnation. Que font donc les autres ? A quoi occupent-ils leurs journées ? Ils lisent. Ils peignent. Ils

jouent de la musique. Ils fument la pipe. Ils tiennent compagnie à leur double, quand celui-ci est auprès d'eux. Les autres le cherchent sans relâche. De manière surprenante, beaucoup sont artistes mais aucun n'est écrivain. L'homme de Poe suit son âme, se livre à ses fantasmes, et ne saurait s'abaisser à occuper un emploi comme le commun des mortels.

Parmi les personnages secondaires, quelques médecins sont mentionnés, mais quasiment aucun membre des classes ouvrières, hormis Marie Rogêt qui est vendeuse et victime d'un crime sordide. Dans « The Domain of Arnheim », Ellison, avec une grande condescendance, qualifie « les cultivateurs de la terre comme les seules gens qui, en tant qu'espèce, puissent être sérieusement considérés comme plus heureux que les autres »¹⁶. Le narrateur de « The Man of the Crowd » observe quant à lui les passants de derrière une vitre, détaillant leurs accoutrements comme le ferait un naturaliste à propos d'animaux. Le gros de la population est le plus souvent déshumanisé de la sorte.

A l'inverse, l'homme de Poe est par choix un homme de loisirs, *a man of leisure*. Dupin en est l'exemple idéal :

This young gentleman was of an excellent—indeed of an illustrious family, but, by a variety of untoward events, had been reduced to such poverty that the energy of his character succumbed beneath it, and he ceased to bestir himself in the world, or to care for the retrieval of his fortunes. By courtesy of his creditors, there still remained in his possession a small remnant of his patrimony; and, upon the

¹⁶ Poe, « Le Domaine d'Arnheim », in *Histoires grotesques et sérieuses*, p.257. « [He] pointed to the tillers of the earth, the only people who, as a class, can be fairly considered happier than others. » (PT 856)

income arising from this, he managed, by means of a rigorous economy, to procure the necessaries of life, without troubling himself about its superfluities. Books, indeed, were his sole luxuries, and in Paris these are easily obtained. (PT 400)

En plus de leurs abondantes lectures, les hommes de Poe sont généralement très éduqués. William Wilson suit le chemin du gentleman britannique typique, en commençant son éducation dans une école privée comme celle du Révérend Dr. Bransby (l'école de Stoke-Newington où Poe lui-même est allé un temps), puis au collège d'Eton, et enfin à Oxford. Le narrateur de « A Mystification » fréquente « l'université de G-n », celui de « The Oblong Box » « l'université de C..... » Le narrateur du « MS Found in a Bottle » déclare quant à lui : « Hereditary wealth afforded me an education of no common order, and a contemplative turn of mind enabled me to methodise the stores which early study very diligently garnered up. » (PT 189) Il parle ensuite de sa lecture des philosophes allemands, à la lecture de laquelle s'adonne un grand nombre des héros de Poe. Von Kempelen et Morella ont tous deux été éduqués à la Yeshiva de Presbourg (actuelle Bratislava), la plus grande et plus célèbre école talmudique de l'époque, où on peut supposer que Ligeia, étant donné son origine et ses lectures, a également étudié, ou du moins avec laquelle elle a du être en contact : « perhaps on account of her Presburg education, she placed before me a number of those mystical writings which are usually considered the mere dross of the early German literature. » (PT 234)

Car c'est là le véritable objectif de leur érudition : lassés par les sujets du commun des mortels qu'ils ne comprennent que trop bien, trop rapidement, les héros de Poe sont à la recherche de l'extraordinaire. Sans aller jusqu'à la psychanalyse bon marché, on sent en eux une profonde lassitude, un *ennui* au sens anglais du terme, cette angoisse

existentielle de qui n'a plus de quoi satisfaire son appétit intellectuel. Et c'est pour combler ce dernier qu'ils se plongent dans les écrits des philosophes et des métaphysiciens. Le mari de Ligeia déclare d'ailleurs :

With how vast a triumph—with how vivid a delight—with how much of all that is ethereal in hope—did I feel, as she bent over me in studies but little sought—but less known—that delicious vista by slow degrees expanding before me, down whose long, gorgeous, and all untrodden path, I might at length pass onward to the goal of a wisdom too divinely precious not to be forbidden! (PT 266)

De plus, ces personnages se sentent une implication personnelle dans cette connaissance ; si les savoirs du monde sont intéressants, cette connaissance inatteignable est passionnante, car elle mobilise des émotions remontant des tréfonds de leur âme :

But the *principium individuationis*—the notion of that identity which at death is or is not lost for ever, was to me—at all times, a consideration of intense interest; not more from the perplexing and exciting nature of its consequences, than from the marked and agitated manner in which Morella mentioned them. (PT 235)

Morella semble savoir que sa mort approche, aussi est-elle concernée par la survie de son identité. Même chose pour les héros de Poe : parce qu'ils se savent – ou du moins se sentent – plus impliqués que la moyenne des gens dans la mécanique cosmique, ces derniers ont visiblement un désir instinctif d'en apprendre plus sur celle-ci.

D'ailleurs, qu'ils le veuillent ou non, les héros de Poe sont forcément soumis à l'apprentissage de cette connaissance de l'ineffable, ainsi que l'affirme l'introduction de « Eleonora » :

They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their gray visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in waking, to find that they have been upon the verge of the great secret. In snatches, they learn something of the wisdom which is of good, and more of the mere knowledge which is of evil. (PT 468)

L'homme de Poe est entre tous celui qui rêve éveillé. Les occurrences d'évanouissement, d'hypnose, de rêverie volontaire, d'hallucinations ou d'enivrement par des substances sont légion dans l'œuvre de Poe. Beaucoup parmi ses héros sont sujets à des maladies mal définies, ou du moins définies en terme datés, et décrites comme catatonie ou catalepsie, à savoir une paralysie du corps mais pas toujours de l'esprit (par exemple, le héros de « The Premature Burial », « Loss of Breath », les deux Ushers, Monos dans le « Colloquy of Monos and Una », Augustus Bedloe, M. Valdemar, ou encore Vankirk dans « Mesmeric Revelation »). Ce n'est pas surprenant dans une œuvre qui tient en grande partie du Gothique, courant artistique où les épisodes parasomniques sont fréquents (le célèbre *Cauchemar* de Füssli vient à l'esprit). Egaeus montre quant à lui des symptômes d'hyperfocalisation. Sans même compter les épisodes d'aveuglement total de certains personnages (celui d'Arthur Gordon Pym, celui quasi-pathologique du narrateur du « System of Doctor Tarr and Professor Fether », ou encore celui, littéral, du narrateur de « The Spectacles »), le héros de Poe est loin de ce que l'on pourrait qualifier de

neurotypique¹⁷. Il en est conscient et, sans aller jusqu'à dire qu'il apprécie ces épisodes, il en tire quelque profit :

He who has never swooned, is not he who finds strange palaces and wildly familiar faces in coals that glow; is not he who beholds floating in mid-air the sad visions that the many may not view; is not he who ponders over the perfume of some novel flower—is not he whose brain grows bewildered with the meaning of some musical cadence which has never before arrested his attention. (PT 492)

Ces visions le séparent du « vulgaire », en ce qu'elles lui donnent accès à un monde au-delà du réel, du quotidien, du monde normal. Elles ont de plus un poids émotionnel non négligeable, que l'on constate dans les tremblements, les frissons qui saisissent les héros lorsqu'ils se réveillent de telles visions. Parce que ces visions tiennent de la rencontre avec les archétypes internes de leur pensée, faut-il y voir une manifestation du numineux Jungien ?¹⁸ Un numineux personnel, comme ces archétypes qui sont propres à Poe et à ses personnages, et comme ce dieu personnel qui est leur origine – le divin que l'homme rencontre est dans son esprit. Cependant, contrairement à l'idée de Jung, cette expérience ne soigne pas les héros de Poe, mais aggrave leur cas : le contraste entre ces visions oniriques et le quotidien n'en est que plus grand lorsque les visions s'effacent. Plus que les drogues ou l'ébriété, c'est cet aperçu du divin dans les ténèbres qui hante l'homme de Poe. Parce qu'il est plus sensible que tous, il voit ces choses, ou peut-être

¹⁷ Neurotypique : mot désignant une personne sans pathologie neurologique ou psychologique, les personnes généralement qualifiées de « saines » ou de « normales ».

¹⁸ Pour Jung et Otto, le numineux est l'expérience du sacré, notamment la sensation d'appartenir à quelque chose de plus grand que soi, que Jung considérait être la seule vraie thérapie. Plus d'informations à ce sujet sur le site du Jungian Center, à l'adresse :

<http://jungiancenter.org/wp/jung-and-the-numinosum/>

est-il sensibilisé par elles en retour ; et par ces visions, la connexion innée avec l'au-delà, présente en tous et en tout mais dormante, est chez lui rétablie.

Cette notion de lien héréditaire, d'origine si élevée qu'elle en est finalement divine comme celle de tout l'univers, est récurrente : comme noté plus haut, les héros de Poe viennent souvent de familles illustres, et surtout très anciennes. Roderick évoque ainsi sa famille : « the Usher race, all time-honored as it was » (PT 318) ; de celle d'Ellison on nous dit : « His family was one of the most illustrious of the empire » (PT 856). Le narrateur de « Ligeia » rajoute : « Of her family — I have surely heard her speak. That it is of a remotely ancient date cannot be doubted. » (PT 262) Egaeus proclame : « There are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls. » (PT 225) Pourquoi cette insistance sur l'ancienneté suprême de leur « race », ainsi que Poe la nomme, si ce n'est pour remonter au Commencement, pour se revendiquer d'un lien direct avec le créateur ? Les héros semblent le confirmer quand ils se désignent comme dignes descendants de leur lignée : « I am the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable; and, in my earliest infancy, I gave evidence of having fully inherited the family character » (PT 338), déclare William Wilson. Le narrateur de « Eleonora » répète l'idée : « I am come of a race noted for ardor of fancy and vigor of passion. » (PT 468) Egaeus rajoute : « Our line has been called a race of visionaries » (PT 225). Quant aux Usher, le narrateur les décrit de la sorte :

His very ancient family had been noted, time out of mind, for a peculiar sensibility of temperament, displaying itself, through long ages, in many works of exalted art, and manifested, of late, in repeated deeds of munificent, yet unobtrusive charity,

as well as in a passionate devotion to the intricacies, perhaps even more than to the orthodox and easily recognisable beauties of musical science. (PT 318)

Visionnaire, imaginative, passionnée, artiste, aux actes de charité invisibles mais bien présents, cette race, si elle n'est d'origine proprement divine, y ressemble de près. Cet héritage sublime n'est pas toujours exploité comme il le faudrait, mais c'est celui qui a forgé l'inconscient de l'homme de Poe. Et s'il ne vient déjà d'une famille spirituelle, il est de toute façon conduit au monde des esprits par ses évanouissements et ses visions, et si ce n'est par eux, c'est par l'enivrement, l'opium ou l'hypnose qu'il s'y rend.

L'effet de ce contact avec l'au-delà est par ailleurs visible dans l'apparence de l'homme de Poe, notamment dans ses yeux, qui sont un signe distinctif de ce dernier. Les yeux des héros de Poe sont toujours décrits avec beaucoup de détails, particulièrement leur éclat singulier. Les yeux de l'amant de « The Assigination » sont décrits comme : « singular, wild, full, liquid eyes, whose shadows varied from pure hazel to intense and brilliant jet » (PT 204) ceux du général de brigade John A. B. C. Smith, on nous dit : « either one of such a pair was worth a couple of the ordinary ocular organs. They were of a deep hazel, exceedingly large and lustrous » (PT 308). Pour ceux de William Legrand : « his deep-set eyes glared with unnatural luster » (PT 567) Roderick Usher a quant à lui : « an eye large, liquid, and luminous beyond comparison » (PT 321) Et les yeux d'Eleonora sont plus brillants que tout ce que contient la Vallée du Gazon-Diapré. Le passage décrivant les yeux de Ligeia est peut-être l'un des plus célèbres de Poe :

For eyes we have no models in the remotely antique. It might have been, too, that in these eyes of my beloved lay the secret to which Lord Verulam alludes. They were, I must believe, far larger than the ordinary eyes of our own race. They were

even fuller than the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad. Yet it was only at intervals—in moments of intense excitement—that this peculiarity became more than slightly noticeable in Ligeia. And at such moments was her beauty—in my heated fancy thus it appeared perhaps—the beauty of beings either above or apart from the earth—the beauty of the fabulous Houri of the Turk. The hue of the orbs was the most brilliant of black, and, far over them, hung jetty lashes of great length. The brows, slightly irregular in outline, had the same tint. The "strangeness," however, which I found in the eyes, was of a nature distinct from the formation, or the color, or the brilliancy of the features, and must, after all, be referred to the expression. [...] Those eyes! those large, those shining, those divine orbs! they became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers.

(PT 264)

Quand ils ne sont pas bruns noisette ou noirs, les yeux de ses héros sont invariablement gris. « My eyes are large and gray » (PT 619) déclare le narrateur de « The Spectacles ». Annie, la maitresse de maison du Cottage Landor, nous donne un premier indice : « The eyes of Annie – [...] were 'spiritual gray' » (PT 896). Ils ne sont pas sans rappeler ceux des marins pris dans le tourbillon dans le « MS Found in a Bottle » : « His gray hairs are records of the past, his gray eyes are sybils of the future. » (PT 197) C'est pourtant la description de M. Auguste Bedloe qui nous révèle la raison d'être de cette couleur :

His eyes were abnormally large, and round like those of a cat. The pupils, too, upon any accession or diminution of light, underwent contraction or dilation, just such as is observed in the feline tribe. In moments of excitement the orbs grew bright to a degree almost inconceivable; seeming to emit luminous rays, not of a

reflected, but of an intrinsic lustre, as does a candle or the sun; yet their ordinary condition was so totally vapid, filmy, and dull, as to convey the idea of the eyes of a long-interred corpse. (PT 655)

Ce sont des yeux de mort, les yeux de quelqu'un qui connaît l'au-delà « depuis longtemps ». Les yeux des héros de Poe sont des yeux magiques, aussi magiques que les chats aux yeux desquels ils sont comparés¹⁹. Lorsqu'ils s'enthousiasment – c'est-à-dire, selon l'étymologie, lorsqu'ils sont *possédés par le divin* – ils brillent d'une lueur surnaturelle. Et c'est parce qu'ils sont souvent gris comme les prunelles vitreuses d'un mort qu'ils peuvent voir l'au-delà. L'œil mort du vieillard dans « The Tell-Tale Heart » est angoissant parce que le narrateur sent en lui un pouvoir d'omniscience. Serait-ce l'œil d'Odin²⁰, vendu pour acquérir la connaissance ultime ? Le diable, qui apparaît dans « Bon-Bon », n'en a aucun :

To one of my profession, the eyes you speak of would be merely an incumbrance, liable at any time to be put out by a toasting-iron, or a pitchfork. To you, I allow, these optical affairs are indispensable. Endeavor, Bon-Bon, to use them well; — my vision is the soul. (PT 174)

Si les yeux sont la caractéristique physique principale de l'homme de Poe, sa physionomie est tout aussi reconnaissable. Le général de brigade John A. B. C. Smith en

¹⁹ Les chats, dont Poe dit avec humour que tous les noirs parmi eux sont réellement des sorcières. Il consacre cependant le court texte « Instinct vs. Reason – A Black Cat » à démontrer que leur intelligence, à savoir leurs « facultés perceptives et réfléchives » sont au moins égales aux nôtres.

²⁰ Adolph B. Benson, dans son article « Scandinavian References in the Works of Poe », montre que Poe connaissait au moins superficiellement la culture nordique en général, et que les références qu'il y fait ne sont, à une exception près, jamais erronées.

est certes une caricature, mais quelques autres personnages sont décrits avec la même délectation, notamment l'inconnu de « The Assignment » :

There are some subjects upon which I take pleasure in being minute. The person of the stranger—let me call him by this title, who to all the world was still a stranger—the person of the stranger is one of these subjects. In height he might have been below rather than above the medium size; although there were moments of intense passion when his frame actually expanded and belied the assertion. The light, almost slender symmetry of his figure promised more of that ready activity which he evinced at the Bridge of Sighs, than of that Herculean strength which he has been known to wield without an effort upon occasions of more dangerous emergency. With the mouth and chin of a deity—singular, wild, full, liquid eyes, whose shadows varied from pure hazel to intense and brilliant jet—and a profusion of curling black hair, from which a forehead of unusual breadth gleamed forth at intervals all light and ivory—his were features than which I have seen none more classically regular, except perhaps the marble ones of the Emperor Commodus. (PT 204)

Ou bien encore Napoléon Simpson-Froissart, par lui-même :

As to personal endowments, I am by no means deficient. On the contrary, I believe that I am well made, and possess what nine tenths of the world would call a handsome face. In height I am five feet eleven. My hair is black and curling. My nose is sufficiently good. My eyes are large and gray; and although, in fact they are weak a very inconvenient degree, still no defect in this regard would be suspected from their appearance. (PT 619)

Les héros de Poe sont grands (5'11", soit 1m80, la taille traditionnelle des héros), beaux, minces²¹, et presque tous ont les cheveux bruns bouclés, ce que l'on peut sans doute attribuer aux canons esthétiques antiques, étant donné les innombrables références à des bustes ou des statues gréco-romaines lors de ces descriptions. Le « nez hébraïque » est un terme qui revient également assez fréquemment, notamment dans les descriptions, plutôt similaires d'ailleurs, de Roderick Usher et de Ligeia. Si les lèvres et le menton sont souvent survolés au moyen d'un superlatif quelconque, le front, lui, est décrit précisément : « I examined the contour of the lofty and pale forehead—it was faultless—how cold indeed that word when applied to a majesty so divine!—the skin rivalling the purest ivory, the commanding extent and repose, the gentle prominence of the regions above the temples » (PT 263).

Là encore, on comprend aisément la confusion des lecteurs qui pourraient voir dans ces descriptions des visions idéalisées de Poe lui-même²². Kevin J. Hayes suggère d'ailleurs que Ligeia, à la description si splendide, n'est pas la partenaire idéale de Poe (qui est Eleonora, modelée d'après l'image de Virginia Poe) mais sa propre représentation, ou même sa jumelle.²³

²¹ Les personnages gros sont clairement de l'ordre du grotesque pour lui ; il se demande d'ailleurs dans « Hop-Frog » si la grosseur rend jovial, ou si à l'inverse la jovialité mène à l'embonpoint.

²² Pour une comparaison de l'aspect physique de Poe dans sa jeunesse avec le fameux daguerréotype d'avant sa mort, voir l'excellent ouvrage *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*, de Michael J. Deas. La ressemblance du jeune Edgar avec les descriptions citées est frappante.

²³ « Rather than his ideal as a partner (which is Eleonora, she said a few pages back), Ligeia is Poe's idea of himself. She is Poe's own version of Madeline Usher: his haunting, beautiful twin. » Kevin J. Hayes, *Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, p.160.

Les héros de Poe sont bien évidemment tous blancs, voir livides – même si certains doubles sont des personnes de couleur. John T. Irwin fait remarquer que Dirk Peters, en tant que métis, est d'ailleurs l'incarnation idéale du double dans la littérature américaine, sorte de Pym en négatif²⁴.

En revanche, Hop-Frog ainsi que le général de brigade John A. B. C. Smith, qui se classent clairement parmi les héros, sont tous deux des invalides. Mais on nous dit de Hop-Frog qu'il vient d'un pays « limitrophe »²⁵ ; quant à Smith, il a littéralement bravé la mort et en est revenu, si ce n'est entier, du moins vivant. La position liminale de ces deux personnages leur accorde donc les mêmes dons spirituels que les héros habituels de Poe.²⁶

La caractéristique définissante de l'homme de Poe revient donc toujours à cette capacité à appréhender l'au-delà, ou à être appréhendé par lui. Peu importe qu'elle leur provienne d'un héritage, de visions, d'yeux magiques ou d'une expérience particulière, cette capacité définit tout le reste de leur vie, parce qu'elle a une conséquence bien précise : en revenant de l'au-delà, l'âme de l'homme de Poe se scinde en deux. C'est en quelque sorte le prix de son retour. Et parce qu'elle est maintenant divisée, cette âme a un destin

²⁴ « The half-breed in American literature is, of course, a stock fictional type of someone whose word is not to be trusted, an in-between person suspect by both races to which he belongs. But the half-breed [...], besides being a symbol of doubleness, is also one of the most common forms of double in American fiction, and in the latter half of *Pym* it is precisely this role of the dark other self that the half-breed Dirk Peters plays in relation to the narrator. » John T. Irwin, *American Hieroglyphics*, p.119.

²⁵ « Hop-Frog, and a young girl very little less dwarfish than himself (although of exquisite proportions, and a marvellous dancer), had been forcibly carried off from their respective homes in adjoining provinces, and sent as presents to the king, by one of his ever-victorious generals. » (PT 900)

²⁶ Plus de détails à ce sujet dans la Partie II.

qui lui est prédéterminé. Parce que l'homme de Poe est fondamentalement différent des autres personnages dans cette capacité à transcender la mort, son âme se divise, et parce que son âme est divisée, son destin sera lui aussi différent, et devra suivre, bon gré mal gré, le chemin qui lui est imposé, parce qu'il est maintenant défini par cette division. Le seul qui est maintenant à même de le comprendre est, naturellement, son double.

B. Le double

Comme nous l'avons dit plus haut, tous les héros de Poe ont un double. D'aucuns en ont même plusieurs, ou plutôt, ont différents doubles à différents niveaux. Et certains en sont même conscients. Celui qui en parle le plus directement est le narrateur des aventures de Dupin, lorsqu'il introduit son ami : « I often dwelt meditatively upon the old philosophy of the Bi-Part Soul, and amused myself with the fancy of a double Dupin—the creative and the resolvent. » (PT 402) Il parle alors des deux humeurs de son ami comme si elles représentaient deux morceaux distincts de son âme.

Assez ironiquement, il ne s'aperçoit pas en disant cela qu'il est lui aussi un double de Dupin, à un autre niveau : il est son compagnon constant, le miroir de son âme. De son propre aveu, il partage avec lui la sienne en retour :

I felt my soul enkindled within me by the wild fervor, and the vivid freshness of his imagination. Seeking in Paris the objects I then sought, I felt that the society of such a man would be to me a treasure beyond price; and this feeling I frankly confided to him. (PT 400)

Mais Dupin se dédouble encore à un troisième niveau, lorsqu'il identifie son esprit à celui des criminels sur lesquels il enquête. Il devient donc tour à tour l'orang-outan déchaîné (l'idée d'un Dupin bestial, primal, en opposition avec son habituelle apparence, certes civilisée, mais aussi froide et calculatrice, a été plusieurs fois évoquée avec intérêt et à juste titre par les critiques de Poe, notamment par John Irwin²⁷), le meurtrier de Marie Rogêt, et surtout le Ministre D- (D comme Dupin ?), qui est probablement son adversaire le plus intéressant, car c'est lui son reflet véritable. Lui seul partage son intellect, et plus particulièrement cette dualité poético-mathématique qui est selon Dupin la marque de l'analyse par excellence qu'il pratique lui-même.

« The Murders in the Rue Morgue » contient donc au moins cinq paires de doubles : Dupin-créateur/Dupin-analyste, Dupin/le narrateur, Dupin/l'orang-outan (ou, dans les deux autres histoires, Dupin/le meurtrier et Dupin/le Ministre D-), auxquelles viennent se rajouter les duos formés par Mme. L'Espanaye/Camille L'Espanaye et le marin/l'orang-outan. Dans son article « Murder as a Fine Art », Joseph J. Moldenhauer affirme : « Regarded dramatically and symbolically, each of Poe's tales of terror contains no more than two characters: the protagonist and his "victim," "enemy," or "beloved." »²⁸ Si cette histoire en particulier en contient autant, c'est parce qu'ils dépendent tous de Dupin d'une façon où d'une autre, qu'ils sont écrits autour de lui, manifestations du dédoublement à plusieurs niveaux d'un esprit hors du commun.

« The Fall of the House of Usher » est elle aussi une histoire à niveaux multiples : Roderick et Madeline Usher, jumeaux maladifs, morts enlacés alors que leur foyer

²⁷ John Irwin, « Chambres closes et labyrinthes chez Poe et Borges », *Europe*, p.210.

²⁸ Joseph J. Moldenhauer, « Murder as a Fine Art », p.294.

s'écroulait autour d'eux, y sont les doubles les plus évidents. Maryse Ducreu-Petit fait d'ailleurs remarquer que « voir lady Madeline, c'est ne plus voir son frère »²⁹ ; en effet, dans toutes les scènes où elle apparaît au narrateur, sa présence éclipse celle de Roderick, les façonnant en une seule unité. Madeline Usher tient cette aura impressionnante de sa volonté implacable : non seulement elle est revenue d'entre les morts, mais elle est venue traîner avec elle dans la tombe celui qui l'avait mise au tombeau trop tôt, la moitié qui l'avait reniée. Maryse Ducreu-Petit rajoute d'ailleurs que « la volonté qui crée l'écroulement de la maison Usher, celle qui manque tant à Roderick, c'est Madeline »³⁰. Elle est la moitié vive et énergique de l'équation Usher ; Roderick en est la moitié éthérée et somnolente. C'est leur séparation qui crée la tension de l'histoire, une faille semblable à celle qui divise physiquement leur foyer et agit comme moteur de l'histoire. Leur réunion, même si elle signifie leur mort, est cependant positive pour le narrateur, qui peut alors quitter la maison Usher sain et sauf.

C'est là le second niveau de dualité : la Maison Usher existe dans l'esprit du narrateur. Richard Wilbur est l'un des premiers à suggérer cette idée, qui est, d'après Emily Budick, « la manière la plus intéressante d'envisager ce conte ».³¹ La tension est donc non seulement celle qui sépare les jumeaux Usher, mais également celle qui existe entre le narrateur et sa propre psyché à laquelle il se confronte au travers des Usher.³² Toujours

²⁹ Maryse Ducreu-Petit, *Edgar Allan Poe ou Le Livre des Bords*, p.32.

³⁰ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit* p.32.

³¹ « Richard Wilbur suggests that the tale is a "journey into the depths of the self". This seems to me the most profitable way of looking at the tale. » Emily Miller Budick, « The Fall of the House: A Reappraisal of Poe's Attitudes toward Life and Death », p.30.

³² Psyché aussi en ce que les Usher sont le reflet du narrateur, un miroir grossissant, voir déformant, qui lui permet de s'examiner.

selon Budick, Roderick Usher représente le désir de l'homme d'une existence purement imaginative, tandis que Madeline représente son instinct de survie et de préservation physique³³, anima et animus³⁴ luttant pour la suprématie mentale. Ce n'est que lorsqu'ils arrivent à se réunir, même en s'annihilant mutuellement, que la psyché du narrateur retrouve son équilibre. Cela explique d'ailleurs qu'il soit la seule personne à sortir vivant de la maison Usher.

Joseph Moldenhauer ne compte quant à lui pas moins de six paires de doubles dans cette histoire : la maison Usher et son reflet dans l'étang ; la maison des Usher et la « Maison Usher », c'est-à-dire le bâtiment et la famille à proprement parler ; la maison et Roderick, qui sont tous deux décrits dans les mêmes termes de décrépitude ; Roderick et Madeline ; les deux moitiés de la maison, séparés par la fameuse fissure, symbolisant à la fois les jumeaux et l'état divisé de Roderick ; et enfin Roderick et le narrateur contre Madeline, formant ainsi deux équipes, « nous » contre « elle », soit dans la langue originale « us » vs. « her », « us-her »³⁵. Si cette dernière idée semble exagérée, il faut

³³ « It is also the analogous philosophical antagonism between the two Usher principles: man's desire for a purely imaginative existence (embodied in Roderick Usher), and yet his dependence on and instinct toward physical self-preservation (represented by Roderick's sister, Madeline). » Emily Miller Budick, *op.cit.* p.30.

³⁴ Les termes sont peut-être anachroniques, mais justifiés. On pourrait aussi comparer Roderick et Madeline à la Raison et à l'Appétit de Platon, avec le narrateur comme Esprit entre eux, ou encore au concept, là encore anachronique, de l'Id, de l'Ego et du Super-ego, correspondant alors respectivement à Madeline, Roderick et au narrateur.

³⁵ « These include (1) the house and its mirror image in the tarn; (2) the Usher family and the Usher mansion, both "houses"; (3) the physical house and the sole male survivor, Roderick - a doubling developed symbolically in the descriptions of the mansion and of Roderick's features, and presented allegorically in Roderick's emblem poem; (4) Roderick and Madeline-twins, both ill of nervous diseases, between whom "sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed"; (5) the left side and the right side of the house, the two halves being separated by a fissure and symbolizing the two surviving Ushers, or the ambivalent, indeed schizophrenic mental state of Roderick as the life-urge and the death-wish compete within him; and, finally, (6) if the narrator

cependant garder à l'esprit que les noms ne sont jamais innocents chez Poe, que celui-ci raffolait des jeux de mots, et que le patronyme Usher n'est jamais expliqué clairement dans l'histoire ; par ce tiret (*dash*) qui lui était si cher, on peut aisément comprendre la faille, la séparation implicite de ce nom, qui ne tient ainsi collé que du fait de siècles de traditions ayant effacé ce tiret. Et tout cela, sans compter le dédoublement narratif très Shakespearien que fait Poe lorsqu'il introduit les écrits de Roderick dans les siens comme la pièce dans la pièce de *Hamlet*.

« The Fall of the House of Usher » est donc l'exemple ultime de dédoublement chez Poe, celle dans laquelle il a le plus exploré ce concept. Mais l'idée des doubles en abîmes n'est pas unique à celle-ci. Souvent, lorsque Poe laisse le narrateur dans l'ombre et concentre l'action sur d'autres personnages qui fascinent ce dernier, on se trouve face à un cas de doubles sur plusieurs niveaux.

Par exemple dans « The Assignment », le narrateur nous est un parfait étranger alors que, paradoxalement, celui qu'il nomme « l'inconnu » est pour nous un livre ouvert. Ils ont de plus une relation particulière : les deux hommes ne se seraient rencontrés que « trois ou quatre fois » auparavant, et le narrateur n'est sur place lors de la scène de la noyade de l'enfant, durant laquelle l'inconnu sauve le fils de son ancienne maîtresse, la marquise Aphrodite, que par coïncidence (ou par destinée) ; pourtant, c'est lui que l'inconnu presse de le rejoindre au point du jour, et c'est à lui qu'il confie ses dernières paroles, avant de suicider de concert avec la marquise. C'est encore à lui qu'est accordé

is seen as an adjunct to Roderick, introduced for merely technical purposes, the doubling of Madeline on the one hand and "us" on the other. That is, to exploit a pun in the hero's name, the story deals with the fall and completion of the house of "Us-her."» Joseph J. Moldenhauer, *op.cit.* p.295.

d'entrer dans son Saint des saints, le sanctuaire de ses appartements : « With one exception you are the only human being, besides myself and my valet, who has been admitted within the mysteries of these imperial precincts since they have been bedizened as you see! » (PT 206)

Notons d'ailleurs ici que les valets de chambre et autres personnels de maisons sont exclus du compte des habitants de la maison. Ils sont considérés dans le texte comme des éléments de l'habitation, presque une partie du mobilier, et non comme de réels êtres vivants. Le valet de chambre de l'inconnu va et vient dans ses appartements sans être remarqué. Même chose pour celui qui accompagne le narrateur dans le « The Oval Portrait » : une fois qu'il lui a trouvé une habitation et y a allumé une lampe, il disparaît dans le sommeil, laissant le narrateur à son destin. Lorsque la maison Usher chute, le narrateur s'enfuit, Roderick et Madeline périssent, mais les domestiques que l'on sait se trouver également dans la maison ne sont pas même mentionnés. Jupiter, dans « The Gold-Bug », n'est guère plus qu'un ressort comique, même s'il fait montre d'un tant soit peu plus de personnalité que ces spectres qui hantent les couloirs et assurent la survie des habitants. Car c'est bien là leur rôle : si ces pièces fabuleuses où ils vivent sont la représentation physique de l'esprit des héros de Poe, sa tête, les quartiers des domestiques en sont le corps – pas le corps sensuel, esthétique, qui est l'apanage du double, mais la mécanique pragmatique du vivant. Pour cette raison, les serviteurs, si proches soient-ils du narrateur, ne peuvent être retenus comme doubles de ce dernier.

Le narrateur n'a en revanche pas besoin d'être directement impliqué dans l'histoire du héros principal pour en être le double. Le rôle de l'ami de Dupin est celui de narrateur : il existe pour être témoin de ses actes de génie ; le narrateur de « The Assignment » joue

le même rôle. L'inconnu et Aphrodite sont une paire, des doubles de même niveau, mais il a besoin d'un autre double, d'un double extérieur à leur relation, pour le comprendre et être témoin de sa personne. Il faut au héros un lecteur de l'histoire de sa vie. A l'inverse, les Ushers sont une histoire qu'invente le narrateur à l'intérieur de lui-même pour expliquer la sienne. Cette idée est reprise littéralement dans le « The Oval Portrait », puisque le narrateur, qui subit la même fascination que le peintre pour le fameux portrait et a donc vis-à-vis de lui cette compréhension profonde qui caractérise la relation d'un double à l'autre, n'est témoin de son histoire tragique qu'au travers d'un récit ³⁶. Emily Budick suggère d'ailleurs que cette histoire soit, elle aussi, une division interne du narrateur, qui ne serait autre que le peintre lui-même, puni pour son péché par sa maladie, et qui reviendrait au château redécouvrir la vraie place de l'art, qui est la réinterprétation de la vie par le prisme de l'âme, et non son exacte reproduction.³⁷ Compassion envers lui-même ou empathie envers un autre, le narrateur a en tout cas besoin du prisme de cet écrit pour sentir la connexion qui existe entre cet homme et lui.

La relation entre les doubles, que nous venons d'effleurer ici, est le signe le plus révélateur du héros. Le premier indice permettant d'identifier clairement une relation entre personnages comme étant le lien entre héros et double se trouve dans les circonstances d'apparition de ce dernier. Il n'y a que deux cas possibles d'arrivée : soit le double est avec lui depuis toujours, comme les familles Metzengerstein et Berlifitzing qui s'affrontent depuis la nuit des temps, comme Fortunato vexant continuellement Montresor, ou encore comme les cousins ayant grandi ensemble (Bérénice et Egaeus dans « Berenice »,

³⁶ Pour de plus amples explications quant aux relations métatextuelles des doubles, voir le chapitre 9 ci-dessous.

³⁷ Emily Miller Budick, *op.cit.* p.38.

Eleonora et le narrateur dans « Eleonora », Catherine et Bobby dans « Three Sundays in a Week », Alessandra et Castiglione dans « Politian ») ; soit le double apparaît *ex nihilo*, parce qu'il provient du héros lui-même.

Le narrateur de « Ligeia » commence directement son récit par ce point : « I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the lady Ligeia. » (PT 262). Le détail est étrange : quel homme oublie sa première rencontre avec sa femme ? Un homme dans le déni, qui ne veut voir, ne *peut* voir que sa femme émane de lui-même. Est-ce ainsi qu'Adam aurait accueilli Eve ? William Wilson quant à lui nous retransmet la confusion laissée par la suppression de ce souvenir :

I shall be pardoned for seeking relief, however slight and temporary, in the weakness of a few rambling details. These, moreover, utterly trivial, and even ridiculous in themselves, assume, to my fancy, adventitious importance, as connected with a period and a locality when and where I recognise the first ambiguous monitions of the destiny which afterwards so fully overshadowed me.
(PT 338)

Il sent au fond de lui l'importance de ce moment décisif, et pourtant, il doit lutter contre le déni de son propre esprit, contre l'impression que ces détails soient « puérils et divagants », « absolument vulgaires et risibles ». Plus loin, il renouvelle cette lutte :

And again, and again, in secret communion with my own spirit, would I demand the questions "Who is he?—whence came he?—and what are his objects?" But no answer was there found. And now I scrutinized, with a minute scrutiny, the

forms, and the methods, and the leading traits of his impertinent supervision. But even here there was very little upon which to base a conjecture. (PT 354)

La solution est pourtant évidente pour le lecteur, mais cet aveuglement n'est pas qu'un simple manque de recul sur sa propre vie. Il est symptomatique du rejet de la réalité du double par le héros.

Certains autres narrateurs attribuent cette arrivée soudaine au hasard. « A Tale of the Ragged Mountains » commence par cette rencontre apparemment fortuite :

This young gentleman was remarkable in every respect, and excited in me a profound interest and curiosity. I found it impossible to comprehend him either in his moral or his physical relations. Of his family I could obtain no satisfactory account. Whence he came, I never ascertained. Even about his age—although I call him a young gentleman—there was something which perplexed me in no little degree. He certainly seemed young—and he made a point of speaking about his youth—yet there were moments when I should have had little trouble in imagining him a hundred years of age. (PT 655)

Ni l'origine, ni l'identité exacte, ni même l'âge de Bedloe sont connus du narrateur. Il est dans le même état d'acceptation tacite que le mari de Ligeia qui a « oublié » jusqu'au patronyme de son épouse. L'attraction immédiate que les héros ressentent en présence de leur double leur fait abandonner tout sens commun. Le mari de Morella confirme l'immédiateté de ce sentiment :

With a feeling of deep yet most singular affection I regarded my friend Morella. Thrown by accident into her society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before known. (PT 234)

Ce soudain et passionnant intérêt est ce qu'ont également ressenti l'ami de Dupin en faisant sa connaissance, le narrateur de « The Spectacles » celle de Madame Lalande, celui de « The Man that was Used Up » celle de l'homme éponyme, ou encore celui de « The Man of the Crowd » en tombant sur cette étrange personne. Le second animal de « The Black Cat » apparaît non moins subitement, et exerce la même fascination sur le narrateur que n'importe quel double humain. La même chose peut s'affirmer au sujet du diable dans « Bon-Bon », qui se matérialise dans un recoin de la pièce, mais est néanmoins accueilli chaleureusement par le philosophe.

Certains narrateurs n'ont pas besoin de nommer le hasard pour qu'il semble présider à leur rencontre avec leur double, tant les circonstances de celle-ci sont fortuites : qu'il s'agisse du bateau dérivant dans « The Assignment » ou dans « MS Found in a Bottle », ou de la promenade dans le « System of Doctor Tarr and Professor Fether » (promenade qui s'accomplit d'ailleurs en compagnie d'un jeune homme qui est lui aussi une « connaissance » (« casual acquaintance ») et qui se trouve par chance connaître le fameux docteur), c'est toujours un hasard extraordinaire qui conduit les narrateurs à se trouver dans de telles situations. Extraordinaire au sens littéral du terme, car il dépasse l'ordinaire : ce hasard n'en est pas un mais plutôt une manifestation du destin, qui, comme nous l'avons vu plus haut, résulte de la nature même du héros – et ce destin est de trouver son double, et de s'unir à lui.

Pour le personnage principal, l'appel du double provient du fond même de son être. Et parfois, telle l'abysse qui observe en retour, l'âme elle-même appelle. Nous en avons un excellent exemple dans « The Fall of the House of Usher » : bien qu'il n'ait pas vu Roderick Usher depuis leurs jeunes années, une lettre appelle le narrateur à son chevet et ce dernier accourt. « A letter, however, had lately reached me in a distant part of the country—a letter from him—which, in its wildly importunate nature, had admitted of no other than a personal reply. » (PT 318) Le narrateur a beau refouler la division interne de son âme, vient un temps où l'équilibre entre toutes ses parties ne tient plus, et où il lui faut affronter le trouble. On l'appelle, et il accourt. Son âme « n'admet pas d'autre réponse ».

C'est d'ailleurs toujours une lettre qui révèle les problèmes internes. Daniel Hoffman l'affirme :

Narrator approaches the ominous House in which he lives, having been summoned there by a letter. Everywhere else in Poe's tales the sending of a letter is a report or summons from the soul: the mariner's epistle to the world cast adrift in the bottle, the letters sent back from the moon by Hans Pfall or dropped into the sea from Pundita's balloon; the letter left in a sealed bottle atop a hill on the island of Tsalal just before Pym and Peters set off on their voyage toward the cataract. And the undisclosed contents of the letter which the Minister D- first, then Monsieur Dupin, purloined ... ³⁸

³⁸ Daniel Hoffman, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, p.300.

Que les lettres soient l'une des formes de communication favorite de l'âme des héros de Poe n'est pas surprenant ; comment parler à un soi-même que l'on ignore si ce n'est par écrit ? Après tout, c'est ainsi que Dr. Jekyll et Mr. Hyde communiquent³⁹. Il est cependant intéressant de noter que les héros pensent n'avoir rien à voir avec ces lettres, l'origine des missives étant cachée dans le même brouillard qui entoure l'apparition du double, puisque c'est ce dernier qui écrit. Elles ne sont pas sans rappeler non plus l'écriture automatique, parfois employée par les psychologues pour sonder l'esprit des patients. Ces lettres partagent du moins avec cette technique l'abandon de la volonté consciente et réfléchie, l'obéissance vis-à-vis d'une compulsion interne qui est nécessaire pour permettre l'accès à l'inconscient. Et si, pour obéir, l'esprit doit s'aveugler et oublier qu'il est à la fois expéditeur et destinataire, ainsi soit-il. C'est d'ailleurs le propre du refoulement psychiatrique ; et le double est forcément l'objet d'un tel refoulement car son apparition, cette apparition que le héros cherche à oublier, est le résultat d'un traumatisme si profond qu'il doit disparaître sous peine de l'engloutir.

Ce traumatisme que nous évoquons depuis quelques temps est celui de la division primordiale. Car si double il y a, c'est par division : le double de Poe n'est pas le fruit d'un dédoublement mais d'une séparation ; il est moitié, pas copie. Ce déchirement est donc forcément traumatique. Il crée un manque, qui demande à être comblé à tout prix. La somme des doubles, lors de leur réunion, n'est donc pas 2, mais 1, le retour du multiple à l'un originel. C'est pour cela que Roderick et Madeline ne peuvent être que des jumeaux, nés du même ovule subdivisé ; pour cela aussi que tant parmi ces doubles sont

³⁹ L'influence de Poe sur les récits de voyage de Stevenson n'est plus à prouver, mais peut-être va-t-elle plus loin encore ?

des cousins germains, enfants de même génération d'une même branche de l'arbre généalogique. Et c'est en cela que le destin du héros est tracé dès sa division, parce qu'il est guidé par ce manque, ce besoin primaire de combler l'absence du double. Il se rabat parfois sur des substituts, mais ne peut redevenir entier qu'à trouver sa pièce manquante.

Il est cependant important de noter que ces doubles ne sont pas le miroir parfait l'un de l'autre. Il existe toujours une légère différence entre eux qui les rend ainsi parfaitement complémentaires. Roderick et Madeline sont, comme nous l'avons vu plus haut, l'expression littérale de deux énergies opposées, l'une éthérée et imaginative, l'autre primaire et sensuelle, les fameux yin et yang entrelacés. Ailleurs, c'est la faiblesse morale de son frère qui répond à l'humilité fervente du narrateur de « Descent into the Maelström », comme la jeunesse du narrateur s'oppose à la vieillesse de sa victime dans « The Tell-Tale Heart ». La laideur d'Hop-Frog fait face à la délicate beauté de Tripetta. Dans « Loss of Breath », le bien-nommé Lackobreath rencontre Mr. Windenough. Legs, grand héros déguingandé de « King Pest », a pour acolyte un petit rondouillard. Le « mulâtre » Dirk Peters est tout l'opposé d'Arthur Gordon Pym de Nantucket⁴⁰. Et bien qu'ils soient tous deux des personnes d'immense pouvoir, le luxe décadent de Prospero doit faire face à l'austérité viscérale de la forme masquée. L'étrange prophétie que l'on trouve au début de Metzengerstein rappelle elle aussi cette inégalité : « the mortality of Metzengerstein shall triumph over the immortality of Berlifitzing. » (PT 134) Même les Wilson ont une différence : William Wilson numéro 2 est l'exact reflet du premier, à l'exception de cette « faiblesse dans l'appareil vocal qui l'empêchait de jamais élever la

⁴⁰ Son origine est d'autant plus importante que, comme nous l'avons vu plus haut, les "mulâtres", ou personnes métisses, ont depuis longtemps symbolisé les doubles du héros américain (John T. Irwin, *op.cit.* p.119).

voix *au-dessus d'un chuchotement très bas* »⁴¹, alors que Wilson premier du nom a tendance tout au long de l'histoire à s'exclamer, à déclamer, à rire aux éclats. Le double est ainsi souvent marqué par un déficit vis-à-vis du héros, mais qui ne sert qu'à mieux attirer ce dernier à lui. Ils sont complémentaires⁴².

Le lien entre les Wilson est particulièrement révélateur du rôle des doubles. Les similitudes entre eux sont frappantes, jusqu'à leurs noms, qui les identifie en tant que doubles à au moins trois niveaux : non seulement ils ont les mêmes noms et prénoms, mais ces noms, comme toujours chez Poe, ne sont pas innocents. Le doublement des lettres W, elles-mêmes doubles, crée cette sensation de démultiplication que les sons répétés, Will-iam Wil-son, renforcent. Éric Lysøe rajoute d'ailleurs que ce nom a un sens intéressant :

Il invite en outre à identifier ce double will au terme anglais signifiant 'volonté, désir'. Wilson conjugue d'ailleurs explicitement le désir et le nom lorsqu'il déclare qu'à un âge où les enfants sont encore sous la coupe de leurs parents, il était déjà abandonné à son 'libre arbitre' (*will*), maître de ses actions sinon en 'titre' (*name*) du moins en fait. Il s'affirme de la sorte comme un individu destiné à n'avoir d'autre maître que lui-même. *Will I am, Will son* : 'je suis Désir, fils de Désir', telle pourrait être sa devise, à en croire certains critiques.⁴³

⁴¹ Poe, « William Wilson », in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. Charles Baudelaire, ed. A. Quantin, 1884. p.36. « My rival had a weakness in the faucial or guttural organs, which precluded him from raising his voice at any time above a very low whisper » (PT 343).

⁴² Plus d'informations sur cette complémentarité dans la troisième partie de cette étude. Le déséquilibre entre les doubles est un composant crucial de la structure universelle, et mérite donc une analyse approfondie qui se trouve au chapitre 7, ci-dessous.

⁴³Éric Lysøe, *Les voies du silence : Edgar Allan Poe et la perspective du lecteur*, p.40.

Que cette arrogance du désir insatiable fasse naître la tempérance personnifiée en un Wilson héraut de la conscience est là encore une manifestation de ce dédoublement déséquilibré. Lysøe affirme plus loin que les deux Wilson échangent leurs rôles à mi-parcours de l'histoire (qui serait donc elle aussi double) :

Chacune de ces deux sections s'achève sur une scène où le double est, d'une façon ou d'une autre, anéanti. Dans le premier cas, c'est parce qu'il se trouve plongé dans un profond sommeil, dans le second parce qu'il doit plier devant la supériorité physique de son alter ego et perdre le duel à mort qui vient de s'engager⁴⁴.

Que la mort soit le lieu où ces deux moitiés d'âme s'inversent est logique : l'au-delà est le laboratoire des âmes, là d'où provient cette première division, là aussi où elle s'inverse après le décès.

Autre paire de doubles inégaux, la lumière et les ténèbres, desquelles tout découle, sont, selon Grace Farrell Lee,⁴⁵ la représentation d'une autre paire de doubles primordiaux : les forces élémentaires d'attraction et de répulsion à qui Poe attribue l'existence tout entière. Leur antagonisme est l'essence même de l'univers, pas juste la vie, mais le complexe duel entre vie et mort qui permet d'écrire l'histoire du monde. En cela, la dualité

⁴⁴ Éric Lysøe, *ibid.*, p.43.

⁴⁵ « Blackness and whiteness are not metaphors for any structures in the social order. They are simply the stuff of reality which was separated in the first creation of the world. As such they are the most fundamental of opposites, and if they are to symbolize anything, it must be the basic forces of attraction and repulsion of which the universe consists. » Grace Farrell Lee, « The Quest of Arthur Gordon Pym », p.32.

du noir et du blanc, tels des caractères d'imprimerie, est un parfait symbole de cette narration⁴⁶.

Le dédoublement est donc littéralement *universel* chez Poe, et ce pour deux raisons : La première est que la division est pour lui, comme nous venons de voir, le moteur principal d'action de l'univers. C'est par cette séparation inégale entre deux forces qui demandent à être réunies de nouveau que la vie est engendrée à toutes les échelles. Tout fonctionne selon ce système binaire, et en particulier l'âme, qu'elle soit âme universelle ou âme humaine, que le doublement soit interne ou externe, voir même métatextuel⁴⁷. Pour Henri Justin, quand il s'agit de décrire l'approche de Poe, « "âme", en français, est le mot exact, dans son sens ésotérique traditionnel où, doublet de "animal", il désigne le lien qui unit le physique et le mental, le matériel et le spirituel »⁴⁸. Cette âme double qui caractérise Dupin, l'une des créations favorites de Poe, se retrouve donc ainsi partout dans les autres histoires.

La seconde raison de cette universalité est que, du fait qu'elles soient *histoires*, et non essais ou traités, ces œuvres de Poe demandent une narration, une prise de position du narrateur qui souvent ne peut s'exprimer qu'en se dédoublant. Le narrateur omniscient est quasiment toujours aussi participant à l'action chez Poe. Pour que l'histoire puisse être racontée, il faut au héros de Poe ce double-témoin évoqué plus haut. Le langage ne peut naître, pour reprendre les termes de John T. Irwin, qu'une fois que la créature a

⁴⁶ La relation du texte du monde et du monde au texte sera explorée plus en détail dans le Chapitre 9. Celle des couleurs, y compris celle des non-couleurs que sont le noir et le blanc, sera explicitée dans le Chapitre 4.

⁴⁷ De plus amples explications à ce sujet dans la partie III, notamment au chapitre 9.

⁴⁸ Henri Justin, « Quel Poe ? », in *Europe*, p.7.

(métaphoriquement) observé son propre reflet (son double), qu'elle s'est reconnue comme image, c'est-à-dire qu'elle a reconnu l'image de son être⁴⁹. Le doublement déborde donc du texte, d'abord sur le narrateur, puis sur le lecteur, dont Poe exige qu'il se reconnaisse en son héros, qu'il devienne d'une certaine façon lui, avant de pouvoir être témoin de son histoire.

Le héros de Poe est maintenant clairement identifiable. Si certaines caractéristiques physiques ou sociales sont récurrentes dans le portrait qui nous en est fait, c'est à ses facultés mentales qu'on l'identifie sans hésitation. L'homme de Poe est celui qui a vu la mort et en est revenu, certes désormais doté de capacités hors du commun, mais surtout divisé, diminué de moitié. Sa division est donc sa marque distinctive : il est une âme bipartite. Il n'aura dès lors de cesse de rechercher cette unité originelle, et ce au prix de sa propre identité et de sa survie, répétant sans le savoir la grande histoire cosmique. Il n'y a qu'en retrouvant la véritable unité originelle qu'il pourra briser le cycle traumatisant de cette quête.

⁴⁹ « Earlier, in discussing the mythic origin of man and language as an act of hieroglyphic doubling, we said that it is only when a nameless creature without language first recognizes its own shadow on the ground or its own reflection in a pool – that is, recognizes itself as image – that it recognizes an image of its self. » John T. Irwin, *op.cit.* p.132.

Chapitre 2 : Tendances suicidaires

A. Un destin mortel

Maintenant que nous savons les reconnaître, il nous est possible d'établir une liste des doubles :

Metzengerstein et Berlifitzing ; Lackobreath et Windenough ; Bon-bon, au double nom, et le diable qui vient le chercher ; le narrateur du « MS Found » et le vieux suédois ; l'inconnu de « The Assignment » et la marquise Aphrodite ; Oïnos et Shadow ; Politian et Castiglione, littéralement « le politicien » et « le château » ; le démon du « Silence » et l'homme ; Egaeus et Bérénice ; le narrateur et Morella ; le narrateur et Ligeia ; le narrateur et Eleonora ; Legs et Hugh Tarpaulin ; Suky Snobbs et Tabitha Turnip ; l'homme rondouillard de « Devil in the Belfry » et l'étranger décharné ; « The Man that was Used Up » et les prothèses qui le reconstituent ; les jumeaux Usher ; les jumeaux Usher et le narrateur ; William Wilson et William Wilson ; Eiros et Charmion ; Monos et Una ; Oïnos et Agathos ; « The Man of the Crowd » et la foule ; cet homme et le narrateur ; Dupin et le narrateur, Dupin et lui-même, Dupin et le Ministre D-, Dupin et le singe, Dupin et l'assassin ; les frères pris dans le « Maelström » ; Kate et Bobby, les amants séparés puis réunis par les « Three Sundays » ; le peintre de « The Oval Portrait » et son modèle ; le modèle et le tableau ; Prospero et ses sujets ; William Legrand et le pirate Kidd ; Froissart et les deux madames Lalande ; Wyatt et sa femme ; Bedloe et Oldeb ; Goodfellow et Shuttleworthy, dont le nom signifie ironiquement « celui qui mérite les

barreaux » ; Fortunato et Montresor ; Ellison et sa femme ; Landor et Annie ; Hop-Frog et Tripetta ; Pundita et Pundit, les « experts » ; Pundita et le destinataire de la lettre ; le narrateur et ses chats noirs ; le narrateur et De Grät ; le narrateur et la momie ; le narrateur et Valdemar ; le narrateur et Vankirk, Vankirk et dieu ; l'univers et Dieu, etc.

Tous vont par paires plus ou moins égales, comme un jeu de dominos sans fin. Mais posons-nous une nouvelle question : combien d'entre eux survivent ?

Au sens cosmique du terme, aucun, puisque *Eureka* prédit une fin à l'univers. Mais la plupart n'arrivent même pas à la fin de leur propre narration. Pour une bonne moitié d'entre eux, la narration est d'ailleurs celle de leur passage de vie à trépas. Les autres sont déjà passés du côté de la mort, ou frôlent cette dernière. A vrai dire, seuls trois d'entre eux survivent réellement à l'aventure : le narrateur de « The Fall of the House of Usher » ; celui de « Descent into the Maelström » ; et le prisonnier dans « The Pit and the Pendulum ». Ils sont l'exception – mais pourquoi ? Pourquoi les autres doivent-ils mourir, et comment ces trois anonymes survivent-ils ?

La réponse a là encore à voir avec le double. C'est en analysant la façon dont ces héros meurent que nous en trouverons la cause, et avec celle-ci la véritable « raison d'être », si on peut l'appeler ainsi, de leur mort.

Commençons par les morts qui n'en sont pas. La momie de « Some Words with a Mummy » n'est pas juste ramenée à la vie par une pile galvanique, mais, selon les propres dires du Comte Allamistakeo, n'est jamais vraiment décédée, sans quoi l'opération n'aurait pas fonctionné : « I was embalmed *alive*, as you see me at present. »

(PT 814) A l'inverse, les deux marins qui tombent par accident dans l'ancre du Roi Peste ont beau être sur leurs deux jambes à la fin du conte, ils ne sont qu'en sursis, car même s'ils avaient échappé miraculeusement à la contamination durant leur brève rencontre avec sa majesté, ils s'enfuient en emportant sous le bras deux dames de sa cour, qui auront tôt fait de répandre la maladie. Le choléra s'approche chaque jour davantage du narrateur du « Sphinx », cloîtré dans son « *cottage ornée* sur les rives de l'Hudson » (« *cottage ornée on the bank of the Hudson* » (PT 843)), comme la peste qui rôde autour de la pièce dans « Shadow » : la mort de ces hommes est une certitude, même si elle sort du cadre de l'histoire. On ne la voit cependant pas⁵⁰.

Le narrateur du « System of Doctor Tarr and Professor Fether » est quant à lui si stupide qu'il ne vaut guère plus qu'un mort. La même chose pourrait d'ailleurs être dite d'Arthur Gordon Pym, qui n'apprend rien de ses aventures, et meurt à la fin de l'histoire dans des circonstances inconnues (« The circumstances connected with the late sudden and distressing death of Mr. Pym are already well know.» (PT 1180) Ces circonstances sont donc passées sous silence par le narrateur.), mais sans aucun lien avec le Pôle Sud.

Le pirate Kidd est lui aussi mort sans que l'on sache autre chose à ce sujet, si ce n'est qu'il n'a pas techniquement pu survivre plusieurs siècles. Egaleme nt passée sous silence est la mort d'Ellison : le narrateur nous confirme qu'il est mort jeune, mais son domaine lui a-t-il survécu, ou l'a-t-il précédé dans la mort ? Par association, le « Cottage Landor »,

⁵⁰ Il y a plusieurs raisons pour lesquelles la mort n'apparaît pas dans ces histoires. L'une d'entre elles est l'absence du rouge dans ces histoires, comme nous le verrons dans le Chapitre 6 ci-dessous.

son pendant avoué, appartient-il à notre monde, ou fait-il lui aussi déjà partie du royaume des ombres ?

Enfin, mentionnons une mort métaphorique, celle de Dupin, qui est pourtant toujours bien vivant, mais que la réclusion (et la pauvreté) condamne à une mort sociale. Legrand, dans « The Gold-Bug », a du lui aussi mourir aux yeux du monde, perdre son identité en même temps que sa fortune. Pourtant, Dupin agit toujours sur la société, et c'est d'ailleurs de cette même mort sociale qu'il sauve la reine lorsqu'il retrouve la lettre volée.

Les morts réelles peuvent quant à elles se diviser en deux catégories : les morts subies, et les morts violentes. Parmi les morts subies, deux sont inexplicables, celle d'Oïnos et d'Agathos dans « The Power of Words », dont on sait juste qu'ils sont désormais « in Aidenn » (PT 822), et celle de la femme du peintre dans « The Oval Portrait ». Cette dernière peut simplement avoir succombé à une maladie psychosomatique, puisqu'elle est vraisemblablement morte de s'être trop languie après le peintre. Morella meurt de la même façon (« Yet was she woman, and pined away daily. » (PT 235)), mais développe des symptômes externes (« In time, the crimson spot settled steadily upon the cheek, and the blue veins upon the pale forehead became prominent » (PT 236)) qui suggèrent une réelle maladie derrière la souffrance morale.

Les autres cas sont causés par une maladie physique, plus précisément la peste ou des troubles neurologiques et respiratoires. Bérénice, Morella, Ligeia, Rowena, Eleonora, Mrs. Wyatt, Vankirk, Valdemar, et Bedloe meurent tous à l'issue d'une maladie débilitante plus ou moins subite. Fortunato tente la chance lorsqu'il répond, dans une cave couverte de salpêtre, « the cough is a mere nothing ; it will not kill me. I shall not die of a cough. » (PT 850) On ne sait pas exactement ce qui le tue derrière le mur, mais cette toux qui le

poursuit depuis quelques temps n'y est certainement pas étrangère. Les poumons de Valdemar s'ossifient sous l'effet de ce que le narrateur décrit comme une phtisie (probablement une forme de tuberculose, mais le diagnostique couvrait différentes maladies à l'époque). Le même terme est employé pour désigner les troubles de Vankirk dans « Mesmeric Revelation ». Bérénice souffre quant à elle d'épilepsie, mais accompagnée d'une foule d'autres symptômes : « Among the numerous train of maladies superinduced by that fatal and primary one which effected a revolution of so horrible a kind in the moral and physical being of my cousin, may be mentioned as the most distressing and obstinate in its nature, a species of epilepsy not unfrequently terminating in *trance* itself » (PT 227). Rowena souffre de fièvre et d'hallucinations (PT 272). Bedloe est quant à lui victime d'attaques neuralgiques : « a long series of neuralgic attacks had reduced him from a condition of more than usual personal beauty, to that which I saw. » (PT 656). La traduction française fait régulièrement appel au terme daté et relativement neutre de « catalepsie » pour décrire ce mal dont souffrent tant de personnages. Les malades perdent régulièrement conscience, blanchissent comme sous l'effet d'une forte anémie faisant rougir les joues et ressortir les veines frontales par effet de contraste, ils se décharnent, se fânent, et finalement disparaissent. Si Poe peignait peut-être ce triste portrait de mémoire, il reste curieusement esthétique, et s'accompagne souvent d'un renoncement fataliste, comme si c'était le destin du héros gothique de perdre ces personnes. Même Ligeia la bien-aimée est ainsi condamnée sans raison apparente : « I saw that she must die » (PT 267), dit-il, alors qu'elle-même lutte encore. Et quant Monos succombe, Una le suit sans question : « You yourself sickened, and passed into the grave ; and thither your constant Una speedily followed you. » (PT 453). Malgré les efforts

de Poe pour rendre le diagnostique vraisemblable, ces maladies ressemblent davantage à un épuisement du principe vital ou de la volonté de vivre (on peut d'ailleurs se demander dès maintenant si la volonté de vivre n'est pas pour Poe le principe vital). C'est d'ailleurs comme ça que Ligeia le décrit : « Man doth not yield himself to the angels, *nor unto death utterly*, save only through the weakness of his feeble will. » (PT 269)

A l'inverse, la peste déclenche une lutte acharnée pour la survie. Est-ce à cause de ses odieux symptômes, qui ostracisent le malade ? « No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal—the redness and the horror of blood. [...] The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. » (PT 485). L'aversion est néanmoins compréhensible : le cadavre du jeune Zoilus, dans « Shadow », hante ses compatriotes au point qu'ils voient l'ombre de la mort se dresser à ses pieds. Si la catalepsie ou la phtisie sont un départ doux et prometteur d'un lointain paradis, la peste est le rappel du corps, un risque constant de sombrer dans la déchéance physique et la souffrance. Soudaine et sale, la peste est le tabou ultime, surtout dans un monde qui en a subi les ravages : « Even with the utterly lost, to whom life and death are equally jests, there are matters of which no jest can be made. » (PT 489) Il est à noter que les trois histoires de Poe qui la mentionnent directement, « King Pest », « Shadow », et « The Masque of the Red Death », sont parus en 1835 pour les deux premières, et 1842 pour cette dernière, c'est-à-dire au moment où deux épidémies ravageaient respectivement le Moyen-Orient et les Balkans, rendant la peur bien réelle pour ses premiers lecteurs. On ne la voit cependant toucher directement que des hommes (il y a bien des femmes à la cour de Prospero, mais aucune n'est décrite). Ne faut-il y voir

qu'une bienséance d'époque, ou les femmes seraient-elles trop divines pour succomber à la pourriture du corps ?

A l'exception de Madeline Usher (qui n'est au fond qu'une subdivision de la Maison Usher considérée en tant que personne morale), toutes les morts violentes ont par ailleurs lieu entre doubles masculins. Trois cas de figure s'offrent alors : la noyade, les flammes et la pendaison, ou le poignard.

La maison Usher s'écroule sur les jumeaux, les engloutissant dans l'étang noir ; une fin très proche de celle du narrateur du « MS Found in a Bottle », qui est avalé avec son vaisseau par un sombre tourbillon à la fin de la narration. Plus métaphoriquement, le vieil homme dans « The Tell-Tale Heart » meurt étouffé dans le noir de sa chambre comme s'il se noyait dans les ténèbres. Il s'agit là d'une métaphore simple de la disparition dans la tombe. Ce qui oppresse d'ailleurs les enterrés prématurément (« The Premature Burial », « Loss of Breath », « The Pit and the Pendulum », même si ce dernier se trompe à ce sujet), c'est l'obscurité totale, la perte des repères physiques, comme s'ils se noyaient dans l'obscurité, dans la mort sans être encore morts eux-mêmes.

Dans le second cas, on peut citer Metzengerstein et Berlifitzing, ennemis de toujours, qui trouvent tous deux la mort dans l'incendie de leurs châteaux respectifs. Hop-Frog assassine le roi qu'il hait tant en le pendant, avant de le transformer en torche humaine. De manière similaire, le narrateur de « The Black Cat » manque d'abord de périr dans un incendie, après avoir pendu son premier chat, et avant d'être pendu lui-même pour le meurtre de sa femme. Enfin, dans la « Conversation of Eiros and Charmion », on apprend la fin de notre planète dans l'embrasement de sa propre atmosphère, enflammée par l'arrivée d'une météorite. Feu et pendaison sont le châtimeur pour qui a quelque chose à

se reprocher : ce sont les flammes vengeresses du divin, couplée à la potence de l'humain. Ils sont une juste rétribution, la rançon de la haine.

Dernier cas de figure possible, ceux qui sont transpercés par une lame : partiellement, dans le cas de l'homme usé, mais suffisamment pour le dédoubler, pour créer un second lui prosthétique ; ou à mort, comme Bedloe lorsqu'il était encore Oldeb dans « A Tale of the Ragged Mountains », ou comme Shuttleworthy dans « Thou Art the Man ». Mais l'exemple le plus révélateur est encore celui de William Wilson : « In a few seconds I forced him by sheer strength against the wainscoting, and thus, getting him at mercy, plunged my sword, with brute ferocity, repeatedly through and through his bosom. » (PT 356) A peine a-t-il accompli l'acte que Wilson se voit blessé lui-même, et condamné par son propre reflet. On ne voit d'ailleurs pas la mort du second Wilson, qui disparaît dans cette malédiction à la formulation presque biblique. Il est assez facile de voir un double-sens freudien dans cette scène de pénétration brutale, particulièrement après la culpabilité dévorante qu'évoque Wilson en préambule de l'histoire.

Dernière mort, mais pas la moindre, celle des deux amants du « Rendez-vous », qui est le seul cas de suicide explicitement présent dans Poe. Ils s'empoisonnent tous deux à l'aube (et sont là aussi les seuls à avoir recours à ce moyen), selon un pacte visiblement pré-établi. L'inconnu, en sauvant l'enfant de la marquise, la force à respecter sa part du marché : une vie contre une vie. L'enfant, n'étant pas de lui, n'est pas concerné par le pacte, mais sert à le mettre en marche. A peine le narrateur a-t-il constaté le décès de l'inconnu qu'on vient lui annoncer la mort de la marquise.

Qu'ont donc toutes ces morts en commun ? La présence du double, qui est agent actif de cette mort, qu'il en soit conscient ou non. Les conditions de la réunion du héros avec son double gouvernent à la fois la mort du héros et ce qui va suivre pour lui.

B. Le double qui tue

Nous l'avons vu, il est dans la nature la plus profonde du héros de Poe de chercher son double. Ce dernier l'attire presque magnétiquement - ou magnétiquement au sens encore mystique que le terme pouvait avoir à l'époque - comme s'il était guidé par une force interne, un manque si intrinsèque à sa personne qu'il ne peut résister à son appel. Dans « The Man of the Crowd », le narrateur décrit son ressenti en ces termes : « a craving desire to keep the man in view – to know more of him. » (PT 392). Il affirme peu après : « I [...] firmly resolved that we should not part until I had satisfied myself in some measure respecting him. » (PT 394) Il se rapproche donc de l'homme. C'est la même attitude qu'ont tous les héros vis-à-vis de leur double : l'attraction entre eux est indéniable, même si elle s'accompagne de haine ou de rancœur. « Thrown by accident into [Morella's] society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never known ; but the fires were not of Eros ; and bitter and tormenting to my spirit was the gradual conviction that I could in no manner define their unusual meaning, or regulate their vague intensity. » (PT 234). Ces mêmes feux qui embrasent également l'âme de l'ami de Dupin ne sont néanmoins pas sans danger, car si la réunion est ce que désirent les doubles plus que tout au monde, elle signifie toutefois leur destruction mutuelle.

L'équation devrait être simple : l'un s'étant divisé, crée deux moitiés ; une fois les moitiés réunies, l'un est reformé, l'équilibre rétabli. On peut ici faire un rapprochement avec les âmes soeurs d'Aristophanes⁵¹, créatures à huit membres et deux têtes, séparés par la jalousie de Zeus en deux humains tels que nous sommes, et condamnés à rechercher à jamais leur moitié perdue. Poe nous dit que c'est d'exister en tant qu'individu qui est traumatique, parce qu'une moitié autre existe et doit être trouvée – est-ce simplement son éducation classique qui se manifeste ici ? Dans l'épigramme de « Morella », il cite d'ailleurs directement le Symposium : « Lui-même, par lui-même, avec lui-même, homogène éternel »⁵². Mais la réalité n'est pas si simple. Durant leur séparation, les moitiés se sont développées individuellement, pas jusqu'à former deux individualités séparées puisqu'elles ressentent toujours ce manque, mais au delà de leur forme originelle, et l'un qui était ne peut plus être. A vouloir à tout prix le reformer, les nouvelles excroissances de chaque moitié se frottent, s'usent, et à long terme finissent par se détruire. La paix qu'elles cherchent dans l'union leur est refusée. Elles causent la perte de ce qu'elles cherchaient, et ce faisant se tuent elles-mêmes.

Le malheur est de ne pouvoir être tout seul, est d'être toujours seul avec soi, étant entendu que ce 'soi' est devenu, émanation du moi, une autre instance à part entière, mais non détachée de son support, une ombre siamoise qui s'attache à

⁵¹ Son discours se trouve dans le Symposium de Platon. Poe y fait référence dans Pinakidia, article 19 : « The tale in Plato's "Convivium," that man at first was male and female, and that, though Jupiter cleft them asunder, there was a natural love towards one another, seems to be only a corruption of the account in Genesis of Eve's being made from Adam's rib. »

⁵² « Αυτο καθ' αυτο μεθ' αυτου, μους ειδες αιει ον·
Itself, by itself solely, one everlastingly, and single.»
Plato. *Sympos*. (Cité dans « Morella » (PT 234)).

vos pas, comme si elle suivait dans la foule un homme qui fuit pour n'être pas seul avec elle.⁵³

C'est ce frottement qui rend malade les femmes : à être unies sans l'être, elles se languissent (elles « pine away »), jusqu'à succomber à l'usure corporelle. « It is a day of days [...] a day of all days, either to live or die. It is a fair day for the sons of earth and life – ah, more fair for the daughters of heaven and death ! » s'exclame Morella à l'agonie. C'est un jour de mort pour elle, et le sera de nouveau une fois qu'elle sera réincarnée dans sa fille, puisque rien n'a vraiment changé. La vraie union n'est toujours pas possible, puisqu'elle, comme toutes les autres, est un double externe au héros, une seconde individualité. La seule vraie issue pour les amants hétérosexuels se trouve dans la mort. C'est ce qu'ont compris les héros de « The Assignment », et ce que savent maintenant les couples des dialogues angéliques.

Et la situation pourrait être pire – comme Maryse Ducreu-Petit le fait remarquer, « la féminisation de la figure présente encore l'avantage d'offrir alors un Double, mais plus encore, un Double avec lequel l'Union soit possible (au contraire de William Wilson, double nécessairement ennemi, puisqu'il est, à tout point de vue, le même que soi). »⁵⁴ Wilson en est peut-être l'exemple le plus flagrant, mais les doubles non-féminins subissent généralement une fin plus violente, parce que l'union temporaire de l'amour leur est refusée, mais que cette attraction doit trouver un exutoire, qu'elle trouve généralement dans l'assassinat. Si Wilson poignarde son double, c'est dans les flammes que meurent Metzengerstein et Berlifitzing faute d'avoir pu s'entendre, et c'est pendu que

⁵³ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.181.

⁵⁴ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.62.

meurt le chat noir que le narrateur n'a pas su accepter dans son coeur, avant d'être pendu lui-même, comme le narrateur de « The Tell-Tale Heart », qui ne pouvait plus vivre avec le vieil homme pour des raisons que lui-même ne comprenait que mal. Fortunato n'a jamais su pourquoi Montresor l'emmurait, mais Montresor le savait-il ? Il reste vague au sujet de cette « injure » qui l'aurait poussé à en finir, comme si des forces plus complexes étaient en action à ce moment. Son rejet de cet homme qui est presque son homonyme, et qui est en tout autre point semblable à ce qu'il était lui-même n'est pas une simple inimitié. L'injure n'est pas punie par la mort – mais la dissonance cognitive⁵⁵ peut l'être. Car c'est elle qui enflamme la haine de ces hommes : le double qu'ils cherchent depuis toujours n'est pas un double avec lequel ils puissent s'unir, il est trop semblable à eux, trop proche. Il lui faut donc périr, même si cela les tue en retour.

En cela, l'union des jumeaux Usher, ou des cousins comme Bérénice ou Eleonora, n'est pas plus viable. John F. Lynen met le doigt sur le véritable problème que représente l'inceste dans les contes de Poe : « It is not incest that horrifies Roderick but that which incest represents, the merging of two who are already too nearly one, a union so complete that his selfhood will disappear. »⁵⁶ Car l'union n'y est pas romantique, et encore moins érotique. Le narrateur de Morella l'affirme : « the fires were not of Eros [...] I never spoke of passion, nor thought of love » (PT 234). Cependant, il s'agit bien d'un inceste, comme

⁵⁵ « En psychologie sociale, la dissonance cognitive désigne la tension interne propre au système de pensées, croyances, émotions et attitudes (cognitions) d'une personne lorsque plusieurs d'entre elles entrent en contradiction l'une avec l'autre. Le terme désigne également la tension qu'une personne ressent lorsqu'un comportement entre en contradiction avec ses idées ou croyances. » (Définition wikipedia) Pour plus d'informations à ce sujet, voir les travaux de Leon Festinger, notamment *A Theory of Cognitive Dissonance*, 1957.

⁵⁶ John F. Lynen, *The Design of the Present*, p.233.

l'est finalement chaque union des doubles dans Poe, puisqu'ils proviennent d'une même unité originelle. Dans « Murder as a Fine Art », Moldenhauer confirme ces idées :

I would not dispute the contention that Roderick's love for Madeline - a love which culminates in a cruel Liebestod - is incestuous, and that it is similar in kind to the cousin love of "Berenice" and "Eleonora" and the father - daughter love of "Morella." But the incestuous urge has no overt erotic component. Roderick longs not only to keep the corpse but to possess the soul of this beautiful woman, as though this soul were [...] a palpable thing. But, further, he longs to have his own soul vampirized, possessed by her in turn, with the accompanying forfeiture of all material existence. If the perfection of self, or the achievement of aesthetic wholeness, involves the merger of separate particles in response to their mutual attraction, why should not the "lovers" be cousins, or siblings, or, to specify the archetype itself, mother and son?⁵⁷

Sans y voir une relation oedipienne, la notion de génération – au sens germinatoire du terme - est importante : de l'un des doubles provient l'autre, même s'ils sont co-dépendants au point de ne pouvoir exister l'un sans l'autre. Les prothèses de John A.B.C. Smith ne sont que des morceaux de bois et de verre sans lui, qui n'est en retour qu'un « homme usé » si elles lui font défaut ; l'un précède toutefois à l'autre. Roderick est né avant sa soeur. Les cousins sont éloignés d'un « lustre », soit cinq ans. « It was an evening at the end of the close of the third lustrum of her life, and of the fourth of mine » (« Eleonora », PT 470).

⁵⁷ Joseph J. Moldenhauer, *op.cit.* p.295.

Mais le *Liebestod* dont parle Moldenhauer – cette réunion des amants condamnés dans le suicide – est la seule fin possible pour tous les doubles de Poe. Les plus chanceux sont malgré tout ceux qui ont réussi une union temporaire, et coexistent jusqu'à l'usure de l'un des deux, suivie par la folie suicidaire du second. C'est l'histoire même que raconte « *The Raven* ». La moitié survivante est hantée par la mort de l'autre, jusqu'à ce qu'elle la rejoigne. Les femmes qui suivent ne peuvent jamais se mesurer à la première, dont la mémoire demeure toute puissante, jusqu'à son retour même parmi les vivants pour réclamer celui qui est sien. Mais Montresor pense aussi toujours à Fortunato, qui avait été son ami autrefois, cinquante ans après - selon Daniel Hoffman, il s'est enmuré lui-même dans le donjon. Hoffman relève également le parallèle évoqué plus haut entre le sort réservé au premier chat noir, qui avait été tant aimé, et celui qui attend le narrateur à la fin de l'histoire. Le cadavre de Shuttleworthy est (ironiquement, si l'on considère leurs noms) l'élément qui conduit son vieil ami Goodfellow en prison. Celui de Mrs. Wyatt emporte son époux au fond des mers. Et c'est la présence du corps du vieil homme sous les planches, lui qui a toujours été si bon envers lui, qui pousse le narrateur de « *The Tell-Tale* » à la confession. Parce qu'ils ont aimés, ils sont condamnés. Les autres sont trop proches, comme les hommes, ou les cousins et les jumeaux, et doivent s'entretuer, parce qu'ils ne peuvent pas aimer.

A l'inverse, certains sont trop éloignés pour s'unir, mais eux aussi doivent mourir : ce sont ceux que la peste rattrape, ou que l'abysse engloutit. La mort les réclame. Oïnos a beau s'enfermer, Shadow entre dans la pièce. Le prince Prospero a lui aussi tout fait pour se placer à l'abri avec sa cour, mais son pays est mort, et ces morts l'appellent. C'est la peste elle-même qui vient le chercher pour les réunir. L'union est consacrée dans cette

salle noire, dans la lumière rouge de son avatar, et sous le battement de l'horloge qui rappelle à tous ce qui les attend. Il en va de même pour le narrateur de « MS Found », qui de son propre aveu rejette le mysticisme qui pourtant gouverne son destin et le conduit au fond de l'abîme, alors même qu'il découvre ce qu'il appelle « un sentiment ineffable » (« a sentiment ineffable ») au contact du vieux suédois : « a feeling of irrepressible reverence and awe mingled with the sensation of wonder ». Faute d'avoir su s'unir à temps, ils doivent périr. On ignore ce qu'il advient de l'homme des foules, mais il est à se demander si le « suprême désespoir » (« supreme despair » (PT 392)) que le narrateur voit sur son visage n'est pas celui d'un homme à l'agonie – physique ou morale. Il parcourt la ville à la recherche de la foule qui hante son cœur, sans savoir qu'il hante lui-même l'esprit du narrateur. Et cela sans évoquer la tirade de William Wilson : « *I fled in vain. My evil destiny pursued me as if in exultation, and proved, indeed, that the exercise of its mysterious dominion had as yet only begun. [...] Years flew, while I experienced no relief. [...] From his inscrutable tyranny did I at length flee, panic-stricken, as from a pestilence ; and to the very ends of the earth I fled in vain.* » (PT 353-354) Existe-t-il meilleure description d'un esprit hanté ?

La seule solution, le seul exorcisme possible, est de rejoindre leur moitié dans la tombe, et c'est là que se manifestent réellement les tendances suicidaires de l'homme de Poe. Chercher l'union est un suicide en soi, puisqu'elle les condamnera forcément à long terme, mais ils peuvent encore plaider l'ignorance à ce sujet ; une fois leur moitié disparue, cependant, c'est activement qu'ils recherchent à leur tour la mort. Activement, mais pas forcément consciemment : à ce moment se manifeste généralement ce que

Poe qualifie « d'instinct de perversité » (le fameux *Imp of the Perverse*).⁵⁸ Le déséquilibre que cherchaient à corriger ces héros divisés via l'union avec leur moitié est encore aggravé après la disparition de cette dernière. « Cette moitié de soi qui reste après le crime [l'union] ne peut pas tenir, amputée d'elle-même alors qu'elle se croit enfin une, et, donc, il faut qu'elle rejoigne dans les plus brefs délais son Unité, partielle ou absolue. Le retour à l'Unité, par le biais de la dénonciation dite 'perverse', est le plus grand bien que puisse se faire l'individu »⁵⁹ déclare Maryse Ducreu-Petit. C'est l'une des raisons pour lesquelles les narrateurs de « The Black Cat » et de « The Tell-Tale Heart » sont si prompts à se dénoncer – la raison aussi pour laquelle le narrateur de « The Pit and the Pendulum » s'abstient de toute défense alors même qu'il est accusé par la Grande Inquisition dont il sait de terribles choses.

On la retrouve aussi et surtout dans la résignation agitée de la marquise Aphrodite dans « The Assignment », qui fait écho aux mots de William Wilson : « Thou hast conquered » (PT 203), par cette proclamation, les héros se rendent à la nécessité de leur propre dissolution. « You have conquered and I yield » (PT 356), quand c'est Wilson qui le dit, la phrase prend tout son sens. Celui qui se rend (« yield »), c'est celui dont la volonté ne suffit plus à faire rempart aux forces attractives. « And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor ? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. » (PT 262) La phrase de Joseph Glanvill que cite Ligeia sur son lit de mort se base sur le concept déjà

⁵⁸ Plus de détails sur ce sujet dans la partie suivante.

⁵⁹ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.182.

évoqué plus haut de volonté, dont la puissance varie selon les individus. A chaque paire de double en est attribué un certain quota, et il semble que la croissance de cette volonté chez l'un la fait invariablement diminuer chez l'autre. « La volonté qui crée l'écroulement de la maison Usher, celle qui manque tant à Roderick, c'est Madeline. »⁶⁰

Ainsi, chaque moitié des paires est symbolique d'un principe créatif, ceux-là même que Poe explicite dans *Eureka* – l'Attraction et la Répulsion, l'un instinct naturel de réunion, l'autre la volonté toute-puissante qui s'y oppose. Chacun existe pour faire opposition à l'autre, mais si l'un disparaissait, si cette volonté faillissait, l'autre, demeurant seul et tout puissant, finirait par s'auto-détruire jusqu'à rétablissement de l'équilibre dans le néant.

For Poe, the material universe is not simply a symbol of the spirit; it is the spirit in a very fundamental way. According to *Eureka*, matter and spirit together maintain the universe; physical laws of attraction counter spiritual laws of repulsion, and matter is the manifestation of this tension. Therefore man cannot commit himself exclusively either to the principles of the body or to the principles of the soul. ⁶¹

A ne pouvoir être un, à être toujours deux, mieux vaut encore être zéro, une négation, car c'est là que se trouve l'unité. Emily Budick poursuit cette idée lorsqu'elle écrit :

In the final moments of "The Fall of the House of Usher," in the moments of genuine horror, the general progression of the story intensifies and quickens. Matter and spirit, Madeline and Usher, the human and the symbolic, the real and the abstract, words and Ideas, which have been kept parallel and separate throughout the story,

⁶⁰ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.32.

⁶¹ Emily Miller Budick, *op.cit.* p.42.

finally collide. There is a violent, sympathetic reunion of the Usher twins from which the narrator flees aghast. Roderick and Madeline enact a drama which is, for the narrator, both a warning and a promise. Death, Poe tells us in *Eureka* and in the angelic dialogues, signals the perfect restoration of physical and spiritual oneness in the real universe. Therefore, the death of Roderick and Madeline Usher within the world of the narrator's mind signals the rebirth of mental harmony. Their union partakes of the same kind of paradox of "dying" which characterizes the sexual act. It is no coincidence that the twin Ushers die in what many readers have felt is a lovers' embrace.⁶²

C'est dans la mort, dans la dissolution de l'individu, que se trouve la véritable paix. La tombe devient « une chambre nuptiale pour les âmes enfin réunies après une longue, agonisante aliénation. »⁶³ C'est parce qu'ils se sont donnés à la mort sans retenue, qu'ils ont complètement renoncé à leur individualité et à leur égo, que le pêcheur de « Descent into the Maelström » et le narrateur de « The Pit and the Pendulum » sont sauvés : ils s'en sont humblement remis à l'univers, qui les a acceptés. Gerard M. Sweeney, dans son étude de « Descent », fait d'ailleurs ressortir la même morale que celle que Coleridge développe dans « Rime of the Ancient Mariner » : les humains ne sont pas la volonté la plus forte du monde, et certainement pas celle de l'océan, il faut donc s'humilier face à son créateur et s'en remettre à sa merci.

⁶² Emily Miller Budick, *op.cit.* p.42.

⁶³ Joseph J. Moldenhauer, *op.cit.* p.296 : « Death, for Poe's haunted heroes, is truly a well-wrought urn: simultaneously a poem, a tomb, and a bridal chamber—a private place for souls finally joined after long and agonizing alienation. »

The sailor's sense of the beauty of the Maelstrom is the penultimate step in his salvation. It allows him to intuit an order and thus to penetrate the chaotic otherness. But sensing an order is not the same as control: indeed, the Maelstrom cannot be controlled. Escape is possible only through joining in the chaos on its own terms, the terms in this case being the sailor's observations about spheres and cylinders. Thus he must throw himself into the water, an act which emblemizes his poetic reaction to the awesome abyss. He cannot fight the chaos, nor can he conquer it. A poetic union with the chaotic, orderly, destructive Beauty is the only way out. So the sailor is again like Dupin, whose solution to the crime involves identifying himself with the criminal. So too he is like the prisoner of "The Pit," whose escape from the descending blade involves joining in the irrationality and absurdity of the dungeon-world, by inviting the rats to his ropes and his lips.⁶⁴

En s'unissant à ce qui apporte la véritable paix, et non à un double, ils sont sauvés du danger. Parce qu'ils ont fait face à la mort, ils en ont réchappé. Pourquoi alors les autres héros y résistent-ils tant ?

C'est parce qu'elle s'oppose malgré tout à ce qu'ils sont. Ils désirent l'union, parce qu'ils désirent la reconstitution de leur unité originelle ; mais s'ils s'unissent maintenant à l'autre, c'est au prix de leur identité actuelle.

Ce qui menace, c'est une dislocation encore plus fine que le bris du navire, la séparation du mât d'avec la coque, la fracture du personnage d'avec son autre. Ce qui menace, c'est la mort, mais qui ne peut prendre que la forme de

⁶⁴ Gerard M. Sweeney, « Beauty and Truth: Poe's 'A Descent into the Maelström' », p.23.

l'atomisation. C'est la perte de l'individualisation, la disparition dans l'indifférenciation que subissent, justement, ces doubles qui s'évanouissent.⁶⁵

Le dessein divin, Poe le déclare dans *Eureka*, est l'existence. Ce suicide de l'âme qui se retrouve est donc en parfaite opposition avec sa raison d'être. « Oneness, then, is all that I predicate of the originally created Matter; but I propose to show that this *Oneness is a principle abundantly sufficient to account for the constitution, the existing phœnomena and the plainly inevitable annihilation of at least the material Universe.* » (PT 1277) L'unité qui l'a créée et vers qui elle va est l'inverse exact de ce qu'elle *doit* être pour le moment - multiple. « *In the Original unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of the Inevitable Annihilation.* » (PT 1261) L'univers de Poe est donc éternellement condamné à la souffrance tant qu'il vit : d'abord la séparation déchirante, puis le manque, le désir poignant, la réunion explosive, puis l'absence si dévorante qu'elle conduit au suicide.

La mort, par comparaison, est paisible. « *Eureka*, ultime vision, avec ses justifications scientifiques, tente l'impossible réconciliation : oui, l'individu meurt, et cela est bien. »⁶⁶ La mort ne peut être qu'une délivrance, une issue à cette souffrance sans fin. C'est parce que les jumeaux Usher périssent tous deux ensemble que l'esprit du narrateur peut retrouver sa santé. C'est aussi parce qu'ils sont morts que Monos et Una, Eiros et Charmion, Oïnos et Agathos sont si heureux, comme Ellison et Landor dans leurs paradis respectifs. Vankirk et Valdemar ne trouvent la fin de leurs afflictions qu'une fois qu'ils ont franchi le voile, bien que l'approcher par le biais du magnétisme qui « est suffisamment

⁶⁵ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.77.

⁶⁶ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.94.

proche de la mort » comme le dit Vankirk lui même (PT 719) les ai temporairement soulagés – mais parce qu’eux ont reconnu la présence divine, ils sont délivrés instantanément, contrairement à Bedloe qui n’a vu que son double dans ses visions magnétiques, et meurt plus tard, exsangue, de l’arme qui a tué son double. Tous ces personnages montrent la sortie. Est-ce celle qu’empruntent Hop-Frog et Tripetta lorsqu’ils grimpent au chandelier ? Deux nains ayant assassiné le roi et sa cour ne s’en sortiraient pas si aisément – est-ce dans la mort qu’ils trouvent leur issue stellaire, vers leur « lointain pays » d’origine ?

Pour ceux d’entre eux que nous avons le privilège de suivre au-delà du voile, la mort n’est d’ailleurs pas juste une fin : elle est une renaissance. Une seconde vie les attend, profitant du meilleur de l’individualité et de l’expérience sensorielle, tout en renonçant à la division de l’esprit et à la matérialité crasse du corps. Ceux qui nous témoignent de cette nouvelle vie n’ont pas seulement découvert l’envers de l’existence, la réalité des choses divines, mais ont également accédé à la paix dans l’union réelle avec leur double. Eiros et Charmion, Oïnos et Agathos, Monos et Una, Ellison et sa femme, Landor et Annie, Pundit et Pundita, tous ces couples nous parlent depuis l’avenir, depuis un au-delà hors du temps où l’union réelle est possible une fois débarrassés de la mortalité de la chair. C’est par une union très spirituelle que Poe propose l’illumination, et non par le désir sexuel satisfait qu’on pu voir certains Freudiens dans ces couples. La coexistence avec l’autre comble cette vie parce qu’elle a tant manqué lors de la précédente, jusqu’à ce que tous deux soient absorbés par la personne divine, redevenant finalement part « du Bonheur de l’Être Divin » (« that amount of Happiness which appertains by right to the Divine Being when concentrated within Himself » (PT 1358)). Seulement là, quand leur vie humaine

aura cessé, quand ils mettront d'eux-mêmes volontairement fin à celle qui suit, alors l'âme de l'univers sera en paix. L'aboutissement des tendances suicidaires de l'homme de Poe est la réunion de l'âme divine avec elle-même : « Think that the sense of individual identity will be gradually merged into the general consciousness – that Man, for example, ceasing imperceptibly to feel himself Man, will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognize his existence as that of Jehovah. » (PT 1358) Alors se corrigeront tous ses troubles, tout ce qui 'rabaisse' son âme. Il déclare dans « A Chapter of Suggestion » que c'est l'individualité de l'âme qui crée sa souffrance, et que n'est que lors de ces moments où il en est libéré que l'homme peut connaître le bonheur :

In the life of every man there occurs at least one epoch when the spirit seems to abandon, for a brief period, the body, and, elevating itself above mortal affairs just so far as to get a comprehensive and general view, makes thus an estimate of its humanity, as accurate as is possible, under any circumstances, to that particular spirit. The soul here separates itself from its own idiosyncrasy, or individuality, and considers its own being, not as appertaining solely to itself, but as a portion of the universal Ens. All the important good resolutions which we keep — all startling, marked regenerations of character — are brought about at these crises of life. And thus it is our sense of self which debases, and which keeps us debased. (ER 1292)

L'Homme de Poe et son double sont donc reconnaissables par ce qu'ils souhaiteraient voir disparaître, leur individualité. Tant qu'ils ne seront pas en paix avec cette division, tant qu'ils n'auront pas retrouvé l'union qui leur manque tant, ils seront sous le joug de ces tendances suicidaires qui définissent le cours de leur vie, ce qui sera l'objet du prochain chapitre.

Chapitre 3 : Les âges de l'âme

A. Les étapes de la division

Dans le premier chapitre de cette étude nous avons tâché de mettre en place un profil détaillé de l'Homme de Poe. Dans le second, son identification nous a été confirmée par l'établissement d'un *modus operandi* au travers des tendances suicidaires que nous venons d'évoquer. Il nous est donc maintenant possible de retracer toute la biographie de l'âme de l'Homme de Poe grâce à ces informations car son histoire personnelle est, comme nous venons de le voir, entièrement orientée par sa division initiale : son identité vue dans le premier chapitre est bâtie sur son statut de moitié, et la motivation derrière ses actions est de retrouver la partie manquante de lui-même. Son destin, c'est-à-dire le cours de sa vie, suit naturellement les étapes de cette séparation des moitiés et de leur réunion subséquente ; et puisqu'il s'agit d'un modèle général, neutre, ces étapes sont les mêmes pour toutes les occurrences de l'Homme de Poe.

Poe lui-même met en valeur la répétition de cette idée lorsqu'il nous invite, dans l'introduction de « Eleonora », à résoudre l'énigme du sphinx d'Œdipe qui concerne les âges de l'homme :

I grant, at least, that there are two distinct conditions of my mental existence – the condition of a lucid reason, not to be disputed, and belonging to the memory of events forming the first epoch of my life – and a condition of shadow and doubt, appertaining to the present, and to the recollection of what constitutes the second

great era of my being. Therefore, what I shall tell of the earlier period, believe ; and to what I may relate of the later time, give only such credit as may seem due ; or doubt it altogether ; or, if doubt it ye cannot, then play unto its riddle the Œdipus.
(PT 468)

L'énigme elle-même se présente sous plusieurs versions. La plus longue est la suivante :

A thing there is whose voice is one;
Whose feet are four and two and three.
So mutable a thing is none
That moves in earth or sky or sea.
When on most feet this thing doth go,
Its strength is weakest and its pace most slow.⁶⁷

La réponse évidente à cette énigme est l'homme, qui marche à quatre pattes lorsqu'il est un bébé, se redresse sur deux jambes avec la maturité, et s'aide d'une canne comme troisième jambe dans sa vieillesse. Pareillement, l'Homme de Poe passe par différents stades, ayant tous des caractéristiques et des conséquences particulières. « Eleonora », comme cette énigme, est une illustration des âges que traverse l'âme au cours de son existence. Il est d'ailleurs ici question « d'âme » et non plus « d'homme », car ces âges prédatent et survivent à l'existence humaine sur terre et à l'identité sociale qui contribue à la formation de l'homme. C'est donc à l'histoire de l'âme que nous nous intéressons, car bon nombre de ses actions durant sa phase humaine sont, comme nous allons le voir rapidement, orientées par des événements prénataux et post mortem. « Eleonora » n'est cependant pas le seul lieu où cette notion d'âges de l'âme apparaît. Une classification de

⁶⁷ Version de l'Athénée de *Oedipe Roi* de Sophocles.

ces occurrences va nous permettre de distinguer, comme dans l'énigme, différentes grandes périodes avec les caractéristiques qui les accompagnent. Une fois ces périodes dégagées, l'histoire de cette âme se dessine comme une suite non seulement logique mais surtout constante au travers de l'œuvre de Poe.

Etant provoqués par la division initiale de l'âme, ces âges suivent les étapes naturelles d'une séparation avec réunion ultérieure : premièrement, l'existence en tant qu'unité, suivie par une division traumatisant ; puis une coexistence pacifique ou une recherche de palliatifs au manque de leur moitié ; après quoi s'ensuit une recherche de l'union véritable avec celle-ci, avec rapprochement des moitiés et augmentation de la tension entre elles, causant invariablement la destruction du premier double, puis fréquemment du second ; y succède une survivance transcendantale, avec une répétition optionnelle du cycle ; et finalement, la paix et l'équilibre. Cet enchaînement de périodes fait appel à une notion chère à Poe, qui est celle de graduation. A de nombreuses reprises, il exprime son opinion sur l'inégalité présente entre les hommes, faisant d'ailleurs de cela un argument contre le concept de démocratie : « Among other odd ideas, that of universal equality gained ground : and in the face of analogy and of God – in despite of the loud warning voice of the laws of *gradation* so visibly pervading all things in Earth and Heaven – wild attempts at omni-prevalent Democracy were made. » (PT 451) Ainsi qu'il le souligne dans *Eureka*, tout l'univers est soumis à un système de graduations – c'est-à-dire de développement graduel. Le déséquilibre de l'univers est une part fondamentale de son fonctionnement. Il semble donc évident que le développement de l'homme soit marqué par le même type de graduations, étant une représentation en modèle réduit de l'âme

universelle. L'inégalité n'existe pas juste entre les hommes, mais entre les différentes phases de vie de l'Homme de Poe lui-même.

Si toutes les occurrences de l'Homme de Poe font donc appel à cette suite d'étapes, elles ne les représentent pas toutes à chaque occurrence. Certaines, par exemple, se concentrent sur le moment du rapprochement et de la destruction mutuelle, car il s'agit du moment le plus fort en action, alors que d'autres se focalisent sur la séparation et la mélancolie provoquée par celle-ci pour incarner une émotion différente. Poe requiert de ses histoires qu'elles présentent un « effet » non-seulement novateur, mais surtout « frappant » (« Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect » (« The Philosophy of Composition », ER 13)). Il explique juste après que cet effet novateur peut être amené soit par les événements eux-mêmes, soit par le ton par lequel ils sont narrés (« I consider whether it can best be wrought by incident or tone » (ER 13)), c'est-à-dire par un sujet nouveau ou par un angle nouveau. Nous allons nous attarder ici sur cette idée : si toute l'histoire de l'univers est la même, à toutes les époques et à tous les niveaux, c'est dans l'angle sous lequel elle est analysée que nous découvrirons de nouveaux éléments. Cette répétition du thème de division/réunion devient intéressante dans la mesure où la multiplicité de ses occurrences permet la reconstitution de plus grands thèmes, tels que l'Unité universelle.

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de cette étude, Poe n'emploie jamais lui-même le terme de « fractale » - cependant, le concept lui était plus que familier. La conclusion d'*Eureka* est d'ailleurs : « bear in mind that all is Life – Life – Life within Life –

the less within the greater, and all within the *Spirit Divine*. » (PT 1359) Le paragraphe qui précède retire toute ambiguïté qui pourrait être attribuée à cette phrase : tout l'univers est effectivement, pour Poe, conçu sur le même modèle. Cependant, comme un gène, on ne reconnaît sa présence qu'à le voir s'exprimer, c'est pour quoi ces occurrences répétitives sont si importantes. Les étapes sont explicatives car elles sont l'explication elle-même. Elles forment, l'une après l'autre, le destin de l'Homme de Poe, de son âme, et celui de l'âme universelle dont il fait partie. Il nous suffit alors de relier les points entre eux pour obtenir une image claire de celui-ci. Les contes sont en majeure partie une manifestation du thème de la division à échelle humaine, mais dans *Eureka*, Poe explique comment ce cycle s'applique à l'échelle universelle, et pourquoi ces différents niveaux existent. En l'associant à plusieurs extraits des dialogues angéliques et des histoires magnétiques, il nous est possible d'embrasser à la fois l'expression individuelle du cycle dans sa forme macroscopique et celle, universelle, de sa forme cosmique.

Puisque ce thème est exprimé de tant de manières différentes, il est difficile de choisir par où commencer à l'étudier. La logique voudrait que le commencement se trouve dans l'union primordiale précédant la phase de division, mais ce n'est pas un ordre chronologique car, comme nous le verrons dans la troisième partie de cette étude, le temps en tant que concept ne vient à l'existence qu'après la division universelle, et cette phase d'union primordiale est extratemporelle et se répète *ad infinitum*, excluant toute notion de chronologie. Cette existence en tant qu'unité est antagoniste à la vie terrestre et se place avant, après, et au-delà de celle-ci. Nous ne commencerons donc pas par elle, mais nous y reviendrons néanmoins régulièrement dans ce chapitre. Nous allons en

revanche commencer par l'endroit où le cercle de l'intemporalité se brise – par la division : « the idea of absolute *Unity* as the source of All Things [...] if entertained at all, is entertained in inseparable connection with another idea – that of the condition of the Universe of Stars as we *now* perceive it – that is to say, a condition of immeasurable *diffusion* through space. » (PT 1291) L'unité et la diffusion (c'est-à-dire la division et la séparation) vont de pair, pour l'univers comme pour l'homme.

Le moment de la division lui-même est traumatique. Par conséquent, il est difficile de le placer temporellement, car les narrateurs sont très vagues à ce sujet. Le trauma en question est en général tangentiel à sa naissance, puisque l'apparition de la vie, si l'humain suit effectivement l'exemple de l'universel, se fait par la destruction de l'unité : d'une part le big bang qui sépare la particule divine, de l'autre la rupture amniotique qui sépare de l'unité maternelle. Les mères sont notablement absentes des histoires, soit fondues dans une unité parentale indistincte (dans « William Wilson » ou dans les histoires évoquant un héritage familial, telles que « Metzengerstein » ou « Eleonora »), soit déjà disparues ; Egaeus présente d'ailleurs l'histoire de la sienne d'une étrange façon : « The recollection of my earliest years are connected with that chamber [...]. Herein died my mother. Herein I was born. » (PT 225) L'absence de conjonction entre ces deux phrases semble justement indiquer une connexion implicite, comme si la mort de sa mère était nécessaire à l'acte même de sa naissance. Cette séparation tangentielle à la naissance n'a pourtant pas toujours rapport au maternel, et c'est là où l'argument freudien, qui serait facile à avancer ici, s'essouffle. Les jumeaux sont une autre forme d'union prénatale qui se retrouve brutalement divisée lors de la naissance. Les jumeaux

Usher sont les premiers qui viennent à l'esprit, mais William Wilson est celui qui nous donne le plus de détails quant à cette étrange relation :

Wilson was not, in the most remote degree, connected with my family. But assuredly if we had been brothers we must have been twins; for, after leaving Dr. Bransby's, I casually learned that my namesake was born on the nineteenth of January, 1813—and this is a somewhat remarkable coincidence; for the day is precisely that of my own nativity. (PT 342)

En tant que lecteurs, nous connaissons le réel lien des Wilsons, qui est plus intime qu'aucune paire de jumeaux, mais le concept en est suffisamment proche. Il ajoute plus loin :

It was about the same period, if I remember aright, that, in an altercation of violence with him, in which he was more than usually thrown off his guard, and spoke and acted with an openness of demeanor rather foreign to his nature, I discovered, or fancied I discovered, in his accent, his air, and general appearance, a something which first startled, and then deeply interested me, by bringing to mind dim visions of my earliest infancy—wild, confused and thronging memories of a time when memory herself was yet unborn. I cannot better describe the sensation which oppressed me, than by saying that I could with difficulty shake off the belief of my having been acquainted with the being who stood before me, at some epoch very long ago—some point of the past even infinitely remote. (PT 346)

Cette sensation de connaissance innée réapparaît chez le narrateur de « The Fall of the House of Usher » qui, quand il entre dans la maison en question, la reconnaît comme si elle était sienne (« I hesitated not to acknowledge how familiar was all this » (PT 320)),

même s'il hésite sur cette notion d'appartenance (« the objects around me [...] were but matters to which, or to such as which, I had been accustomed from my infancy. » (PT 320), établissant dès le départ un lien entre son enfance et celle des Usher, qui sont réellement une part de lui-même ; il note par ailleurs que l'intimité existant entre les jumeaux est si profonde qu'elle en est indicible (« The deceased and himself had been twins, and [...] sympathies of scarcely intelligible nature had always existed between them. » (PT 329)) Dans l'introduction de « Berenice », Egaeus mentionne également cette idée d'évènement antérieur à tout souvenir :

But it is mere idleness to say that I had not lived before—that the soul has no previous existence. You deny it?—let us not argue the matter. Convinced myself, I seek not to convince. There is, however, a remembrance of aerial forms—of spiritual and meaning eyes—of sounds, musical yet sad; a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow—vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist. (PT 225)

On retrouve une allusion à ce même monde antérieur à la vie dans « The Pit and the Pendulum », ainsi que dans de nombreuses autres séquences d'évanouissement ou de méditation des narrateurs. Dans la conclusion d'*Eureka*, Poe déclare par ailleurs : « We live out a Youth peculiarly haunted by such shadows; yet never mistaking them for dreams. As Memories we know them. *During out Youth* the distinction is too clear to deceive us even for a moment. » (PT 1356) Les narrateurs adultes, en revanche, ne sont guère loquaces à ce sujet, peut-être là encore parce qu'ils en refoulent le souvenir. Comme nous venons de le dire, cet évènement est traumatique : l'individualisation est

douloureuse, parce qu'elle force une séparation, d'avec la mère, le jumeau, le double - voire pire, parce qu'elle implique dans tous les cas une séparation d'avec un tout originel qui était l'identité de l'individu avant la séparation, et donc une renonciation à une part de cette identité. Cette idée se cristallise dans l'apparition du double, qui représente tout ce que l'Homme de Poe a perdu en s'incarnant sur terre, et est son double parce que justement il partage cette identité disparue et ce désir de revenir à l'unité primordiale.

Les premières années de l'Homme de Poe sont caractérisées par une personnalité forte et particulière, surtout par rapport aux autres enfants du même âge. William Wilson en est un excellent exemple :

Upon mankind at large the events of very early existence rarely leave in mature age any definite impression. All is gray shadow—a weak and irregular remembrance—an indistinct regathering of feeble pleasures and phantasmagoric pains. With me this is not so. In childhood I must have felt with the energy of a man what I now find stamped upon memory in lines as vivid, as deep, and as durable as the exergues of the Carthaginian medals. (PT 341)

Il déclare d'ailleurs dans l'introduction que cette force de caractère le définissait en tant que personne, car elle l'aliénait de sa famille et le plaçait en position de supériorité vis-à-vis de ses camarades, formant par conséquent une part importante de son vécu quant à ces premières années de vie :

I am the descendant of a race whose imaginative and easily excitable temperament has at all times rendered them remarkable; and, in my earliest infancy, I gave evidence of having fully inherited the family character. As I

advanced in years it was more strongly developed; becoming, for many reasons, a cause of serious disquietude to my friends, and of positive injury to myself. I grew self-willed, addicted to the wildest caprices, and a prey to the most ungovernable passions. Weak-minded, and beset with constitutional infirmities akin to my own, my parents could do but little to check the evil propensities which distinguished me. Some feeble and ill-directed efforts resulted in complete failure on their part, and, of course, in total triumph on mine. Thenceforward my voice was a household law; and at an age when few children have abandoned their leading-strings, I was left to the guidance of my own will, and became, in all but name, the master of my own actions. (PT 338)

Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre de cette étude, les héros comme Wilson sont très attachés à cette idée de « race » (dans le sens d'une lignée familiale) étrange et étrangère, et à la folie héréditaire qui semble synonyme avec la leur. C'est cette folie héréditaire, ou du moins le penchant pour l'extravagance qui y est associée, qui a bâti les domaines dans lesquels ils passent cette enfance. Le Palais Metzengerstein, la Maison Usher, la bibliothèque d'Egeus, tous ces lieux ont été construits et meublés par les ancêtres des héros, transmettant par ces murs aussi sûrement que par le sang leurs passions et leurs caprices. Nous nous pencherons plus en avant sur l'environnement dans lequel ont lieu les histoires dans le cinquième chapitre, mais beaucoup d'entre eux commencent effectivement ou implicitement dans des lieux paradisiaques. Prospero est un prince et a grandi dans un palais, comme Frederick Metzengerstein ; Montresor, Egeus, les Usher, le peintre du portrait ovale, les amants de « The Assination », Ligeia et son mari, tous vivent dans de grandes et antiques

maisons. William Legrand et Dupin sont nés riches, on peut supposer qu'ils ont bénéficié de la même éducation. William Wilson, si l'on ignore dans quelle condition était la maison de ses parents, se souvient avec nostalgie de l'école qu'il a fréquenté :

My earliest recollections of a school-life, are connected with a large, rambling, Elizabethan house, in a misty-looking village of England, where were a vast number of gigantic and gnarled trees, and where all the houses were excessively ancient. In truth, it was a dream-like and spirit-soothing place, that venerable old town. At this moment, in fancy, I feel the refreshing chilliness of its deeply-shadowed avenues, inhale the fragrance of its thousand shrubberies, and thrill anew with undefinable delight, at the deep hollow note of the church-bell, breaking, each hour, with sullen and sudden roar, upon the stillness of the dusky atmosphere in which the fretted Gothic steeple lay imbedded and asleep. It gives me, perhaps, as much of pleasure as I can now in any manner experience, to dwell upon minute recollections of the school and its concerns. (PT 338)

Le vocabulaire utilisé pour décrire l'école appartient pratiquement au champ lexical du conte de fées. Si certaines caractéristiques de la maison, comme par exemple sa structure labyrinthique qui transforme leurs chambres d'enfants en espaces quasi-liminaux (« It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. [...] During the five years of my residence here, I was never able to ascertain with precision, in what remote locality lay the little sleeping apartment assigned to myself and some eighteen or twenty other scholars. (PT 340)), ont à voir directement avec le scénario de l'histoire, d'autres sont probablement basées sur des souvenirs d'enfance de Poe, qui a lui-même fréquenté l'école du Dr. Bransby à Stoke-

Newington lors du séjour des Allan en Angleterre, et sont présentés sous l'influence de ses propres impressions là-dessus. Le narrateur de « Eleonora » a quant à lui grandi dans l'incarnation physique d'un paradis sur terre. Ni lui ni Eleonora n'ont connaissance du monde hors de leur vallée édénique, dont la description rivalise avec n'importe quelle vision onirique. Si la vallée évolue parallèlement à ses habitants, il finit néanmoins par la quitter et rejoindre le monde des humains comme Rasselas, le héros de Samuel Johnson qui quitte sa « Vallée Heureuse » (« Happy Valley ») dans une quête du vrai bonheur. Même en ignorant les évidentes références bibliques du texte, le concept de Paradis Perdu n'est pas loin. Il n'est d'ailleurs pas nouveau pour l'époque : le poème épique de Milton du même titre date, après tout, de plus de deux siècles auparavant et son influence considérable sur la littérature anglophone ne saurait être négligée quand ce concept est évoqué. Mais son influence sur Poe est plus thématique qu'esthétique. Comme François Lallier le fait remarquer :

Les premiers poèmes de Poe font apparaître deux motifs majeurs. Celui d'abord d'un moment originel de révélation de la beauté, sous la forme d'un éclat lumineux du monde, suivi de son assombrissement, sa perte, que signe la présence d'un brouillard. [...] Cet assombrissement, en tant qu'il est second, et dépend de la révélation première qu'il annule, constitue l'éclat originel en Rêve, objet principal de la poésie, et d'une « fièvre », ou passion qui, dans son ambivalence, en est le moteur. La poésie n'a d'autre but, ni d'autre sujet, que d'évoquer la Beauté, mais à travers sa disparition ; soit de la ressusciter en intégrant sa perte à une construction qui soit le rappel de son premier état.⁶⁸

⁶⁸ François Lallier, cité dans *Europe*, p.72.

La mélancolie dont nous parlions plus haut, Poe l'évoque systématiquement en rapport avec cette unité perdue, qu'il s'agisse de l'unité primaire à laquelle le héros est violemment arraché lors de sa naissance, de l'innocent paradis de son enfance qu'il perd avec la douleur de l'homme qu'il est pratiquement déjà à l'intérieur, ou de la souffrance causée par la mort inévitable de cette femme dans laquelle il avait trouvé son double.

Ce changement de ton dans la narration s'opère généralement aux alentours de l'adolescence, même si cette division de la vie est anachronique pour le XIXe siècle. Poe fait en tout cas une distinction entre cette période et la réelle maturité qui suit. Contrairement à cette dernière, la jeunesse de l'Homme de Poe est généralement une période de passions vives et d'appétit pour toutes formes d'hédonisme. Ces passions s'expriment plutôt innocemment dans « Eleonora » quand le narrateur réalise l'amour qu'il ressent pour sa cousine :

Hand in hand about this valley, for fifteen years, roamed I with Eleonora before Love entered our hearts. It was one evening at the close of the third lustrum of her life, and of the fourth of my own, that we sat, locked in each other's embrace, beneath the serpent-like trees, and looked down within the waters of the River of Silence at our images therein. [...] We had drawn the god Eros from that wave, and now we felt that he had enkindled within us the fiery souls of our forefathers. The passions which had for centuries distinguished our race, came thronging with the fancies for which they had been equally noted, and together breathed a delirious bliss over the Valley of the Many-Colored Grass. A change fell upon all things. (PT 470)

Les couleurs et les formes de la vallée elles-mêmes se trouvent transformées par ce « bonheur délirant » qui les habite. Notons ici le terme « lustre », que Poe emploie pour situer l'âge de ses personnages : les lustres étaient des périodes de cinq ans dans le calendrier romain, durant lesquels la population était recensée, et qui s'achevaient par un sacrifice de sang pour la purifier aux yeux des dieux. Intéressant choix quand on considère que les lustres des histoires de Poe se terminent presque tous par un évènement dramatique changeant généralement le nombre de personnages présents par un acte soit sanglant, soit propitiatoire (c'est-à-dire par une mort ou par une rédemption). Poe place l'enfance jusqu'à la fin du troisième lustre, soit quinze ans, ce qui semble normal compte tenu de l'époque. Eleonora quitte donc son statut d'enfant lorsqu'elle s'unit au narrateur lors de cette journée durant laquelle ils observent un silence presque rituel. William Wilson reste quant à lui dans l'école du Dr. Bunsby jusqu'à la fin du troisième lustre de sa vie :

Encompassed by the massy walls of this venerable academy, I passed, yet not in tedium or disgust, the years of the third lustrum of my life. The teeming brain of childhood requires no external world of incident to occupy or amuse it; and the apparently dismal monotony of a school was replete with more intense excitement than my riper youth has derived from luxury, or my full manhood from crime. (PT 340-341)

Cette séparation établie dans la dernière phrase est représentative de ce qui attend les héros par la suite : la jeunesse se passe dans un tourbillon de luxe et de plaisirs, parfois physiques, parfois intellectuels, avec des conséquences directes sur la quatrième période de leur vie. Pour Wilson, qui consacre ses années d'université à l'accumulation de

vêtements extravagants, à la boisson et à la tricherie, la période qui suit est marquée par la fuite face à sa conscience, le conduisant à trouver refuge dans une vie de crime qui n'a de cesse de s'aggraver. Le jeune Metzengerstein, qui quitte à peine l'enfance, est en mesure d'atteindre cette extrême débauche bien plus tôt :

Upon the succession of a proprietor so young, with a character so well known, to a fortune so unparalleled, little speculation was afloat in regard to his probable course of conduct. And, indeed, for the space of three days, the behaviour of the heir out-heroded Herod, and fairly surpassed the expectations of his most enthusiastic admirers. Shameful debaucheries—flagrant treacheries—unheard-of atrocities—gave his trembling vassals quickly to understand that no servile submission on their part—no punctilios of conscience on his own—were thenceforward to prove any security against the remorseless fangs of a petty Caligula. (PT 135-136)

Ce terme, « out-heroded Herod », est employé couramment par Poe pour décrire une intensité d'accumulation, qu'il s'agisse d'un sens de la décoration barbare, d'un abus de substances, ou dans le cas présent de crime réel, qui se manifeste lors de cette seconde période. Les héros qui s'étourdissent de cette façon cherchent par là un palliatif, un remplacement à l'épanouissement dans l'union avec leur double qu'ils ne trouvent pas ou ne voient pas. Mais quelle que soit la façon dont les tendances perverses de l'Homme de Poe se manifestent, c'est durant sa jeunesse qu'elles se consolident dans la forme qui marquera par la suite son destin.⁶⁹ Même Egaeus, qui certes vit comme un ascète,

⁶⁹ On pourrait en cela les rapprocher de l'idée de « conduit » d'Emerson : la tendance existe en eux, mais c'est par leur façon de la retransmettre au monde qu'ils sont uniques, et donc qu'ils s'identifient.

se perd dans une débauche spirituelle : « I, ill of health, and buried in gloom [...] mine, the studies of the cloister—I, living within my own heart, and addicted, body and soul, to the most intense and painful meditation » (PT 226). Cet esprit contemplatif et monomaniacal qui causera par la suite sa perte lorsqu'il se fixera sur les dents de Bérénice est déjà présent et c'est à ce moment de la narration qu'il se manifeste sous la forme par laquelle il le condamnera, comme les vices des narrateurs le font toujours. Comme Poe le déclare dans *Eureka*, c'est la nature même d'une chose qui la détruit : « *In the Original Unity of the First Thing lies the Secondary Cause of All Things, with the Germ of their Inevitable Annihilation.* » (PT 1261) Ainsi, même ceux parmi les narrateurs qui vivent cette période de leur vie dans une paix relative peuvent d'ores et déjà y voir apparaître ce qui deviendra par la suite d'abord un élément perturbateur, puis la marque de leur destruction. La coexistence pacifique, telle que la connaissent Egaeus et Bérénice, Roderick et Madeline, Eleonora et le narrateur, Ligeia et son mari ou encore Morella et le sien, est en réalité un lent empoisonnement mutuel qui culmine, lors de la période suivante, la maturité, en des symptômes physiques. À simplement coexister, à se refuser à l'union complète (physique ou spirituelle), ces doubles forcent sans le savoir une tension entre eux qui cause la rupture de la moitié dont la nature physique est la plus faible (selon l'opinion du XIXe siècle) ; cette moitié compense en revanche sa faiblesse physique par une force morale hors du commun, qui se manifeste dans son retour d'entre les morts pour exiger l'union qui lui a été refusée, entraînant le héros avec elle dans la mort. Beaucoup d'entre elles sont des femmes, mais nous le voyons également dans le cas de William Wilson : le second Wilson, qui ne peut s'exprimer que par un faible murmure, hante Wilson, qui se noie dans le crime pour étouffer ce manque, jusqu'au point

culminant de l'histoire où ils s'unissent dans la mort : "*You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou also dead—dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist—and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*" (PT 356-357) Par cette terrible condamnation, c'est sa moitié que le deuxième Wilson réclame au monde ; c'est elle qu'il emporte avec lui dans la tombe. Après cet épisode, même s'il survit physiquement, William Wilson est effectivement mort aux yeux du monde – en tout cas à ceux de sa famille, comme il le dit en introduction, dont il a souillé le nom par ses actes infâmes. Lui-même sait que ce combat contre Wilson, conclu par cette union violente, est ce qui l'a transformé :

I would not, if I could, here or to-day, embody a record of my later years of unspeakable misery, and unpardonable crime. This epoch—these later years— took unto themselves a sudden elevation in turpitude, whose origin alone it is my present purpose to assign. Men usually grow base by degrees. From me, in an instant, all virtue dropped bodily as a mantle. From comparatively trivial wickedness I passed, with the stride of a giant, into more than the enormities of an Elah-Gabalus. What chance—what one event brought this evil thing to pass, bear with me while I relate. (PT 337)

Il relate ensuite toute sa relation avec Wilson, puisque c'est sa séparation d'avec son double (« that one event »), qui oriente et concentre ses tendances héréditaires.

Puisque cette troisième période est la confrontation des conséquences de la seconde, conséquences généralement négatives, la période qui suit est donc, pour beaucoup de narrateurs, une période de deuil solitaire. William Wilson s'exclame

d'ailleurs en introduction : « Oh, outcast of all outcasts most abandoned!—to the earth art thou not for ever dead? to its honors, to its flowers, to its golden aspirations?—and a cloud, dense, dismal, and limitless, does it not hang eternally between thy hopes and heaven? » (PT 337). Puisqu'il a refusé Wilson et ses admonitions, causant volontairement sa propre perte, il vit coupé du ciel et de l'union véritable. Le narrateur de Ligeia se trouve dans la même situation après son mariage avec Rowena, et la luxueuse extravagance de l'abbaye où il se cloître est une vaine tentative pour contrer son état intérieur. Wyatt, dans « The Oblong Box », montre un même revirement de tempérament après la mort de sa femme. On peut comparer son attitude durant la traversée (« He said little, and that moodily, and with evident effort. » (PT 648)) avec la description qu'en fait le narrateur avant de le retrouver (« He had the ordinary temperament of genius, and was a compound of misanthropy, sensibility, and enthusiasm. To these qualities he united the warmest and truest heart which ever beat in a human bosom. (PT 643) ; ces deux descriptions semblent complètement opposées (excepté sa misanthropie, par laquelle le narrateur s'explique son comportement), mais prennent tous leur sens lorsque la vérité est révélée à la fin de l'histoire. Wyatt est en deuil, et, comme tous les autres héros de Poe dans ce cas, se renferme sur lui-même et se focalise obsessionnellement sur l'objet de son attention, c'est-à-dire, dans ce cas précis, sur la boîte oblongue et ce qu'elle contient. Egaeus, dévasté d'avoir perdu la Bérénice qu'il connaissait, est obsédé par ses dents, qui sont la seule part d'elle n'ayant pas changé. Tous deux se raccrochent dans leur douleur à un symbole (à une « idée », comme Poe désigne les dents dans le texte, ce qui fut une énigme pour bon nombre de ses lecteurs) qui prend la place de celle qu'ils

ont perdu, au point d'être ce qui les entraîne, littéralement dans le cas de Wyatt, dans le gouffre.

Beaucoup d'autres cherchent un soulagement dans l'alcool ou la drogue, comme le narrateur de « Ligeia », ou dans des fêtes endiablées, comme Prospero ou le narrateur de « Eleonora », qui décrit sa vie après avoir quitté la vallée en ces termes : « The pomps and pageantries of a stately court, and the mad clangor of arms, and the radiant loveliness of woman, bewildered and intoxicated my brain. » (PT 473) Néanmoins, ils ne sont pas libérés de leur double pour autant : « But as yet my soul had proved true to its vows, and the indications of the presence of Eleonora were still given me in the silent hours of the night. » (PT 473) Comme presque tous les autres doubles, la douce et innocente Eleonora fait montre d'une volonté qui transcende la mort et parvient à rejoindre un instant celui qu'elle a aimé. Mais si elle choisit de le libérer de ses vœux à son égard, les autres ne sont pas si charitables. Comme nous l'avons vu, William Wilson perd toute retenue à la mort du second Wilson et se condamne lui-même par une vie de crime. Pareillement, Montresor est hanté pendant plus d'un demi-siècle par son acte contre Fortunato. Ligeia se réincarne dans celle qui la remplace, comme Morella qui donne naissance à une copie d'elle-même qu'elle habite sitôt que son nom lui est donné. Les héros ont une chance, lors de ces moments de retour d'entre les morts, de s'unir pour de bon à leur double, ce qui explique qu'ils se soldent généralement par leur mort, les libérant ainsi de ce cycle de réincarnations.

Certains narrateurs ont cependant parfois la chance d'échapper à la destruction quand la tension suscitée par la proximité de leur double suffit à générer la vraie union qui libère. Il en est ainsi dans « A Descent into the Maelström » et dans « The Pit and the Pendulum ». Dans ces deux cas, le héros est confronté à une mort certaine par un objet qui crée la tension (respectivement le maelström et le pendule, tous deux représentations à peine déguisées d'horloges) ; et dans les deux cas, il se soumet à son destin en acceptant cette mort à laquelle il semble condamné, et se faisant trouve une échappatoire. Il est important de noter que dans ces deux histoires, si le héros a un double auprès de lui, c'est dans l'union avec ce qui est au-delà de la mort qu'il trouve la libération, dans la véritable union avec dieu qui attend l'Homme de Poe et que son union avec son double humain ne fait que préfigurer. Tant que cette union spirituelle n'est pas atteinte, le cycle des réincarnations se poursuit et le hante. On voit une nette différence entre les unions entre doubles humains telles qu'on les trouve dans « Ligeia » ou « Eleonora », marqués par la tristesse et la douleur, et la paisible quiétude des dialogues angéliques (« Eiros and Charmion », « Monos and Una », « The Power of Words ») ou de « Arnheim » et « Landor ». Tous ces couples sont unis au-delà de la mort⁷⁰, c'est pourquoi ils ont atteint un point d'équilibre. A long terme, eux-mêmes seront réabsorbés

⁷⁰ Arnheim, dont le nom signifie d'ailleurs « la maison de l'aigle », tient très probablement de l'espace mental, peut-être même de l'espace mental post mortem : « The story is, in brief, Poe acting as our tour guide through the human mind and soul. The unprecedented beauty and serenity of Arnheim--the domain of the soaring eagle--is accessible to each individual who follows the path Poe blazes within the realm of imagination. » (Domain of Arnheim sur le blog World of Poe, disponible à l'adresse : <http://worldofpoe.blogspot.com/2009/10/domain-of-arnheim.html>). Notons par ailleurs qu'Ellison ne trouve où placer son domaine qu'après plusieurs années, alors qu'on le dit mort jeune. Quand aurait-il pu construire (et faire pousser) une telle merveille, si ce n'est dans son esprit ?

dans l'âme divine, mais puisqu'ils ont quitté la dimension matérielle de la terre, ils sont libérés de la mort et peuvent s'unir. Il y a de plus dans ces histoires une insistance sur la profonde révérence que leur inspire la personne divine, similaire à celle que ressentent les héros de « A Descent » et « The Pit », qui attire la faveur de cette dernière comme lorsque le héros de « A Rime of the Ancient Mariner » bénit les serpents de mer et se trouve à son tour béni. Poe se différencie cependant de Coleridge en ce que la divinité qui se trouve dans ses histoires est une divinité transcendante – malgré son inimitié envers le mouvement transcendantaliste, il partage bon nombre de leurs opinions cosmogoniques. C'est en se reconnaissant eux-mêmes comme part de cette divinité que les héros de Poe atteignent la paix absolue. C'est d'ailleurs sur cette idée que *Eureka* culmine dans sa conclusion :

Think that the sense of individual identity will be gradually merged in the general consciousness—that Man, for example, ceasing imperceptibly to feel himself Man, will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognize his existence as that of Jehovah. In the meantime bear in mind that all is Life—Life—Life within Life—the less within the greater, and all within the *Spirit Divine*. (PT 1358-1359)

L'individualisation (« the sense of individual identity ») des différentes parties de l'âme divine est ce qui cause leur trouble initial ; car chaque individualisation est suivie d'une *individuation*, c'est-à-dire d'une consolidation de l'individu en tant que personne, qui interdit tout retour en arrière. Ces parties ne sont plus juste des parties d'une unité, mais des unités à part entière. Toute union avec une autre unité est donc une addition et non plus une restauration. Pour connaître la véritable union il faudra attendre la réunion

complète des parties de l'univers à sa fin, reformant, pendant un instant sublimement court, une parfaite union universelle, avant de se fondre de nouveau en la personne de dieu lui-même : « The absolutely consolidated globe of globes would be objectless:— therefore not for a moment could it continue to exist. [...] Let us endeavor to understand that [Matter] would disappear, and that God would remain all in all. » (PT 1354) L'histoire humaine est donc un reflet quasi-exact, à échelle réduite, de l'histoire universelle : l'union cause la dissolution des moitiés dans la divinité dont elles proviennent. Poe ajoute juste après : « That every work of Divine conception must cöexist and cöexpire with its particular design, seems to me especially obvious » (PT 1354). Tout l'univers est bâti selon le même modèle – mais pas seulement le nôtre. « But are we here to pause? » demande-t-il ensuite. Sa réponse donne une nouvelle dimension à cette idée de répétition d'une même histoire à différentes échelles :

Not so. [...] Guiding our imaginations by that omniprevalent law of laws, the law of periodicity, are we not, indeed, more than justified in entertaining a belief—let us say, rather, in indulging a hope—that the processes we have here ventured to contemplate will be renewed forever, and forever, and forever; a novel Universe swelling into existence, and then subsiding into nothingness, at every throb of the Heart Divine? And now—this Heart Divine—what is it?—It is our own. (PT 1356)

Notre univers divisé puis réuni n'est donc qu'une itération parmi tant d'autres d'un processus aussi régulier que le battement d'un coeur. Plus tôt, il déclare par ailleurs sa croyance en l'existence d'une multitude d'univers comme le nôtre (« there does exist a limitless succession of Universes, more or less similar to that of which we have cognizance [...] Each exists, apart and independently, in the bosom of its proper and

particular God. » (PT 1329-1330)), élargissant encore ce processus répétitif dans une autre dimension, jusqu'à ce que l'esprit du lecteur le sente faire écho en tous sens.

B. La vie d'une moitié

Cette histoire qui, comme nous venons de le voir, s'applique à toutes les échelles de l'univers, suit donc les étapes que nous avons annoncées en introduction à ce chapitre : d'abord une existence paisible dans l'unité, rompue par une division traumatique à la naissance, suivie par une coexistence plus ou moins pacifique lors de l'enfance, qui mène au développement de tendances extrêmes à l'adolescence, puis culmine lors de la maturité en une tension lors du rapprochement des moitiés se terminant par un épisode particulièrement intense qui aboutit à la disparition d'une des moitiés au moins ; l'autre moitié lui survit mais est hantée par le deuil, jusqu'à un second épisode menant à l'union véritable, puis à la paix suite à la libération de ce cycle. Si ces étapes forment un développement logique de l'âme divisée et s'il est assez évident, en lisant « Eleonora » ou « William Wilson », que Poe divise la vie humaine en plusieurs grandes périodes, elles ne sont pas toutes représentées uniformément, ce qui a conduit à une identification faussée par les critiques. Brett Zimmerman, par exemple, dans son commentaire sur les couleurs dans la salle de bal de « The Masque of the Red Death », s'appuie sur une étude de William Pitcher, qui y voit une représentation de la vie de Prospero, ce qui est juste, mais simplifie les étapes en les réunissant en plusieurs catégories, ce qui retire du sens à l'intention de Poe :

William Pitcher says that Poe sometimes wrote about life in terms of a tripartite division: life's three stages are the first twenty years (the blue and purple rooms signifying a closeness to divine truths—purple is the color of paradise in [Poe's tale] "The Domain of Arnheim"), the subsequent thirty years of Manhood (with green, orange, and white for the three rooms or decades signifying the spring, autumn, winter periods of fertile adulthood), and the final twenty years (with violet and black signifying at once the return to "facility in belief" through the association of purple and violet, and the approach of death).

Ses conclusions concernant les couleurs et ce qu'elles représentent ne sont pas exactes⁷¹, néanmoins son idée d'éloignement d'avec la divinité atteignant son paroxysme à la maturité, soit à la moitié de la vie de l'homme, est dans la continuité de la théorie de la diffusion exprimée dans *Eureka*. Lors de l'enfance, Poe le souligne à plusieurs reprises, l'âme se souvient de cette union encore récente ; et avec la mort approchante, ce souvenir lui revient de nouveau (« Death approaches ; and the shadow which foreruns him has thrown a softening influence over my spirit. » (PT 337)). C'est donc lors de sa maturité que l'homme est le plus éloigné mentalement de son origine divine, même si c'est paradoxalement l'âge où il subit le plus son influence par le manque de sa moitié et par l'instinct pervers et suicidaire que ce dernier provoque en lui. Daniel Hoffman fait d'ailleurs le rapprochement avec le concept de Chute de l'Homme (au sens religieux du terme) :

We have the clues in hand to trace the parameters of an Archetype. The Archetype of the Fall of Man. Here are the elements: a Beloved Woman, Forbidden

⁷¹ Pour plus de détails à ce sujet, voir le chapitre 6 ci-dessous.

Knowledge, an irresistible compulsion to possess the latter by possessing the former. But we must not think that Poe is going to give us a Fortunate Fall. It is already clear that the forbidden wisdom, sought here under Ligeia's all-knowing tutelage, by the process of remembering back before the beginning of one's present existence, is of the same kind as that intellectual destination toward which the mariner hurtled, half unwitting, in *MS found in a bottle*: 'It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge - some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction.'⁷²

Avec leur unité originelle, les parties divisées de l'univers ont également perdu l'omniscience divine. Dans la réunion avec le double, comme le mari de Ligeia évoqué ici, une petite part de cette connaissance est retrouvée ; mais la totalité de cette connaissance ne peut effectivement se retrouver que dans la mort et dans la réunion subséquente avec le divin qu'elle permet, car cette connaissance signifie « la destruction si on l'atteint »⁷³. La question se pose justement – en tout cas, elle est certainement posée par les héros de Poe eux-mêmes – quant à savoir si les souffrances qu'ils endurent ne sont pas un prix à payer pour s'être trop approchés de cette sagesse de leur vivant. A n'avoir pas attendu la mort pour comprendre les mystères divins et pour s'être livrés à des études interdites, Ligeia succombe mystérieusement à la maladie ; Morella de même ; et qui sait pour quelle raison l'Inquisition condamne le narrateur de « *The Pit* », peut-être bien pour une hérésie très humaine – trop humaine. On retrouve là l'arrogance des humains doubles qui a poussé Zeus à les séparer dans le mythe platonique. On peut

⁷² Daniel Hoffman, *op.cit*, p.244.

⁷³ Plus de détails à ce sujet dans la Partie III.

également se demander si ce n'est pas l'arrogance de Prospero qui condamne son pays : il en est le prince, son pays est une part de lui ; alors que celui-ci est à demi-dépeuplé, à demi-mort, lui-même résiste et lance même défi à la maladie (« With such precautions the courtiers might bid defiance to contagion. » (PT 485)). Ce n'est que lorsque la mort rouge a pénétré le dernier rempart, qu'elle est entrée dans la plus intime des salles du bal, qu'il se rend et succombe.

La vie de Prospero est d'ailleurs une excellente représentation des âges de l'âme, plus précise encore que les deux périodes de « Eleonora » ou les lustres de « William Wilson ». Les différentes parties de la salle du bal dans « The Masque of the Red Death » représentent, comme l'avaient effectivement supposé William Pitcher, les étapes de la vie de Prospero. Plusieurs critiques comme Eric Lysøe⁷⁴ expliquent l'utilisation de ce nombre par le fait que ces salles représentent les sept planètes de l'astronomie classique (et de l'astrologie, qui est son pendant occulte), plaçant le destin de Prospero sous la gouvernance des cieux. Mais une source plus logique concernant ce chiffre se trouve dans le monologue de Jacques dans *As You Like It*, Act II, Scene vii, qui y fait détailler les âges de l'homme, au nombre de sept. On ne saurait nier l'influence de Shakespeare sur Poe, même si ce dernier est en l'occurrence nettement moins cynique que le Barde, pour qui l'enfance se résume à « mewling », « puking », « whining », et la vieillesse est « second childishness and mere oblivion, / Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. » Les âges de Prospero sont autrement glorieux : sa jeunesse, en bleu et

⁷⁴ Eric Lysøe, *op.cit.* p.123.

pourpre⁷⁵, est placée sous le signe de la bénédiction divine et de la noblesse ; s'en suit une prospérité (d'où son nom, surement) comparable à une nature luxuriante, symbolisée par le vert de la troisième salle, naturelle et abondante ; à sa maturité, il fait hardiment face à la maladie, représentée par l'orange et le violet, avec une salle blanche entre les deux qui tient lieu de revenant et représente le deuil qui frappe les héros après la perte de leur double, dans ce cas la population que Prospero gouverne ; le noir et le rouge qui habillent la dernière pièce marquent l'extinction d'une vie courte, mais avec un sens dramatique et un panache qui sied au jeune prince. Chacune de ces couleurs a une signification bien précise, et les sept périodes auxquelles elles correspondent nous renseignent plus sur la vie de Prospero qu'une biographie détaillée. Dans ces sept périodes, nous voyons un exemple typique du destin de l'Homme de Poe, de sa naissance à sa mort.

Une telle vision du déroulement de la vie prend probablement inspiration dans différentes sources, telles que la pièce de Shakespeare évoquée plus haut ou même dans une vision antique des âges du monde comme celle qu'expriment Hésiode ou Ovide. Eric Carlson voit cependant dans cette division du temps une représentation directe de la vie littéraire et mentale de Poe :

Three periods [in Poe's life] are usefully distinguished. The first, characteristic of the years 1827 to 1831, is marked by a Neoplatonic and Pastoral vision taking the form of "dreams" or "memories" of a lost paradise or Eden. [...] there followed, for

⁷⁵ Pour une explication détaillée de la couleur des salles et de leur symbolique, se reporter au chapitre 6.

a period of approximately ten years, 1831-1841, a number of works that might be called Existentialist Fables of the Human Condition. Some few of these, within a personal frame, view death as a comfort to the soul, even a kind of transfiguration. [...] Shortly thereafter, during the early and mid-forties, the murder stories were published. [...] As studies of the demonic self and the pathology of crime and confession, these tales give ample evidence of breakdown in what Nathaniel Branden in *The Disowned Self* (1971) calls “psycho-epistemological functioning” (= interactions between the conscious and subconscious mind) [...] Poe’s central and climactic vision of man may be called his Psychal Transcendentalism, dominant from 1835 to 1839, and during his final period, from 1841 to 1849. Among Poe’s most profound and powerful stories are his tales of psychic conflict. [...] The central theme is Man’s search for his soul, and through the death of the “ordinary life,” the discovery of his psychic potential is realized in a rebirth of the unified and creative self. From the year 1840, through 1849, there is a continuing and cumulative development of Poe’s psychal transcendentalism [...] through marginalia, poems, essays, lectures, imaginary colloquies, and *Eureka* [...] His major theme, from as early as 1835 to the end of his life, is the irrepressible will in man to self-realization as a process of rebirth. Such a renewal of the soul, Poe seems to say, can come only from a rediscovery of man’s psycho-transcendental awareness and energies, the powers that constitute the God Within.⁷⁶

On retrouve effectivement dans cette théorie les grandes lignes des âges de l’âme que nous avons tracées plus tôt : un début idyllique, suivi d’une crise durant laquelle la mort

⁷⁶ Eric W. Carlson, « Poe on the Soul of Man ».

semble un réconfort, puis une période intermédiaire de compulsions mauvaises, avant une réconciliation des parties conscientes et inconscientes de l'esprit dans la spiritualité.

Eric Carlson ajoute à cette théorie une seconde qui lui est rattachée, qui suggère que ce développement artistique chez Poe était influencé par le développement du monde dans lequel il vivait et son ressenti quant à celui-ci :

In his "Colloquy of Monos and Una," however, Poe set forth a cultural and psychological diagnosis of the sick society of his day. He described it as a time of "diseased commotion, moral and physical." He saw "man's general condition at this epoch" as marked by "general misrule" resulting from false ideas about "universal equality"; by "huge smoking cities" and other blemishes of ugly industrialization; and by the "leading evil Knowledge" — i.e., abstract rationalism which, along with the mechanical arts, has led to "the blind neglect" of "Taste" in the schools. As a result, man lost his "sentiment of the natural" and, experiencing a kind of cultural shock or "future shock," as we call it, suffered acute psychic conflict and fragmentation. At this time, too, Poe described the "world of mind" as a delicate balance of intellect, taste, and moral sense. Anything that upset the delicate balance would disrupt the whole self. ⁷⁷

Ceci explique les attaques obstinées qu'il fait contre la société de son temps, tournant en ridicule les modes excessives, la pensée alambiquée, les politiques destructrices de ses contemporains : « Man, because he could not but acknowledge the majesty of Nature, fell into childish exultation at his acquired and still-increasing dominion over her elements.

⁷⁷ Eric W. Carlson, *op.cit.*

Even while he stalked a God in his own fancy, an infantile imbecility came over him. »
(PT 451) C'est d'ailleurs le grand reproche qu'il fait aux métaphysiciens de son époque :
comme il s'en plaint dans « Mellonta Tauta », censé se passer en 2848, (ou dans
l'introduction de *Eureka*, qui est une reprise quasi-identique de ce passage) c'est par leur
étroitesse d'esprit autant que par leur éloignement vis-à-vis de ce qu'il considère comme
étant les lois naturelles, que pèchent les philosophes :

Do you know that it is not more than a thousand years ago since the
metaphysicians consented to relieve the people of the singular fancy that there
existed but two possible roads for the attainment of Truth! Believe it if you can! [...]
Now I do not complain of these ancients so much because their logic is, by their
own showing, utterly baseless, worthless and fantastic altogether, as because of
their pompous and imbecile proscription of all other roads of Truth, of all other
means for its attainment than the two preposterous paths—the one of creeping
and the one of crawling—to which they have dared to confine the Soul that loves
nothing so well as to soar. (PT 874-877)

Lui-même rapporte le problème à une insulte faite à l'âme. Il place par ailleurs son présent
au milieu de deux phases, l'antiquité idyllique et le futur intellectuel (exactement mille ans
plus tard), faisant de lui une parfaite représentation à plus grande échelle de cette
maturité confuse et anxieuse que connaît l'homme. Contrairement à celle-ci, cette vision
idéalisée (et fausse) de l'antiquité semble aussi simple, naturelle et évidente que le
paradis qu'il peint dans ses domaines fantastiques ; le seul espoir qui reste à l'humanité
est donc un retour, dans un lointain futur, à cet état de choses naturel. Le narrateur de
« Some Words with a Mummy » le déclare en conclusion de son aventure : « The truth

is, I am heartily sick of this life and of the nineteenth century in general. I am convinced that every thing is going wrong. Besides, I am anxious to know who will be President in 2045. [...] I shall just step over to Ponnonner's and get embalmed for a couple of hundred years. » (PT 821) En cela, la vision qu'a Poe du monde fait preuve d'un implacable optimisme. Dans le futur, tout s'arrange : que cela soit par la mort, qui force un retour de l'âme à son état originel en la dévêtant de son identité humaine artificielle (« man the Death-purged » tel que Monos le désigne (PT 453)), ou par une révolution humaine rétablissant la juste civilisation. Dans les Marginalia, il s'insurge d'ailleurs contre l'idée que l'homme soit naturellement un sauvage. A l'inverse, dit-il, c'est sous sa forme primaire que l'homme était le plus civilisé, parce qu'il est avant tout un être de raison ; les artifices de la société, automatisant beaucoup de ses raisonnements, n'ont eu d'autre conséquence que de le dévoyer :

The theorizers on Government, who pretend always to "begin with the beginning," commence with Man in what they call his natural state — the savage. What right have they to suppose this his natural state? Man's chief idiosyncrasy being reason, it follows that his savage condition — his condition of action without reason — is his unnatural state. The more he reasons, the nearer he approaches the position to which this chief idiosyncrasy irresistibly impels him; and not until he attains this position with exactitude — not until his reason has exhausted itself for his improvement — not until he has stepped upon the highest pinnacle of civilisation — will his natural state be ultimately reached, or thoroughly determined. (ER 1313)

Ce mouvement, qu'il développe chez l'homme par une enfance dorée suivie d'une maturité chaotique puis d'une épiphanie spirituelle lors de la vieillesse (nous simplifions),

est donc reproduit exactement à l'échelle de l'humanité, ainsi que de l'univers, puisque le big bang qui l'a créé dans sa forme diffuse fait irrémédiablement face, selon Poe, à un big crunch réunissant ses atomes en un seul amas. C'est maintenant, au zénith de la diffusion, que l'humain est le moins divin. Il peut prendre un raccourci en coupant à travers le cercle et en s'unissant mentalement au dieu qu'il était, mais ce n'est qu'à l'issue de son parcours qu'il redeviendra réellement uni à lui : « Man, will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognize his existence as that of Jehovah. » (PT 1358)

En examinant de plus près ces âges de l'âme, nous en arrivons inévitablement à la conclusion que le destin de l'homme est défini par son rapport à la temporalité de l'existence. Il s'inscrit dans un schéma universel de diffusion-réunion qui fait écho à son propre statut d'âme divisée. Par ailleurs, cette répétition sous différentes lumières, différentes phases, et à différentes échelles, est non seulement une question stylistique importante pour Poe, mais également une excellente occasion pour nous d'analyser les grands thèmes de son univers qui nous sont ainsi dépeints en détail dans son œuvre. La mort, dont nous allons voir au chapitre suivant la nature double, fait partie de ces thèmes, et sous-tend la majorité des autres. Elle ouvre entre autres les espaces liminaux dont nous ferons l'analyse dans le chapitre cinq. Par ailleurs, elle se place, suivant le motif que nous venons de le voir ici, en directe opposition avec le présent de l'Homme de Poe que nous étudierons dans le sixième chapitre, un présent qui est en fait une éternité, dans le sens qu'il est hors du temps, et donc hors d'atteinte de la mort. Notre deuxième partie sera donc ainsi consacrée à l'explicitation du rôle de la mort dans l'accomplissement de ce destin marqué par le temps ; ce mouvement d'approche et

d'analyse minutieuse sera contrebalancé par la troisième partie, qui à l'inverse élargira notre champ d'étude, et replacera la mort dans son contexte universel, en s'attardant sur ces autres thèmes que sont la beauté, la vérité, la spiritualité et le fait auctorial.

Partie II :

La Vallée de l'Ombre de la Mort

« Into light all things must fall,

Glad at last to have fallen. »

-

Jane Kenyon

Bright Unequivocal Eye : Poems, « Things »

« To die, to sleep –

To sleep – perchance to dream: ay, there's the rub,

For in that sleep of death what dreams may come

When we have shuffled off this mortal coil,

Must give us pause. »

-

Shakespeare

Hamlet, Acte III, scène 1

Introduction

La mort est sans surprise un thème récurrent chez Poe. Néanmoins, elle va au-delà de la simple évocation de la terreur : la mort joue un rôle prépondérant en ce qu'elle réunit les âmes divisées ; néanmoins, celles-ci ne l'apprennent qu'une fois passée cette épreuve. La mort est donc sujet d'ambivalence pour l'homme de Poe. S'il souhaite s'y abandonner en obéissant aux tendances suicidaires que nous avons évoquées plus haut, un instinct de survie primaire et humain le retient. Cette ambivalence est reflétée dans toute la construction des œuvres de Poe. Ses héros ne peuvent cependant pas se soustraire à son appel, et sont conduits au travers d'une suite d'espaces liminaux qui les rapprochent inexorablement, jusqu'à les mener à l'instant de grâce, un moment particulièrement puissant pour l'Homme de Poe puisqu'il s'agit de celui où il retrouve son double et se confronte à sa mortalité. Cette partie sera donc entièrement consacrée à l'approche de la mort, qui est un phénomène si déterminant chez Poe, en analysant ce qui conduit l'Homme de Poe à elle, ses réactions lorsqu'il y est confronté, ainsi que la mise en place du dénouement, avant d'en étudier les conséquences dans la troisième partie.

Chapitre 4 : La dualité du futur

A. Ambivalente mortalité

Le futur de l'Homme de Poe est la mort. Sa mort est la résultante directe de sa réunion avec son double. Par conséquent, elle est paradoxalement heureuse et tragique : elle satisfait le désir le plus intime de son âme en le réunissant avec sa moitié perdue, mais au prix de sa propre identité.

Les premières approches de la mort sont ambiguës, et provoquent donc une réaction tout aussi ambiguë. Sarah Helen Whitman explique, dans son commentaire des publications de Poe, que c'est une vision déformée du futur qui inquiète ses héros : « Ruskin tells us, in his treatise on the Grotesque, that it is the trembling of the human soul in the presence of Death which most of all disturbs the images on the intellectual mirror, investing them with the grotesque ghastliness of fitful dreams. "If the mind be not healthful and serene the wider the scope of its glance and the grander the truths of which it obtains an insight the more fantastic and fearful are these distorted images." »⁷⁸ Dans sa forme première, cette inquiétude est désagréable, mais encore soutenable. Le signe distinctif du *memento mori* est le frisson, qui n'est ni douleur ni plaisir mais les deux combinés. Le terme « horreur », qui est celui que les personnages de Poe utilisent généralement pour décrire

⁷⁸ Sarah Helen Whitman, *Edgar Poe and his critics*, p.59.

leur état mental, désigne d'ailleurs étymologiquement un frisson⁷⁹. C'est le « thrill » (PT 338) que ressent William Wilson au souvenir des cloches de l'église du village, ou le trouble (« disconcert and tremulousness and meditation » (PT 487)) qui prend les danseurs du bal de Prospero à chaque fois que retentit l'horloge d'ébène.

Parce qu'elles marquent la fuite des heures (« the Time that flies » (PT 487)), ces horloges sonores sont un rappel constant de la mortalité de l'homme, mais ce dernier n'est alors qu'à demi-conscient de ce que la mort représente réellement, aussi sa réaction est-elle mitigée, un simple frisson rapidement oublié. D'ailleurs, comme Jean-Paul Weber le souligne dans son article « Edgar Poe or The Theme of the Clock », les horloges sont omniprésentes dans les écrits de Poe : elles sont la figure menaçante de la salle de classe de « William Wilson », faisant écho à celle de Prospero ; elles se cachent dans la rondeur du village de Vondervotteimittiss (« wonder what time it is »), le monde des horloges dans « The Devil in the Belfry », ou dans la pièce circulaire du bal de « Hop-Frog », quelques « cinquante ou soixante » cariatides tenant un flambeau autour de sa circonférence, toutes deux symboliques d'un monde figé dans le temps, ou, plus littéralement, d'un monde qui tourne en rond, ; elles se cachent également, plus discrètement encore, dans les maelströms qui tournent et tournent, en vieillissant ceux qui sont pris dans leur tourbillon ; ou, actives et dangereuses, elles sont les aiguilles qui décapitent Psyche Zenobia dans « A Blackwood Article », lui rendant la justice des âges. Partout autour de l'Homme de Poe, ce *tic-tac* retentit comme un rappel de ce qui est à venir : le véritable châtiment de l'Inquisition est de placer le narrateur de « The Pit and

⁷⁹« Horror (n.) : Etymology: < Old French *orror*, (*h*)*orrou* (modern French *horreur*) < Latin *horrōrem*, < *horrēre* to bristle, shudder. » Définition de l'Oxford English Dictionary.

the Pendulum » à la merci de ce dernier, c'est-à-dire sous le couperet de sa propre mortalité. Daniel Hoffman rappelle aussi à notre attention la métaphore du vautour, qui représente le temps carnassier : « Vulture, vulture. Everywhere in Poe's work, in Poe's mind, vulture is associated with Time, and time is associated with our mortality, our confinement in a body. The vulture-like eye of an aged man is thus an insupportable reminder of the narrator's insufferable mortality. Could he but rid himself of its all-seeing scrutiny, he would then be free of his subjection to time. »⁸⁰

C'est parce qu'ils savent au fond d'eux qu'ils sont condamnés à plus ou moins court terme que les héros de Poe s'inquiètent tant de ce temps. John F. Lynen explique que c'est d'ailleurs toute la base de l'horreur chez Poe : « The typical qualities of Poe's horror are [...] are symptoms of a terror beyond the terror of suffering, a fear that even the consciousness which pain requires will pass away. Annihilation is the goal to which Poe's terror carries the mind »⁸¹. L'Homme de Poe étant fréquemment sujet aux évanouissements ou autres échappées hors du monde réel, il sait que l'au-delà promet une expérience plaisante, ou du moins paisible. Le problème est son accès. Comme tant d'autres, il croit en un paradis mais n'est pas pressé de s'y retrouver, car le chemin pour l'atteindre est douloureux, effrayant et, surtout, contraire au dessein divin originel. « La vérité est cependant toujours la même » rappelle Maryse Ducreu-Petit. « elle est la plongée dans un abîme au fond duquel la dislocation détruit l'individualité. [...] l'angoisse, l'horreur de la situation [...] proviennent très exactement des mêmes raisons qui bouleversent le héros des gouffres : se voir aller vers la mort. Le malheureux vivant

⁸⁰ Daniel Hoffman, *op.cit* p.224.

⁸¹ John F. Lynen, *The Design of the Present*. p.208.

prisonnier de son cercueil est déjà d'une certaine manière au fond du gouffre, entouré des invisibles Vers, agents zelés de l'atomisation, mais néanmoins tout le chemin reste à parcourir. »⁸² Une fois que la mort n'est plus juste une approche lointaine, mais une quasi certitude, l'angoisse se change en terreur. Le corps sous la menace réagit instinctivement pour protéger sa vie, sa séparation du reste de l'univers en tant qu'individualité. « La dislocation des êtres vivants vient de ce que cette force répulsive, qui s'oppose à la pulsion attractive des atomes vers le Centre, l'Unité Divine, cette force répulsive qui, par conséquent, assure la durée du monde, finit par céder. »⁸³ L'existence en tant qu'individualité était bien un dessein divin, sous l'action de la force répulsive, mais la force attractive en exprime un autre, l'unité, qui est diamétralement contraire au premier. L'Homme de Poe est pris entre ces deux extrêmes, et tant que la tension tient, il survit, mais dès qu'elle commence à vaciller, son destin est scellé. Tout le problème se trouve donc dans cette nouvelle dualité : le corps et l'esprit en opposition, la survie contre la vie idéale, le dessein divin en lutte avec lui-même, un dédoublement supplémentaire pour une âme qui n'en a déjà que trop connu et souhaite maintenant se réunir.

Une fois passée, cependant, la mort résoud le problème. Le corps est abandonné (mais pas les sens, Poe est très clair à ce sujet), et l'âme peut retrouver son état naturel. La mort actualise l'accès au divin. L'ambiguïté première qui laissait d'abord place au rejet laisse maintenant place à l'acceptation. La force attractive ayant fait son œuvre, l'équilibre du monde est rétabli, l'univers est stable. Il n'y a plus ni tension, ni angoisse, ni désespoir.

⁸² Maryse Ducreu-Petit, *op.cit* p.94.

⁸³ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit* p.97/98.

Cette dualité quant à la mort se voit particulièrement dans l'attitude de l'Homme de Poe face à elle. Son approche le terrifie, mais une fois passé, elle l'exalte. Edward H. Davidson fait remarquer que le moment de la mort est toujours survolé, car ce n'est pas le trépas lui-même qui importe, mais ce qu'il implique : le renoncement corporel (mais pas sensuel), la perte de l'identité humaine, mais aussi l'accès à une connaissance infinie, la transcendance, la réunion avec l'autre, la paix.

One element marks these deaths, however horrifying they may be: they are all apocalypses; that is, they do not portray that moment of anguish and loss of being which has formed so much of the imaginative experience in American literature, from Edward Taylor to Hemingway. With Poe, the fact of death is very much like the Crucifixion narrative which ends with the Cross and resumes when the stone is found rolled away from the tomb. The god or man did not really die; he merely shifted his location. One stage stops at the final glimpse of death; the other begins already on the other side, and, imaginatively, we have never really gone through.⁸⁴

Même si la seule âme sauvée par cette opération est la sienne, la mort de l'Homme de Poe a effectivement quelque chose de la rédemption christique, puisqu'elle réunit une part de l'âme divine avec elle-même à l'issue d'une longue torture redemptrice. Et comme pour le Christ, ce n'est pas tant sa mort, que ce qui la précède et ce qui la suit qui est réellement intéressant : le principe de la rançon messianique est une vie humaine conclue par l'agonie, menant à une récompense éternelle, c'est-à-dire une révélation des deux facettes de la mortalité. L'emploi par Davidson du terme « apocalypse », signifiant

⁸⁴ Edward H. Davidson, *Poe: a critical study*, p.130.

littéralement « une révélation », est donc d'autant plus pertinent. Il en va de même pour l'Homme de Poe : c'est à l'agonie que lui est révélée son individualité, sa séparation d'avec l'âme originelle, et c'est également à ce moment qu'il lui est offert de la rejoindre en renonçant à lui-même. Mais plus le fil d'une lame est aiguïté et plus il est invisible – pareillement, plus cette agonie sépare aisément l'Homme de Poe de sa mortalité et plus elle est passée sous silence. On ne la voit qu'à ne la regarder indirectement, en analysant la dualité de la mort autour d'elle.

B. Les couleurs de la mort

Cette analyse est heureusement facilitée par l'appartenance de Poe au mouvement Gothique, caractérisé entre autres par son reflet, dans l'écriture et dans la composition des scènes, des émotions et pensées des personnages :

The Gothic in fiction may be defined as a Gestalt of psychic states produced from architectural images, including the grotesque. Gothic is heightening of sense perception, sublimity of mind; secrecy; terror of soul. It is Cartesian and Biblical: the physical as container for the spiritual, but separated from it the soul in the body, the spirit in the temple, the Ghost in the Machine, the Family in the House. [...] In Poe the psychic life of the character produces events that harmonize metaphysically with the setting and the general atmosphere.⁸⁵

Nous en avons déjà vu certains exemples dans la disposition des scènes et le choix de leur localisation, ainsi que dans la lumière qui les éclaire, mais rien n'en est plus

⁸⁵ Stephen L. Mooney, « Poe's Gothic Wasteland ».

symbolique que l'usage des couleurs. Les contes ou poèmes ne mentionnent pas tous des couleurs, et parfois, c'est leur absence qui a le plus de poids ; mais les couleurs ne sont jamais utilisées à la légère ou en vain par Poe, et chacun de ces usages a *in fine* trait à sa vision de la vie et de la mort.

Dans *Les voies du silence*, Eric Lysøe propose « une recherche systématique d'occurrences pour les couleurs les plus répandues » (p.143-144), qui aboutit à un tableau recensant le pourcentage d'occurrences de certains termes, classés par famille de couleurs. Ces regroupements sont cependant biaisés par notre vision moderne du spectre chromatique, et il fait certaines graves omissions : ni « sable » (le noir héraldique) ni « shadow » ne sont inclus dans le noir, et le rouge ne discrimine pas entre « crimson », « purple » et « pink ». De même, le bleu n'y inclut pas « azure », qui revient pourtant à au moins trois reprises, tout comme « emerald » pour le vert. Pire, il associe le jaune et l'or qui, comme nous le verrons rapidement, ont des sens pratiquement opposés sous la plume de Poe : « Al Aaraaf », qu'il désigne ainsi comme « un poème en rouge et jaune » (p.144), est un poème en « crimson and gold » ; une œuvre en rouge et jaune serait une œuvre sale et sanglante, là où Poe peint une exaltation mystique. Ses conclusions concernant les palettes employées dans chaque histoire sont donc dès le départ erronées. Il s'agit d'une recherche aveugle, basée sur des occurrences retirées de leur contexte. Si l'idée de départ est louable, ce n'est pas simplement dans la quantité qu'il faut chercher des réponses à l'énigme qu'est l'usage des couleurs par Poe.

Un nombre important de solutions ont été proposées à cette dernière, au point que l'un des chercheurs ait intitulé son article : « The Puzzle of the Color Symbolism in "The

Masque of the Red Death": Solved at Last? »⁸⁶ Certaines idées de cet article sont également louables, mais pèchent par excès de concentration et plusieurs affirmations de l'article vont en complète contradiction avec les dires de Poe lui-même. Si l'idée de départ est bonne, ce n'est pas simplement dans la quantité qu'il faut chercher des réponses à l'énigme qu'est l'usage des couleurs par Poe. En recoupant ces occurrences avec la vision de la mort qu'il propose dans ses écrits, nous pouvons en déduire un code que Poe, s'il n'en parle jamais formellement, semble suivre à la lettre⁸⁷.

Ce code est le suivant :

Le rouge annonce la mort imminente. S'il n'y a pas de rouge dans l'histoire, la mort n'advient pas. La mort peut être évitée de justesse, mais à son approche elle revêt toujours la couleur rouge. Certaines teintes de rouge sont cependant exemptes de cette règle, en vertu des différences d'interprétations du spectre chromatique entre nos deux époques, notamment le fameux « crimson ».

⁸⁶ Brett Zimmerman, « The Puzzle of the Color Symbolism in "The Masque of the Red Death": Solved at Last? »

⁸⁷ Les seules exceptions que l'on pourrait trouver à ce code sont les reproductions fidèles de la vie réelle, qui ne sont donc pas une création littéraire obéissant à la règle de représentation du Gothique, mais suivent le chaos du quotidien et de ses modes. Parmi ces exceptions, *The Thousand-and-second Tale of Scheherazade*, qui fait état de merveilles existant dans le monde, et *The Philosophy of Furniture*, ainsi que l'ameublement du Cottage Landor, qui reflètent tous deux un goût personnel en décoration intérieure plus qu'un état d'âme.

Le jaune, plus spécifiquement le jaune safran, est la couleur de la pourriture. Le violet – mais là encore, un violet spécifique, sorte de mauve bleuté – est lui aussi associé à la maladie, étant la couleur des veines sous la peau ou de la cyanose⁸⁸.

Le noir est sans surprise la couleur de la mort installée, ou de la Mort en tant que personnage (« Shadow », comme Poe la nomme souvent). Elle est également associée au pouvoir visionnaire et transcendantal de la mort évoqué plus tôt. Le blanc est quant à lui symbolique de la mort une fois transcendée, et représente les visitations de l'au-delà dans le quotidien, la couleur des revenants. Le gris, mélange des deux, est la couleur de ce qui n'est ni vivant ni mort, de la stase, de ce que le temps ne touche pas. Son opposé est le doré, l'or immuable, qui représente l'éternel.

Le vert est tout naturellement la couleur de la vie par excellence, celle, pure, de la Nature. Héritages socio-culturels : le pourpre (à ne pas confondre avec les rouge et violet évoqués plus haut) est la couleur de la noblesse, et est souvent associé au doré pour signifier une noblesse venant du Très-Haut lui-même ; le bleu est quant à lui la couleur de la divinité, et de l'Eden que celle-ci offre, comme il l'était pour les Israélites de l'antiquité.

L'arc-en-ciel est quant à lui complexe : s'il peut signifier la barbarie et le grotesque quand il est un assemblage de couleurs dépareillées et sans ordre, il représente aussi l'accès au divin, la promesse de l'alliance, la lumière divisée et démultipliée.

⁸⁸ La cyanose désigne la couleur bleutée que prend la peau quand l'oxygène est trop rare dans le sang, ce qui, à moins d'y remédier rapidement, est généralement symptomatique d'une mort imminente.

Cette lumière, qui est l'origine des couleurs, est le point central de cette vision que Poe en propose. C'est pour cela qu'elle est également leur fin lorsqu'elles sont réunies : l'addition des couleurs, leur réunion, est leur disparition dans le blanc. Ne reste plus alors que le noir pour l'accompagner, qui est l'absence, le non-être. Le noir et blanc en tant que dualité sont alors la dernière paire de doubles de l'univers de Poe, jamais réunis et donc ensemble pour toujours.

Au travers de ce code transparait l'éternel motif des histoires de Poe : la lutte entre la vie et la mort, entre la division et la réunion, la révolte du corps organique solidifié dans son indépendance contre la réabsorption de son âme par la lumière divine dont elle provient. Cette lutte, comme toutes les luttes, fait une victime : le corps. Nous allons donc commencer l'analyse par les couleurs organiques, le rouge, le jaune et le violet. Nous verrons ensuite comment le noir, le blanc, le gris et l'or se partagent la représentation de la mort qui dépasse la matérialité du corps et lui survit. Nous observerons également les couleurs qui définissent la vie de l'homme et son origine supérieure, le vert, le pourpre, le bleu, ainsi que le rôle de l'arc-en-ciel comme représentation d'elle de la divinité et de sa corruption humaine. Enfin, nous verrons comment le noir et le blanc, quand ils sont vus comme une paire de doubles à part entière, prennent une seconde signification metatextuelle.

En premier, donc, le rouge qui annonce la mort. Il semble logique de commencer par celle-ci, car c'est le rouge qui précipite l'action chez Poe. « C'est par la fatale couleur

cramoisie, celle qui marque toujours l'avènement d'un destin, que s'inaugure l'aventure [...] dans tous les cas, le rideau rouge se lève sur la scène. »⁸⁹

Alors que les marins sont pris dans la tempête, dans le « MS Found in a Bottle », leur navire en croise un autre, gigantesque, qui leur est d'abord signalé par « a dull, sullen glare of red light which streamed down the sides of the vast chasm where we lay, and threw a fitfull brilliancy upon our deck. » (PT 193) Très peu de temps après, le narrateur part se cacher dans la cale, terrifié sans savoir pourquoi, et confesse en ces étranges termes : « the rays of my destiny are, I think, gathering to a focus. » A peine plus loin il s'interroge : « Are such things the operation of ungoverned chance ? » (PT 195) Aucun autre évènement n'est advenu entre ces moments, seule cette lumière rouge, qui pourtant provoque chez lui une réflexion profonde sur son destin, sur « les rayons de son destin » spécifiquement. Une réaction qui n'est pas démesurée, si l'Homme de Poe a appris à reconnaître cette couleur comme annonçant le désastre – sa réaction est donc atavique, mais appropriée.

La même lumière éclaire les scènes de la maison Usher, seule véritable couleur mentionnée dans le texte : « The windows were long, narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor so as to be altogether inaccessible from within. Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes » (PT 320) La lumière vient de si haut qu'elle en est inaccessible, à la manière des vitraux d'église, comme si c'était des cieux que venait se projeter cette couleur, d'où peut-être cette conjugaison si particulière (« empourprée », comme s'il y avait une volonté active

⁸⁹ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit* p.73.

de teinter la lumière). Dans « The Assignment », c'est le soleil lui-même qui est teinté de rouge : « The rays of the newly risen sun poured in upon the whole, through windows formed each of a single pane of crimson-tinted glass. » (PT 205) Poe, dans « Silence – a Fable », l'appelle « the red eye of the sun » (PT 221). Il est ensuite remplacé par une lune également rouge : « And, all at once, the moon arose through the thin ghastly mist, and was crimson in color » (PT 222). Dans la fable « Silence », l'image ne saurait être plus menaçante : « And I was going back into the morass, when the moon shone with a fuller red, and I turned and looked again upon the rock, and upon the characters;--and the characters were DESOLATION. » (PT 222)

Ces astres écarlates font écho à l'astrologie évoquée dans « Shadow – a Parable » : « To me, the Greek Oïnos, among others, it was evident that now had arrived the alternation of that seven hundred and ninety-fourth year when, at the entrance of Aries, the planet Jupiter is conjoined with the red ring of the terrible Saturnus. The peculiar spirit of the skies, if I mistake not greatly, made itself manifest, not only in the physical orb of the earth, but in the souls, imaginations, and meditations of mankind. » (PT 218) C'est sous « le cercle rouge de la terrible Saturne »⁹⁰ que s'augure la destruction de son monde.

C'est aussi par le feu et sa lumière rouge que s'annonce la fin imminente. Le diable qui vient chercher Bon-Bon apparaît certes dans l'ombre, mais dans l'ombre d'un appartement éclairé de rouge : « those distant recesses of the apartment whose inexorable shadows not even the red fire-light itself could more than partially succeed in

⁹⁰ ou plutôt du terrible Saturne, car Poe semble plus savant en mythologie qu'en astrologie – si évocatrice qu'elle soit, cette phrase n'a pas grand sens au niveau astral, il faut donc croire qu'il fait appel à l'image de Saturne/Cronos pour prédire la peste qui dévore les foules comme le titan qui avale sa progéniture.

overcoming » (PT 169). C'est par une lumière, non faite de flammes, mais de braises, et allumée avec panache dans un crâne suspendu, que choisit le Roi Peste d'éclairer sa cour de morts-vivants : « In the cranium of this hideous thing lay a quantity of ignited charcoal, which threw a fitful but vivid light up around the room, and against the windows, preventing any ray from escaping into the street. » (PT 247) Et dans « The Tell-Tale Heart », l'imminence de la mort du vieil homme est annoncée par la lumière de la lanterne : « The old man's hour had come! With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. » (PT 558) De cette même lanterne, le narrateur projetait un mince rayon chaque soir sur le visage du vieil homme, espérant apercevoir dans sa lueur l'oeil qu'il voulait condamner. Quand il l'aperçoit enfin, au soir du septième jour, le vieillard est perdu, comme si c'était le rouge de la lumière qui le condamnait plus que le narrateur lui-même.

On retrouve cette idée de lumière consciente dans le terme qu'emploie le narrateur de « The Black Cat » pour décrire sa fin : « Upon [the corpse's] head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. I had walled the monster up within the tomb ! » (PT 606) C'est à ce moment hautement symbolique, quand la tombe s'ouvre et que « l'oeil de feu » le regarde, que l'homme est perdu, preuve que le rouge porte une condamnation venant d'au-delà de la réalité. De plus, celui-ci avait reçu un avertissement préalable, qu'il a choisi d'ignorer : sa maison prend feu au milieu de la nuit, apparemment spontanément, juste après qu'il a pendu le premier chat noir à un arbre du jardin, et le lendemain, il trouve l'image du chat imprimée sur l'un des murs de plâtre : « The plastering had here, in great measure, resisted the action of the fire [...]

I approached and saw, as if graven in bas relief upon the white surface, the figure of a gigantic cat. » (PT 600) Les rats dans « The Pit and the Pendulum » ont eux aussi des yeux rouges, et c'est en eux que semble concentrée la menace contre le narrateur : « They were bold, wild, ravenous – their red eyes glaring upon me as if they waited but for motionlessness on my part to make me their prey. » (PT 502). L'orang-outan qui massacre les De L'Espanaye a un pelage fauve (« tawny hair » (PT 424)). Le cheval quasi-fantastique qui signe l'arrêt de mort des maisons Metzengerstein et Berlifitzing est quant à lui très fortement associé au feu. Ses yeux rouges eux aussi (« The eyes, before invisible, now wore an energetic and human expression, while they gleamed with a fiery and unusual red »), sa robe (« a gigantic and fiery-colored horse » (PT 137)), sa sortie de l'incendie, son apparition dans la fumée : tous ces éléments font de lui un symbole de la condamnation par les flammes qui finit par rattraper le fils Metzengerstein.

Mais le feu n'a pas qu'un rôle annonciateur : il est également un agent actif de la mort. Le cheval de Metzengerstein semble échapper à un premier incendie suspect pour se précipiter dans un second, tuant lors de chaque occasion l'un de ses maîtres, opposés jusqu'alors par une querelle aussi antique que ridicule. Disparaissent avec eux les lignées ennemies et l'innimitié elle-même. Le feu destructeur est purificateur quand il fait disparaître ce qui gêne. C'est le cas dans « The Black Cat », quand le narrateur doit se débarrasser du cadavre de sa femme qu'il vient d'assassiner : « At one period I thought of cutting the corpse into minute fragments, and destroying them by fire. » (PT 604) C'est aussi le châtement de l'Inquisition, qui veut éliminer le narrateur : les murs de la pièce dans laquelle il se tient sont chauffés jusqu'à rougir, et le brûleront à mort s'il ne se jette

pas lui-même dans le puit. Il décrit les ouvertures embrasées du mur comme « des yeux de démons » :

Demon eyes, of a wild and ghastly vivacity, glared upon me in a thousand directions, where none had been visible before, and gleamed with the lurid lustre of a fire that I could not force my imagination to regard as unreal. [...] A deeper glow settled each moment in the eyes that glared at my agonies! A richer tint of crimson diffused itself over the pictured horrors of blood. I panted! I gasped for breath! There could be no doubt of the design of my tormentors—oh! most unrelenting! oh! most demoniac of men! I shrank from the glowing metal to the centre of the cell. Amid the thought of the fiery destruction that impended, the idea of the coolness of the well came over my soul like balm. (PT 504)

Et c'est aussi le cas dans la « Conversation of Eiros and Charmion ». « Wonders and wild fancies had been, of late days, strangely rife among mankind » (PT 360) nous raconte Eiros. Alors qu'une comète approche, l'atmosphère terrestre s'embrase, détruisant la terre et ses habitants superstitieux. « A combustion irresistible, all-devouring, omnipotent, immediate ; - the entire fulfilment, in all their minute and terrible details, of the fiery and horror-inspiring denunciation of the prophecies of the Holy book. » (PT 363) Là encore, le feu élimine, efface ce qui dérange. La terre n'est plus, seuls restent Eiros et Charmion, les esprits supérieurs élus (« coming out from among mankind » (PT 359)).

Le vin rouge quant à lui ne détruit pas immédiatement, mais annonce le sang bientôt versé. Les amis d'Oïnos (dont le nom lui-même signifie « vin ») boivent « the red Chian wine » pour oublier leur solitude dans une ville ravagée par la peste. « Yet we [...] drank deeply, although the purple wine reminded us of blood. » (PT 219) Il lui ressemble

d'ailleurs tellement que les deux liquides sont confondus dans « Thou Art the man » : « The blood upon examination proved to be capital claret, and no more. » (PT 741) N'oublions pas non plus les gouttes qui tombent dans la coupe de Rowena à la fin de « Ligeia », « three or four large drops of a brilliant ruby colored fluid » (PT 273), qui rappellent à la fois le sang de la mythologie biblique et celui de la légende arthurienne, et se mêlent au vin que la jeune femme boit sur son lit de mort.

Le rouge, enfin, est donc la couleur du sang, qui sans surprise annonce une mort imminente : celle de William Wilson (« mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait » (PT 356)) ou celle de Madeline Usher (« There was blood upon her white robes » (PT 335)) ; celle, constatée trop tard, des de L'Españaye (« On a chair lay a razor, besmeared with blood » (PT 405)) ou de Marie Rogêt (« The face was suffused with dark blood, some of which issued from the mouth » (PT 512)) ; celle de l'humanité toute entière à la fin d'« Eiros et Charmion » (« The red blood bounded tumultuously through its strict channels » (PT 363)) ; ou encore celle, métaphorique, de la fable « Silence » (« It was night, and the rain fell ; and falling, it was rain, but having fallen, it was blood » (PT 221)), où la pluie tombant du ciel se transforme en sang une fois sur terre, comme un sacrifice répandu sur un autel. Elle marque au visage les deux hommes dans « Mystification » et « The Oblong Box » (« He became pale, then excessively red » (PT 257) ; « he grew very red – then hideously pale » (PT 648)). Elle est aussi la couleur du Ver Conquérant du poème que Ligeia déclame à l'agonie, qu'elle décrit comme « a blood-red thing that writhes from out the scenic solitude » (PT 268). Mais là où le rouge, en tant qu'augure funeste, est le plus

remarquable est évidemment dans le « Masque of the Red Death ». L'introduction même du conte nous livre sa place et son rôle dans l'histoire :

The "Red Death" had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous. Blood was its Avatar and its seal—the redness and the horror of blood. There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. (PT 485)

Parce qu'il est la marque de la maladie incurable, le rouge sang ostracise, il sépare, il éclipse la compassion naturelle des hommes et la remplace par une lutte pour la survie. Se placer sous son influence est accepter la venue de la mort.

On comprend alors que les danseurs fuient la septième pièce du Bal de Prospero : éclairée par l'arrière, la fenêtre « couleur sang » (« the blood-tinted panes » (PT 486)) projette sa sinistre lumière sur ceux qui entrent, avant que celle-ci ne soit absorbée par la noirceur des murs. C'est d'ailleurs la seule pièce décorée de la sorte : « But in this chamber only, the color of the windows failed to correspond with the decorations. » (PT 486) Puisque le rouge mène invariablement à la mort, Prospero a en quelque sorte sauté une étape en mêlant ces deux couleurs dans la pièce, d'autant plus que la maladie qui les menace, la fameuse Mort Rouge, est foudroyante dans son action (« the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour. (PT 485)). L'association se répète d'ailleurs à la fin du conte : « And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night. And one by one dropped the revellers in the blood-bedewed halls of their revel, and died each in the

despairing posture of his fall. And the life of the ebony clock went out with that of the last of the gay. And the flames of the tripods expired. And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all. » (PT 490) Maintenant que le rouge est entré pour de bon dans l'histoire et que sa présence a été acceptée, la lumière expire et le noir peut reigner, comme le souligne cette allitération en « D », qui sonne le glas des personnages.

On comprend également le fatalisme apparent des amants des contes, qui considèrent leurs femmes perdues sitôt qu'elles manifestent le moindre symptôme. Si Poe ne l'a jamais formulé directement, ce code de couleurs semble compris instinctivement par ses personnages : « The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellow-men. » (PT 485) Allant de pair, le bleu-violet et le jaune sont elles aussi couleurs de la maladie, et nient tout espoir de rémission. On les reconnaît d'abord sur Morella : « In time, the crimson spots settled steadily upon the cheek, and the blue veins upon the pale forehead became prominent » (PT 236). De même, la maladie de Bérénice fait (de manière très improbable, scientifiquement parlant) tourner le brun de ses cheveux au jaune (« the once jetty hair fell partially over it, and overshadowed the hollow temples with innumerable ringlets, now of a vivid yellow » (PT 230)). Elle n'est pas blonde, ni n'a, plus logiquement, les cheveux blanchis par la maladie : ils sont jaune vif. La transformation capillaire de Rowena en Ligeia à la fin du conte est d'ailleurs tout aussi improbable, mais dès l'apparition de Rowena, on sait que celle-ci est condamnée : le narrateur insiste pour la désigner comme « the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena » (PT 270). Elle en vient

presque à ressembler à un sacrifice, marqué pour l'exécution, visant à faire revenir Ligeia d'entre les morts.

On retrouve du jaune à quatre autres occasions dans les contes, et à chaque fois l'association avec la maladie est évidente. D'abord, dans le « MS found in a Bottle » : « The sun arose with a sick yellow lustre, and clambered very few degrees above the horizon – emitting no decisive light. [...] our attention was again arrested by the appearance of the sun. It gave out no light, properly so called, but a dull and sullen glow without reflection, as if all its rays were polarized. » (PT 192) Le soleil n'est pas juste d'un « jaune malade », mais il émet une lumière fade et morne : Poe insiste sur le champ lexical de la faiblesse. Dans « Silence – a Fable », il ajoute : « The waters of the river have a saffron and sickly hue ; and they flow not onwards to the sea, but palpitate forever and forever beneath the red eye of the sun with a tumultuous and convulsive motion. » (PT 221) La palpitation des eaux renforce encore l'association avec la maladie, rendant l'image nauséuse par association. Dans « King Pest », la teinte de jaune est précisée : « His face was as yellow as saffron » (PT 244). La cour infernale du Roi Peste est composée de morts-vivants, de malades en sursis. Aucune surprise donc, dans le fait qu'ils portent sur le visage la couleur de la pourriture. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : le jaune, pour Poe, est la couleur de la putréfaction. On le voit, plus que n'importe où ailleurs, dans « Valdemar », quand celui-ci se décompose sous leurs yeux à la fin du conte : « this lowering of the pupil was accompanied by the profuse out-flowing of a yellowish ichor (from beneath the lids) of a pungent and highly offensive odor » (PT 841). Mais pourquoi du jaune et du bleu, des couleurs ordinairement associées à la joie et à la paix ? Est-ce un cas Egaeus : « from beauty [is] derived a type of unloveliness » (PT

225) ? Une réponse possible nous dirige vers la théorie des couleurs établie par Goethe dans son livre *Zur Farbenlehre*, « Traité des Couleurs », publié en 1810. Poe était probablement familier avec cette théorie, pour plusieurs raisons : il connaissait l'œuvre de Goethe, lisait vraisemblablement l'allemand, et, si cette théorie n'a pas de solides bases scientifiques, elle a eu une très grosse influence sur le milieu artistique de l'époque. Il est donc fortement possible que Poe en ait eu vent avant l'édition anglaise de 1840, ne serait-ce que par rumeurs (comme celles qu'il a répétées sur l'évolution dans *Eureka*, onze ans avant la parution de l'ouvrage de Darwin). Goethe cherche dans ce livre à condenser vingt ans d'observations sur la nature des couleurs et leur comportement, basées notamment sur son poste de conservateur d'une collection minéralogique. Il déduit de ses expériences plusieurs grands thèmes, qui s'opposent aux théories de Newton sur l'optique, mais qui font écho au comportement des pigments et ont donc eu beaucoup d'influence sur les peintres tels que Turner. Ses deux principales théories sont l'existence de l'ombre comme opposé de la lumière et non comme sa négation, et du bleu et jaune comme seules 'vraies' couleurs, composées respectivement d'ombre affaiblie par la lumière, et de lumière teintée par l'ombre : « Yellow is a light which has been dampened by darkness; Blue is a darkness weakened by light. »⁹¹ Poe n'adhérait peut-être pas à la théorie, mais cette idée d'intrusion des ténèbres dans la lumière (ou de la maladie dans la santé, dans le cas présent), se manifestant sous forme de jaune et de bleu est intéressante, d'autant plus quand on considère que chez Poe, le noir est la couleur de la mort établie.

⁹¹ Johann Goethe, *Theory of Colours*, paragraph #502.

Quand le noir s'introduit dans une histoire, il s'accompagne toujours de la Mort ou d'une personne ou chose en provenance de son domaine. La Faucheuse s'habille exclusivement de noir : dans « Shadow », il se matérialise dans les tentures noires de la pièce, si impossible à l'en distinguer qu'il faut un long moment au narrateur pour s'apercevoir de sa présence : « From among those sable draperies [...] there came forth a dark and undefined shadow » (PT 219). Il est cependant impossible de nier son identité, qu'il déclare être la suivante : « I am SHADOW, and my dwelling is near to the Catacombs of Ptolemais, and hard by those dim plains of Helusion, which border upon the foul Charonian canal. » (PT 220) Si le nom ne suffisait pas à décrire Shadow comme incarnation de la mort, son origine est claire : « The scene is appropriately laid in the city of Ptolemais, where the Sun casts no shadow at noon during the summer solstice; what better city could have been chosen for the ever-present Shadow, Death, than that in which the Sun himself casts none? »⁹² Poe y rajoute même une référence aux Champs Elyséens, lieu de repos des âmes décédés, conduite dans ces plaines paradisiaques par Charon, le nocher du Styx. Ses invocations de la mythologie mortuaire ne s'arrêtent cependant pas là : le premier chat noir dans « The Black Cat », qui semble se réincarner dans le second chat qui condamne le narrateur, est nommé Pluton, après le dieu des enfers ; Poe nous dit de lui qu'il était entièrement noir (« It was a black cat—a very large one — fully as large as Pluto, and closely resembling him in every respect but one. Pluto had not a white hair upon any portion of his body » (PT 601)). Autre animal qui condamne, le corbeau du poème, est lui aussi 'couleur ébène' (« this ebony bird »), et provient 'des rivages plutoniens de la nuit' (« the Night's Plutonian shore » (PT 83)). Le corbeau est

⁹² George Edward Woodberry, *Edgar Allan Poe*, p.82.

d'ailleurs traditionnellement un messager de l'au-delà – Poe le nomme d'ailleurs, dans « The Philosophy of Composition », « the bird of ill-omen » (ER 18) : pas « a bird », mais « *the bird of ill-omen* ». L'apparition de la Mort se fait donc rarement sous les traits d'un simple psychompompe, et plus souvent sous ceux d'un condamné. Un exemple parlant se trouve dans « The Pit and the Pendulum », quand le narrateur fait face aux insensibles juges en noir (« black-robed judges » (PT 491)) de l'Inquisition. Bien souvent, c'est carrément le diable lui-même qui vient chercher les condamnés : il apparaît dans « Bon-Bon », dans « The Devil in the Belfry », ainsi que dans « Never bet the Devil your Head », à chaque fois sous les traits d'un homme excessivement mince, portant un costume noir (« a faded suit of black cloth » (PT170) ; « a tight-fitting swallow-tailed black coat (from one of whose pockets dangled a vast length of white handkerchief), black kerseymere knee-breeches, black stockings, and stumpy-looking pumps, with huge bunches of black satin ribbon for bows » (PT 303) ; « he not only had on a full suit of black, but his shirt was perfectly clean and the collar turned very neatly down over a white cravat [...] Upon observing him more closely, I perceived that he wore a black silk apron over his small-clothes; and this was a thing which I thought very odd » (PT 464)). Le Roi Peste porte lui aussi un costume entièrement noir, jusqu'aux plumes qui ornent son crâne : « This gentleman was clothed from head to foot in a richly-embroidered black silk-velvet pall, wrapped negligently around his form after the fashion of a Spanish cloak.— His head was stuck full of sable hearse-plumes » (PT 245). Les narrateurs eux-mêmes copient cette idée lorsqu'ils se griment de noir avant de commettre un meurtre : par deux fois, dans « William Wilson » et dans « The Cask of Amontillado », ils se cachent le visage d'un masque de velours noir (PT 355 & 849) avant d'assassiner leurs doubles respectifs.

On retrouve également cette notion d'introduction de la mort dans l'histoire par le noir dans des détails : c'est à la couleur de ses cheveux que le narrateur reconnaît la possession de Rowena par Ligeia ; c'est par une sangsue mortelle 'reconnaissable à sa noirceur' (« The poisonous sangsue of Charlottesville may always be distinguished from the medicinal leech by its blackness » (PT 664)), identique aux flèches en forme de serpents noirs ayant tué son ancêtre, que Bedloe périt dans « A Tale of the Ragged Mountains » ; enfin, c'est par une lettre couverte d'un 'sceau large et noir' (« the seal was large and black, with the D- cipher » (PT 696) que le Ministre D- veut condamner sa victime à une mort sociale, deshonorée et déçue si son contenu venait à être révélée. C'est aussi invariablement la couleur des horloges évoquées plus haut, comme pour renforcer l'idée de memento mori associées à ces derniers – jusque dans *Pym*, au village de « Klock-Klock » aux portes du Sud, où tout est noir. Le décor des pièces où se trouvent ces horloges n'est pas innocent non plus : dans « William Wilson », les pupitres sont pratiquement décrits comme les tombes d'un cimetière, noirs, innombrables, couverts de noms et de signes, décrépits par le temps :

Interspersed about the room, crossing and recrossing in endless irregularity, were innumerable benches and desks, black, ancient, and time-worn[...] and so bespattered with initial letters, names at full length, grotesque figures, and other multiplied efforts of the knife, as to have entirely lost what little of original form might have been their portion in days long departed. (PT 340)

La maison des Usher est elle aussi presque entièrement décorée de noir à l'intérieur : le narrateur décrit « the somber tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors », « the black oaken floor », ainsi que les « dark draperies » (PT 320). Dans « The Masque

of the Red Death », ce sont également les tentures sur les murs de cette dernière pièce qui y introduisent la noirceur : « The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the same material and hue. » (PT 486) Elles font écho à celles que l'on trouve dans « Shadow » : « Black draperies [...] shut out from our view the moon, the lurid stars, the peopleless streets » (PT 218) Ces tentures servent à la fois à couvrir les murs de cette teinte et à fermer la pièce. En celà, elles servent à établir la transition entre une pièce de vie et un lieu de mort, c'est-à-dire un cercueil.

Les murs noirs peuvent également représenter une situation mortelle dont il est impossible de s'échapper. Dans « MS found in a Bottle », le narrateur nous dit : « all in the immediate vicinity of the ship, is the blackness of eternal night, and a chaos of foamless water » (PT 198). Le courant de ces eaux noires dans lequel ils sont pris les entraîne vers une mort certaine. Pareillement, dans « The Pit and the Pendulum », le narrateur serait perdu si ce n'était du deus ex machina de la fin du conte. Il est jugé coupable par l'Inquisition, et alors que le verdict est rendu, il décrit sa perte de connaissance en ces termes : « the tall candles sank into nothingness; their flames went out utterly; the blackness of darkness supervened; all sensations appeared swallowed up in a mad rushing descent as of the soul into Hades. Then silence, and stillness, and night were the universe. » (PT 492) Cette dernière formulation se retrouve également dans « The Premature Burial » : « all was void, and black, and silent, and Nothing became the universe. Total annihilation could be no more. » (PT 673) Elle n'est pas sans rappeler

quasi verbatim la fin du poème de Byron, « Darkness », que Poe connaissait forcément :
« Darkness had no need / Of aid from them—She was the Universe. »⁹³

L'empire de la mort étant lui-même noir, toute porte ouverte vers cet endroit laisse pénétrer les ténèbres dans notre monde. Poe l'appelle, dans « Mesmeric Revelation », « the region of the shadows » (PT 727). A plusieurs reprises, il fait également appel à l'expression des Psaumes, « the valley of the shadow of death »⁹⁴. Elle apparaît dans l'épigramme de « Shadow », ainsi qu'au début de « William Wilson » : « Death approaches; and the shadow which foreruns him has thrown a softening influence over my spirit. I long, in passing through the dim valley, for the sympathy—I had nearly said for the pity—of my fellow men. » (PT 337) S'il y a dans la formulation une référence biblique, c'est en revanche plutôt dans la mythologie qui a bercé ses études classiques qu'il faut chercher la conception qu'a Poe de la mort. Il invoque régulièrement des figures mythiques, telles que l'ange de la mort Azrael dans « Ligeia » ou « Mesmeric Revelation », allant même jusqu'à en inventer une au début de « Ligeia » (« the wan and misty-winged Ashtophet of idolatrous Egypt » (PT 262)), à tel point qu'il est difficile de séparer les invocations à but purement stylistique des vrais développements de l'histoire. Cependant, l'abondance des références à la mythologie grecque nous oriente vers une conception de l'au-delà fortement influencée par les subdivisions de l'Hades. Erèbe, qu'il utilise dans *Eureka* pour désigner la noirceur absolue qui semble séparer les étoiles dans le ciel terrestre (« yawning chasms, blacker than Erebus » (PT 1328)), désigne souvent, en plus d'une divinité particulière, l'endroit où se retrouvent les morts tout de suite après

⁹³ Lord Byron, « Darkness ».

⁹⁴ Psaumes 23 : 4 : « Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil: for thou art with me; thy rod and thy staff they comfort me. » (King James Bible)

leur trépas. C'est en quelque sorte une antichambre de la mort, avant que les âmes ne rejoignent les Champs Elyséens, ou la prairie aux asphodèles (une fleur qui revient d'ailleurs très souvent dans les contes), ou tout autre endroit auquel elles soient destinées. Il en va de même chez Poe : le noir de la mort installée marque la fin de la vie terrestre, mais pas celle de l'âme, qui continue après elle. Nulle surprise donc que tant d'entre elles reviennent de la mort, puisque celle-ci n'est pas une fin absolue.

A propos du noir, Poe établit d'ailleurs à deux reprises qu'il n'est que l'absence de la lumière (n'en déplaise à Goethe). Dans « The Man that was used up », il fait un aparté intéressant pendant sa description de l'homme en question : « His head of hair [...] was of a jetty black,—which was also the color, or more properly the no-color of his unimaginable whiskers. » (PT 307) Il le confirme dans *Eureka*, lorsqu'il prend une position très augustinienne sur la question : « Right is positive; wrong is negative—is merely the negation of right; as cold is the negation of heat—darkness of light. » (PT 1297) L'ombre de la mort ne serait donc que l'effacement de la vie. On comprend donc mieux pourquoi il utilise également souvent le terme « shadowy » pour décrire quelque chose de caché ou qui manque (littéralement) de clarté. Il le dit d'ailleurs dans « The Premature Burial » : « The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins ? » (PT 666)

Le gris, combinaison du noir et de la lumière, est par conséquent associé à cette idée d'imprécision, d'ambiguïté, parce qu'il est double, à la fois ombre et lumière, noir et blanc. En tant que frontière entre les mondes, le gris est là où s'expriment le plus fortement les pouvoirs mystiques de la mort transcendée. Nous l'avons vu, les yeux gris, yeux de cadavres ou yeux aveugles, sont ceux qui paradoxalement voient le mieux, car ils voient

simultanément notre monde et le suivant. Ce qu'ils voient sont les « visions grises » dont parle le narrateur de « Eleonora » :

They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their gray visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in waking, to find that they have been upon the verge of the great secret. In snatches, they learn something of the wisdom which is of good, and more of the mere knowledge which is of evil. They penetrate, however rudderless or compassless, into the vast ocean of the "light ineffable;" and again, like the adventures of the Nubian geographer, "*agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi.*" (PT 468)

Parce qu'elles plongent d'abord dans le noir de la *mare tenebrarum*, ces âmes peuvent atteindre la lumière ineffable. « L'ombre » est d'ailleurs à plusieurs reprises citée comme une notion positive : le narrateur de « The Man of the Crowd » note depuis que la nuit s'est installée : « all was dark yet splendid » (PT 392). Dupin lui-même préfère, comme nous l'avons vu plus tôt, réfléchir dans l'obscurité, car c'est dans le noir de la nuit que lui est révélée la vérité ; le narrateur de ses aventures pense qu'il ne s'agit que d'une lubie de sa part (« It was a freak of fancy in my friend (for what else shall I call it ?) to be enamored of the Night for her own sake » (PT 401)), mais l'obscurité fait réellement partie du processus déductif de Dupin. Il invoque « the sable divinity » (PT 401) en fermant les rideaux de sa chambre, en attendant la nuit, ou, faute de mieux, en portant des lunettes fumées⁹⁵. Il déclare d'ailleurs, dans « The Purloined Letter », « If it is any point requiring

⁹⁵ Pour plus d'informations au sujet de ces fameuses lunettes, se reporter à l'article de Hiroko Washizu « The Optics of Green Spectacles », dans lequel il explique que les verres de Dupin et du

reflection [...] we shall examine it to better purpose in the dark. » (PT 680) Le gris, la couleur des tombes, est la porte d'entrée de ce monde de vérités, la « révélation » de l'apocalypse. Le rocher gravé sur lequel se manifeste une figure divine dans « Silence » est donc évidemment gris, Poe le répète à trois reprises :

And mine eyes fell upon a huge gray rock which stood by the shore of the river, and was lighted by the light of the moon. And the rock was gray, and ghastly, and tall,-and the rock was gray. Upon its front were characters engraven in the stone [...] And I looked upwards, and there stood a man upon the summit of the rock; [...] And the outlines of his figure were indistinct--but his features were the features of a deity; (PT 222)

Même Pym et son incurable aveuglement sont conscient du processus à suivre : d'abord la tombe, puis le mysticisme. Au tout début de ses aventures, qui se terminent elles aussi par une rencontre avec une divinité dans le blanc du Pôle Sud, il en prophétise la fin quand il raconte : « My visions were of [...] a lifetime dragged out in sorrow and tears, upon some gray and desolate rock, in an ocean unapproachable and unknown. Such visions or desires [...] I regarded them only as prophetic glimpses of a destiny which I felt myself in a measure bound to fulfil. » (PT 1018) Il s'enferme peu après de son plein gré dans la cale du bateau, comme s'il se confinait dans un cercueil pour poursuivre son voyage. Il n'est d'ailleurs pas le seul à se cloîtrer dans un espace gris et renfermé : les

diabole sont traités pour filtrer la lumière, à la manière des lunettes de soleil actuelles ayant une teinte verdâtre. L'auteur fait néanmoins ressortir que, si le diable camoufle grâce à elle son absence d'yeux, et que Dupin s'en sert pour recréer son obscurité chérie, beaucoup à l'époque de Poe en portaient pour sembler plus assidus à la lecture qu'ils ne l'étaient, et prétextaient pour leur port s'être usés les yeux à la lueur des chandelles.

châteaux dans lesquels les héros de Poe se plaisent tant ont tous en commun cette roche grise dans laquelle sont également bâtis les caveaux. Elle forme les murs gris (« gloomy, gray, hereditary walls » (PT 225)) entre lesquels grandissent Egaeus et Bérénice. Elle est aussi dans les célèbres murs de la maison Usher, et contribue à leur ambiance si caractéristique : « an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn—a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued. » (PT 319) Cette « teinte plombée » se retrouve aussi dans l'abbaye où s'installe le narrateur après avoir perdu Ligeia, grâce à la fenêtre qu'il y fait installer : « the sole window—an immense sheet of unbroken glass from Venice—a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within » (PT 270). Mais l'écart entre l'extérieur de ces châteaux et leur intérieur est parlant. Si de dehors ils sont en ruines (« one of those piles of commingled gloom and grandeur » (PT 481)), l'intérieur est si luxueux que les narrateurs doivent recourir à des superlatifs antiques pour le décrire. Leur décoration est un mélange barbare de cultures anachroniques. Même la chambre de Roderick Usher, relativement austère en comparaison des autres, est, comme nous l'avons vu plus tôt, ouverte au monde par vertu des livres qui y sont accumulés. Ce sont dans ces tombes grises que s'ouvrent les possibilités pour les héros de Poe.

Le blanc, en revanche, est ce qui advient après la tombe. Il est entre autres la couleur des revenants. Bérénice et Rowena dans leurs linceuls, Madeline Usher dans sa robe blanche tachée de sang, les femmes qui reviennent hanter leurs amants sont vêtues de blanc comme les fantômes de la culture populaire. Pareillement, les lettres qui nous

parviennent, miraculeusement transportées par des bouteilles, des ballons, des courants, ces lettres sont blanches. Et l'objet qui hante le plus le narrateur parmi tous ceux cités dans les contes, les dents de Bérénice, ces dents qui sont « des idées » parce qu'elles représentent l'essence même de Bérénice telle qu'elle n'existe plus – ces dents ne sont pas nommées, mais décrites par leur couleur : « thirty-two small, white and ivory-looking substances » (PT 233). Ailleurs, on trouve aussi le blanc dans les crânes de squelettes qui pendent du plafond dans « King Pest » ou s'accrochent aux branches dans « The Gold-Bug ». C'est d'ailleurs en voyant au travers de celui-ci que l'emplacement du trésor est révélé – la métaphore n'est pas plus dissimulée que le coffre du pirate : il faut regarder par l'orbite blanchie d'un mort pour trouver le trésor. Le crâne blanc menace cependant aussi quand il se manifeste sur le scarabée lui-même et que Legrand semble pris de folie à la suite de sa découverte, ou quand le narrateur du « Sphinx » en voit un gigantesque sur le dos d'un papillon de nuit, grossi par un effet d'optique, alors qu'il regarde en direction de sa ville ravagée par le choléra.

Mais ce qui réapparaît dans le monde normal est un blanc simple, quand on le compare au blanc irradiant qui est révélé après la mort. Peut-être est-ce parce que les yeux des morts sont plus perspicaces que ceux des vivants – ce point revient régulièrement chez Poe après tout. Mais la nature de ce blanc divin joue aussi un rôle : il est si lumineux qu'il aveugle celui qui le voit, et cache donc sa source. La figure divine qui apparaît à la fin de *Pym*, encadrée par une cataracte blanche, vêtue d'un linceul blanc, a « la parfaite blancheur de la neige » (« the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of snow » (PT 1179)). La narration de Pym s'arrête tout de suite après cette phrase – sa voix disparaît après cette rencontre, comme s'il ne pouvait plus parler. Le blanc

consumme le langage et absorbe les autres couleurs, comme il le fait à la fin de « Eiros et Charmion » :

For a moment there was a wild lurid light alone, visiting and penetrating all things. Then—let us bow down, Charmion, before the excessive majesty of the great God!—then, there came a shouting and pervading sound, as if from the mouth itself of HIM; while the whole incumbent mass of ether in which we existed, burst at once into a species of intense flame, for whose surpassing brilliancy and all-fervid heat even the angels in the high Heaven of pure knowledge have no name. Thus ended all. (PT 363)

En celà, il est une excellente représentation de la conception qu'a Poe de la nature divine : comme dans le cas de la lumière, le blanc est l'origine de toutes les couleurs, et leur réunion le reconstitue ; similairement, dieu est à l'origine de l'univers, qui se réunit à lui particule par particule une fois franchie la barrière de la mort⁹⁶. Par celle-ci, la lumière est faite, et l'homme peut enfin voir. Sous l'éclat de la clarté divine, l'homme est « purgé »

⁹⁶ Par son traitement de la couleur blanche, Poe se rapproche de Melville. Le chapitre 42 de *Moby Dick*, intitulé « The Whiteness of the Whale » en est un excellent exemple : Ishmael, le narrateur, tente d'expliquer en quoi sa blancheur rend Moby Dick d'autant plus repoussante, évoquant une idée « presque ineffable » (« nigh ineffable » p.191) associée à la blancheur qui effraie plus que la rougeur du sang (« There yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue, which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood. » p.192). Il propose d'abord comme origine de cette sensation déconcertante la superposition d'un symbole de pureté et d'innocence avec la cruauté d'une bête sauvage, telle qu'un ours polaire, un requin blanc ou la fameuse baleine, provoquant un effet semblable à « l'inquiétante étrangeté », qui inquiète par son ambiguïté. Il en vient cependant par la suite à penser que la blancheur, étant à la fois superposition de toutes les couleurs et non-couleur elle-même, symbolise quelque chose qui dépasse l'esprit humain : « By its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe and thus stabs us from behind with the thought of annihilation [...] the dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colourless, all-colour atheism from which we shrink. » (p.199)

de son corps (« man the Death-purged » (PT 453)) et a accès à la vie réelle. Quand il transcende la mort en tant que telle, quand sont déjà dans le passé le noir et la tombe et l'angoisse, l'homme de Poe trouve le divin, et parce qu'il peut enfin se réunir à lui, il accède à la paix et à l'équilibre qu'il cherchait.

C'est à ce moment qu'il rencontre également l'or, le vrai. Sur terre, l'or est décoratif, à tel point qu'on le rabaisse aisément. Dans les chambres de Prospero, tout le monde l'ignore au profit de la lumière : « Now in no one of the seven apartments was there any lamp or candelabrum, amid the profusion of golden ornaments that lay scattered to and fro or depended from the roof. » (PT 486) Dans les appartements de « The Assination » ou de « Ligeia », il est même piétiné au sol sous la forme de tapis dorés. La découverte de Von Kempelen, qui réalise le vieux rêve des alchimistes de transmuter le plomb en or, n'a pour seul résultat que de faire monter les cours du plomb et de l'argent – il retire à l'or, en le créant à volonté, toute valeur et tout intérêt. Car l'or véritable est celui qui est caché comme un trésor. Celui du Capitaine Kidd fait exception, car il réunit des pièces de toutes les époques et de tous les continents, comme s'il reformait en miniature la variété du monde qui autrefois composait la personne de dieu. Il ne s'obtient d'ailleurs qu'au bout d'une quête demandant réflexion, identification, décodage, c'est-à-dire un processus demandant à l'esprit de s'élever hors de sa condition présente ; pour trouver sa position, il faut littéralement regarder au travers de la mort, voir au travers *des yeux* d'un crâne.

Sur terre, l'or n'est que « golden aspirations » (PT 337). Seuls les égyptiens de l'antiquité, dont Poe présente une image fantasque, auraient découvert ce trésor, probablement par leurs méthodes d'embaumements qui passent et repassent les frontières de la mort

comme dans « Some Words with a Mummy ». Il déclare d'ailleurs dans *Eureka*, où il expose ses visions concernant la nature de l'univers, de dieu, et l'origine de la mort : « *I have stolen the golden secret of the Egyptians.* » (PT 1270) C'est ce secret que protège le dragon du poème que lit le narrateur à Roderick Usher, le secret contenu dans le palais d'or : « a dragon of a scaly and prodigious demeanor, and of a fiery tongue, which sate in guard before a palace of gold, with a floor of silver; and upon the wall there hung a shield of shining brass with this legend enwritten—Who entereth herein, a conqueror hath bin; / Who slayeth the dragon, the shield he shall win » (PT 333) Ce n'est qu'en se faisant conquérant, le conquérant de la mort elle-même, qu'il est possible d'y accéder. C'est d'ailleurs tout le sujet du poème « Eldorado », qui se termine par cet échange :

He met a pilgrim shadow— / "Shadow," said he, / "Where can it be— / This land of Eldorado?"

"Over the Mountains / Of the Moon, / Down the Valley of the Shadow, / Ride, boldly ride," / The shade replied,— / "If you seek for Eldorado!" (PT 101)

On retrouve l'expression « vallée de l'ombre », désignant le domaine de la mort, derrière lequel Shadow lui-même indique se trouver la ville de l'or que cherche le pionnier. Dans « Politian », Lalage compare ce secret à une fleur d'or, qui ne pousserait pas sur terre : « It in another climate, so he said, / Bore a bright golden flower, but not this soil! / [...] O, beautiful!—most beautiful—how like / To what my fevered soul doth dream of Heaven! » (PT 109) Politian le décrit quant à lui en ces termes poétiques : « Yet now as Fate / Approaches, and the Hours are breathing low, / The sands of Time are changed to golden grains / And dazzle me » (PT 114).

Cet éblouissement dont il parle n'est pas surprenant, car ce secret est avant tout une connaissance, *la* connaissance, celle que seuls les morts peuvent acquérir – et encore, pas complètement. On retrouve cette idée durant l'un des dialogues angéliques, « The Power of Words », quand Oïnos et Agathos discutent des limites de la connaissance :

OINOS. But, since we grow hourly in knowledge, must not at last all things be known?

AGATHOS. Look down into the abysmal distances! [...] Even the spiritual vision, is it not at all points arrested by the continuous golden walls of the universe?—the walls of the myriads of the shining bodies that mere number has appeared to blend into unity? [...] There are no dreams in Aidenn—but it is here whispered that, of this infinity of matter, the sole purpose is to afford infinite springs, at which the soul may allay the thirst to know, which is for ever unquenchable within it—since to quench it, would be to extinguish the soul's self. (PT 822)

L'or, éternel et immuable comme les axiomes dont Poe parle dans *Eureka*, en est la parfaite représentation. Il est, dans l'imagination populaire, un métal pur, aux propriétés magiques, et donc le seul en mesure de servir de symbole et de receptacle à cette connaissance divine. « Les murs d'or de l'univers », partout, arrêtent la vision spirituelle, car ils contiennent la connaissance ultime, qui est celle de l'univers dans son entier. Juste avant cet échange, Agathos explique à Oïnos que même « Le Plus Haut » (« The Most High ») ne sait pas tout – ce qui semble normal, puisqu'il ne peut connaître simultanément l'unité de ce qu'il était et la division de ce qu'il est devenu. Les morceaux de celui-ci ne comprennent ce secret qu'une fois qu'ils sont morts, c'est-à-dire une fois qu'ils ont pu se réunir spirituellement à lui : leur est alors accordé de comprendre l'unité de l'univers dont

ils font partie, et donc de contempler l'âme divine sous sa forme divisée. Là est « le secret d'or ».

C. Un destin balisé

Mais il est impossible d'évoquer une vie après la mort passant par un passage d'or sans parler du « Domaine d'Arnheim ». Il a déjà été proposé plus haut dans cette étude l'idée qu'Arnheim soit un lieu hors de notre monde, étant donné l'impossibilité de sa réalisation lors de la « courte vie » de son créateur. Mais il semble maintenant évident que le domaine d'Arnheim se trouve non seulement après la vie, mais encore après la mort, dans cet « aidenn » idéal qu'évoquent les anges de Poe. Avec un créateur du nom de « Ellison », est-ce une surprise ? Le monde que ce dernier crée est, contrairement à ce que la mort semble aux vivants, coloré à l'extrême. On y accède par une porte d'or (« a gigantic gate or rather door of burnished gold, elaborately carved and fretted, and reflecting the direct rays of the now fast-sinking sun with an effulgence that seems to wreath the whole surrounding forest in flames. » (PT 869)), après être monté dans une gondole d'ivoire (PT 867) ; le noir en est absent (le mot « noir » y est certes mentionné, mais il désigne une espèce précise d'arbre, le noyer noir, et non une réelle couleur). A la fin du conte est révélé ce que le narrateur appelle « le Paradis d'Arnheim », une colline couverte de fleurs multicolores, au milieu de laquelle se dresse un bâtiment décrit comme suit : « a mass of semi-Gothic, semi-Saracenic architecture, sustaining itself as if by miracle in mid air; glittering in the red sunlight with a hundred oriels, minarets, and pinnacles; and seeming the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii, and of the Gnomes. » (PT 870) On retrouve là l'abondance des cultures que

Poe affectionne en décoration. Ellison réussit cependant ce que les décorateurs intérieurs des autres contes essayent de faire sans y arriver, et l'assemblage final n'est pas juste multiculturel, il en devient *sumaturel*. Tant lui que Landor recréent une vie idéale, qui n'est pas le paradis à proprement parlé mais un lieu paradisiaque, un lieu de Beauté où s'exprime la personnalité du créateur – qu'il soit Ellison ou plus élevé encore. Comme il le dit au début de *Eureka*, c'est dans la multiplicité que se voit l'unité de l'univers. Ces jardins idylliques sont donc des images de multiplicité dans les couleurs qu'ils contiennent, et paradisiaques dans la mesure de cette multiplicité. La « Valley of the Many-Colored Grass » dans « Eleonora » est un paradis naturel, car la vallée est naturelle : la multiplicité se voit donc dans les fleurs et la forme de la vallée. Le nom de la vallée vient d'ailleurs très probablement du poème de Shelley, « Adonais: An Elegy on the Death of John Keats » cité en épigramme de la Partie I de cette étude, où il compare la vie à un dôme multicolore : « Life, like a dome of many-colour'd glass, / Stains the white radiance of Eternity / Until Death tramples it to fragments. — Die, / If thou wouldst be with that which thou dost seek! » Le « Cottage Landor » est quant à lui un rêve pastoral, Landor a donc installé un cottage, certes beau, mais tout de même relativement normal, dans un décor naturel, où les différents types d'arbres et de lieux dans le cirque des falaises sont apparus spontanément ; seul le choix des fleurs entourant la maison indique un agencement humain. Le « Domaine d'Arnheim », en revanche, exemplifie la culmination de la capacité humaine de création, tout le jardin, y compris sont accès ainsi que le bâtiment sont donc marqués par la multiplicité choisie par Ellison.

De toutes les couleurs de ces jardins, cependant, une se distingue : le vert, la couleur symbolisant la nature par excellence. Elle se retrouve dans les feuilles des arbres et des

plantes, ainsi que dans les choix de décoration de Landor, qui intègre le cadre naturel dans son intérieur. Mais le vert prédomine surtout au sol : « a broad sward of grass of a texture resembling nothing so much as velvet, and of a brilliancy of green which would bear comparison with the tint of the purest emerald. » (« The Domain of Arnheim » (PT 868)) L'herbe émeraude couvre la totalité de ces scènes, comme si elle contenait les personnages dans un berceau naturel. Elle est non seulement part de la beauté de la scène, mais l'une de ces principales sources. « The general floor of the amphitheatre was grass of the same character as that I had found in the road: if anything, more deliciously soft, thick, velvety, and miraculously green. It was hard to conceive how all this beauty had been attained. » (PT 890) L'émerveillement que procure la vue de cette herbe est en soi une émotion religieuse : le vert qui pousse dans ces vallées est la seule chose qui n'a pu être mise en place par leurs habitants. Un bâtiment se construit, un arbre se plante, une rivière se creuse, mais le vert de la nature doit pousser de lui-même. Cette idée n'est pas sans rappeler le verset de 1 Corinthiens 3 : 6 : « J'ai planté, Apollos a arrosé, mais c'est dieu qui faisait croître. »⁹⁷ Le narrateur de « Eleonora » le déclare d'ailleurs : « these spots, not less than the whole surface of the valley, from the river to the mountains that girdled it in, were carpeted all by a soft green grass, thick, short, perfectly even, and vanilla-perfumed, but so besprinkled throughout with the yellow buttercup, the white daisy, the purple violet, and the ruby-red asphodel, that its exceeding beauty spoke to our hearts in loud tones, of the love and of the glory of God. » (PT 469) A plusieurs reprises, entre autres dans « Landor's Cottage », Poe reprend d'ailleurs la même expression qu'Emerson, « laughing with flowers », pour désigner un endroit particulièrement

⁹⁷ Bible du Roi Jacques.

splendide, comme si ce n'était pas juste dieu qui s'incarnait dans les vallées, mais une émotion particulière du démiurge.

« Eleonora » est par ailleurs un exemple intéressant, car ce conte illustre directement les changements dans la vie du narrateur par son traitement des couleurs. Tout au long de l'histoire, on peut observer un glissement progressif du vert vers le rouge puis vers le noir, à mesure que la vie quitte Eleonora. Le narrateur finit par quitter la vallée à cause des souvenirs d'elle qui s'y trouve, mais il serait facile de supposer que la vallée elle-même est Eleonora, ou du moins est suffisamment liée à elle pour être directement connectée à son être. D'abord, quand elle et le narrateur tombent amoureux l'un de l'autre, les couleurs s'intensifient. Les asphodèles rouges sont néanmoins là comme augure de la maladie qui emporte Eleonora :

The passions which had for centuries distinguished our race, came thronging with the fancies for which they had been equally noted, and together breathed a delirious bliss over the Valley of the Many-Colored Grass. A change fell upon all things. Strange, brilliant flowers, star-shaped, burst out upon the trees where no flowers had been known before. The tints of the green carpet deepened; and when, one by one, the white daisies shrank away, there sprang up in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel. And life arose in our paths. (PT 470)

Une fois Eleonora morte, le narrateur observe un nouveau changement dans la vallée :

A second change had come upon all things. The star-shaped flowers shrank into the stems of the trees, and appeared no more. The tints of the green carpet faded; and, one by one, the ruby-red asphodels withered away; and there sprang up, in

place of them, ten by ten, dark, eye-like violets, that writhed uneasily and were ever encumbered with dew. And Life departed from our paths. (PT 472)

Le rouge qui annonçait le danger est devenu le violet de la maladie mortelle, alors que le vert de la nature vivante s'est éteint.

On retrouve aussi dans « Eleonora » une combinaison qui indique un élément divin : le pourpre et l'or. Le soleil couchant qui éclaire la vallée du cottage Landor y introduit une lumière miraculeuse, à la fois pourpre et orange (qui, dans cette situation, peut être comprise comme de l'or) :

By the time, however, that the fog had thoroughly disappeared, the sun had made its way down behind the gentle hills, and thence, as if with a slight chassez to the south, had come again fully into sight; glaring with a purplish lustre through a chasm that entered the valley from the west. [...] the sunlight came out through the chasm, tinted all orange and purple. (PT 888)

Dans « The Isle of the Fay », c'est la cataracte qui reprend ces couleurs :

The little river which turned sharply in its course, and was thus immediately lost to sight, seemed to have no exit from its prison, but to be absorbed by the deep green foliage of the trees to the east—while in the opposite quarter (so it appeared to me as I lay at length and glanced upward) there poured down noiselessly and continuously into the valley, a rich golden and crimson water-fall from the sunset fountains of the sky. (PT 935-936)

Dans ces deux cas, le pourpre et l'or se déversent du ciel comme une bénédiction divine.

Faut-il y voir, dans le symbolisme traditionnel de ces couleurs, une reprise par Poe de

l'idée selon laquelle la noblesse et la richesse seraient un cadeau des cieux pour les âmes méritantes ? Probablement, à en juger par l'introduction de « Arnheim ». Les caractéristiques de l'homme de Poe établies dans le premier chapitre de cette étude incluent d'ailleurs cette noblesse, ainsi que, dans bien des cas, une certaine richesse, présente ou passée.

Nous pouvons maintenant mettre ce code de couleurs à l'épreuve en le comparant à l'énigme qui a déconcerté bien des lecteurs : les chambres de Prospero dans « The Masque of the Red Death ». Elles sont l'exemple qui vient bien souvent en tête lorsqu'on évoque les couleurs chez Poe, et pour de bonnes raisons : elles sont non seulement un effet stylistique particulièrement frappant, mais tout lecteur sent, même malgré lui, un poids de symbolisme derrière cet enchaînement de bleu, pourpre, vert, orange, violet, blanc, noir et rouge. Dans « The Puzzle of the Color Symbolism in "The Masque of the Red Death": Solved at Last? » évoqué en introduction de ce chapitre, Brett Zimmerman établit une liste des auteurs ayant réfléchi au problème, et cite notamment deux d'entre eux, William Pitcher et H. H. Bell, qui associent l'enchaînement des couleurs à la vie de Prospero :

William Pitcher says that Poe sometimes wrote about life in terms of a tripartite division: life's three stages are the first twenty years (the blue and purple rooms signifying a closeness to divine truths—purple is the color of paradise in [Poe's tale] "The Domain of Arnheim"), the subsequent thirty years of Manhood (with green, orange, and white for the three rooms or decades signifying the spring, autumn, winter periods of fertile adulthood), and the final twenty years (with violet and black signifying at once the return to "facility in belief" through the association

of purple and violet, and the approach of death). [...] H. H. Bell reads these rooms similarly but more specifically, saying that the seven rooms are « the allegorical representation of Prince Prospero's life span. »

Juste après ces phrases est mentionné dans l'article le fait que les chambres partent de l'Est vers l'Ouest ; la vie de Prospero est par là comparée à la route du soleil, se levant dans le bleu à l'extrémité orientale, avant de se coucher dans le noir à l'occident. L'intuition de Pitcher est bonne : les couleurs des chambres représentent effectivement les différentes phases de la vie de Prospero, mais de manière beaucoup plus précise que ces décennies arbitraires.

Commençons donc dans l'ordre, par la naissance de Prospero à l'Est : le prince, dont personne ne remet en question l'autorité dans ce conte, gouverne de droit divin. Il naît donc dans une chambre bleue. Le bleu est la seule couleur que nous n'ayons pas évoquée jusque-là, parce qu'elle ne se retrouve que dans très peu de cas chez Poe, le plus marquant étant certainement celui-ci. Ce bleu symbolise l'origine divine de la naissance de Prospero - il est un élu de dieu. Pourquoi du bleu ? En référence au texte biblique : « Parle aux enfants d'Israël, et dis-leur qu'ils se fassent, de génération en génération, une frange au bord de leurs vêtements, et qu'ils mettent un cordon bleu sur cette frange du bord de leurs vêtements. »⁹⁸ Ce fil bleu sur les tuniques était le signe distinctif des tribus de l'Israël antique (et se retrouve d'ailleurs fréquemment dans l'Israël moderne), et représentait leur position en tant que peuple élu. Prospero est ainsi béni, et la salle suivante, la chambre pourpre, le confirme, car elle représente sa naissance dans

⁹⁸ Nombres 15 : 38, traduction Louis Segond.

la noblesse. Le pourpre était aussi couleur du clergé, et Poe semble fréquemment faire l'amalgame entre ces deux classes ; Prospero trouve d'ailleurs refuge, comme le narrateur de *Ligeia*, dans une abbaye, dont il transforme lui aussi l'intérieur en un spectacle « d'une splendeur barbare » (« his conceptions glowed with barbaric lustre » (PT 487)). Faut-il y voir une subversion de la spiritualité du clergé, ou une réappropriation de celle-ci par les héros ? La question demeure. L'association du pourpre avec ces deux origines élevées confirme cependant la bénédiction qui a suivi Prospero durant les premières années de sa vie. La chambre suivante, la verte, le représente d'ailleurs au sommet de sa réussite, la vie même, incarnée en ce prince « heureux, intrépide et sagace » (« the Prince Prospero was happy and dauntless and sagacious » (PT 485)).

La chambre suivante représente l'intrusion de la maladie dans le pays : elle ne touche pas encore Prospero et sa cour, mais elle est bien là, comme un mauvais augure, dans l'orange du décor. L'orange, nous l'avons vu plus tôt, est une couleur ambiguë chez Poe, car elle peut tout aussi bien représenter de l'or (comme dans « *Landor's Cottage* » quand elle est associée à du pourpre), ou ce jaune saffran par lequel Poe symbolise la pourriture et donc la maladie. C'est le cas ici, sans aucun doute, les chambres suivantes le confirment. Celle qui vient tout de suite après est entièrement blanche, et représente l'incursion du domaine de la mort dans leur monde, le memento mori des revenants, dont il y a certainement beaucoup dans un pays ravagé par l'épidémie. Malgré tous leurs efforts (« In the meantime, it was folly to grieve, or to think. » (PT 485)), Prospero et sa cour ne peuvent oublier les leurs, et la mort se rappelle à eux par ce blanc, tel un linceul. La chambre suivante, la chambre violette, n'est pas l'emblème de la sagesse dans l'épreuve comme il a pu être proposé par certains critiques, mais bien de la maladie

installée. C'est ce même violet bleuté qui se retrouve dans les veines des amantes condamnées dans « Ligeia », « Morella », « Bérénice » ; c'est la couleur de la cyanose, de la maladie mortelle sans issue possible. La dernière chambre est donc sans surprise celle de la mort : entièrement noire, excepté pour sa fenêtre teintée de rouge sang, qui éclaire toute la pièce de sa lumière menaçante. Contre le mur occidental, à la toute fin de la suite impériale, cette immense horloge d'ébène marque chaque heure, pour rappeler aux danseurs ce qui les attend à la fin de l'histoire, à la fin des pièces.

Cet enchaînement énigmatique de couleurs prend donc tout son sens quand on le considère au travers du prisme du code de couleurs de Poe : Prospero a lui-même redessiné sa vie et scellé son destin quand il a entrepris la construction de l'abbaye. Les chambres ne tracent pas non plus un arc-en-ciel comme certains l'ont supposé. Si dans certaines histoires l'accumulation de couleurs, même sans ordre, peut effectivement se rapprocher du sens que donne Poe au concept d'arc-en-ciel, ce n'est pas le cas partout, loin de là ; comme dans le cas de l'or, les deux sens en sont même diamétralement opposés.

Certaines histoires de Poe sont extraordinairement colorées : « The Devil in the Belfry », « Bon-bon », « How to write a Blackwood Article » contiennent tous des exemples de superposition barbares de couleurs sans ordre ni forme. La tenue de Bon-bon est particulièrement ridicule quand on la compare à son supposé génie :

a conical-shaped white flannel cap and tassels [...] pea-green jerkin [...] slippers of a bright purple, curiously filigreed, and might have been manufactured in Japan, but for the exquisite pointing of the toes, and the brilliant tints of the binding and embroidery [...] breeches were of the yellow satin-like material called aimable [...]

sky-blue cloak, resembling in form a dressing-wrapper, and richly bestudded all over with crimson devices [...] his tout ensemble gave rise to the remarkable words of Benevenuta, the Improvisatrice of Florence, "that it was difficult to say whether Pierre Bon-Bon was indeed a bird of Paradise, or rather a very Paradise of perfection." (PT 167-168)

On sent dans cette dernière phrase tout le sarcasme de Poe qui s'exprime. La description des habitants du village de Vondervotteimittiss, dans « The Devil in the Belfry », n'est d'ailleurs pas plus charitable :

a little fat old lady, with blue eyes and a red face, and wears a huge cap like a sugar-loaf, ornamented with purple and yellow ribbons. Her dress is of orange-coloured linsey-woolsey, made very full behind and very short in the waist, and indeed very short in other respects, not reaching below the middle of her leg. This is somewhat thick, and so are her ankles, but she has a fine pair of green stockings to cover them. Her shoes—of pink leather—are fastened each with a bunch of yellow ribbons puckered up in the shape of a cabbage. [...] The boys [...] have three-cornered cocked hats, purple waistcoats reaching down to their thighs, buckskin knee-breeches, red woollen stockings, heavy shoes with big silver buckles, and long surtout coats with large buttons of mother-of-pearl. (PT 300)

On retrouve aussi cette extravagance dans la tenue de Suky Snobbs, « my new crimson satin dress, with the sky-blue Arabian mantelet, and the trimmings of green agraffas, and the seven flounces of orange-colored auriculas » (PT 278), qu'elle considère personnellement être le comble du raffinement. Tous ces personnages interviennent dans des contes grotesques, censés souligner l'absurdité des contemporains de Poe.

Quand on compare leur débauche de tissus à ce qu'il estime être la vraie marque de l'élégance, par exemple dans « Landor's Cottage », où ne sont utilisées que deux couleurs pâles et subtiles que sont le vert et l'argent, la différence est flagrante. Suky Snobbs semble penser qu'en accumulant des pièces de valeurs, elle créera une tenue gracieuse ; elle ressemble cependant plus à un clown qu'à une *lady*. Aucun de ces exemples ne saurait être considéré comme une occurrence d'arc-en-ciel, même si la majeure partie du spectre chromatique y est représentée.

L'arc-en-ciel, pour Poe, tient sa valeur tant de sa multiplicité que de son ordre. Egaeus l'utilise comme métaphore dans « Berenice » : « Overreaching the wide horizon as the rainbow, its hues are as various as the hues of that arch, - as distinct too, yet as intimately blended. » (PT 225) Il rappelle après que ce dernier n'est pas simplement une image de beauté, mais le signe de l'alliance de paix entre dieu et la terre (« from beauty [...] from the covenant of peace » (PT 225)⁹⁹). Partout où il intervient directement, l'arc-en-ciel est un lien entre ciel et terre. Lors de la mort de Morella, par exemple, un arc-en-ciel apparaît pour la conduire hors de la vie : « There was a dim mist all over the earth, and a warm glow upon the waters, and, amid the rich October leaves of the forest, a rainbow from the firmament had surely fallen. » (PT 236) Dans « A Descent into the Maelström », Poe utilise une formule très poétique pour le décrire : « The rays of the moon seemed to search the very bottom of the profound gulf; but still I could make out nothing distinctly, on account of a thick mist in which everything there was enveloped, and over which there hung a magnificent rainbow, like that narrow and tottering bridge which Mussulmen say

⁹⁹ Genèse 9 : 12 - 17. Après le déluge, Dieu promet à Moïse que plus jamais la terre ne serait détruite par les eaux, et utilise l'arc-en-ciel comme signe de cette promesse.

is the only pathway between Time and Eternity. » (PT 445) Si la légende du pont multicolore tient plus du Bifrost de la mythologie nordique que du Coran où aucun arc-en-ciel n'est mentionné, l'idée du « pont entre le Temps et l'Éternité » est particulièrement intéressante pour nous : l'arc-en-ciel serait le lien entre le monde soumis aux effets du temps, donc le monde des mortels, et le lieu de toute éternité, celui qui est, littéralement parlant, hors du temps, le monde divin. On retrouve une dernière référence à l'arc-en-ciel dans « Politian », qui reste une histoire énigmatique, notamment du fait de son statut inachevé. Lalage s'y lamente à sa servante, et évoque l'histoire d'une reine égyptienne (qui est, comme nous l'avons vu plus tôt, le pays mythique par excellence chez Poe), qui aurait conquis le cœur de tous en perdant le sien, et serait pleurée de ses servantes, « Eiros and Charmion »¹⁰⁰, et « Rainbow and Dove » (PT 110). Tout de suite après, elle réclame soudaine à sa servante d'aller lui chercher un exemplaire des évangiles. Curieux non sequitur, sauf si l'on considère la reine égyptienne comme une figure christique, donnant son cœur, son âme, pour celle des autres, et pleuré par le ciel, sous forme d'arc-en-ciel, et par la colombe.

Mais l'association de l'arc-en-ciel au divin va plus loin encore. On trouve une accumulation de couleurs, cette fois positive, dans les domaines imaginaires que sont le cottage Landor et le domaine d'Arnheim, notamment dans les fleurs qui envahissent le paysage, et poussent donc naturellement. Elles y symbolisent la multiplicité de la création. Car c'est là qu'est l'intérêt profond de l'arc-en-ciel comme figure symbolique chez Poe : il incarne la diversité de la lumière dans sa forme séparée. Le blanc absolu,

¹⁰⁰ Comme dans le dialogue angélique du même nom – Poe a-t-il réutilisé des patronymes qui lui plaisaient, ou ce couple post-mortem est-il un couple homosexuel ?

nous l'avons vu, représente le divin, comme la figure à la fin de *Pym*. Dieu, sous sa forme divisée, n'est donc plus blanc mais multicolore, comme la lumière blanche divisée en un arc-en-ciel. Accumuler le spectre chromatique quelque part, c'est donc invoquer le créateur, toujours divisé, mais réuni. Maryse Ducreu-Petit postule donc que « l'arc-en-ciel est, quant à lui, non plus le mode de la connaissance mais l'objet même de cette connaissance, cette lumière diffractée à travers l'eau dont les éléments épars seront bientôt prêts à recomposer les Lumières de la Vérité. »¹⁰¹ En dieu sont représentées toutes les couleurs et tout ce qu'elles symbolisent – à la fin de *Eureka*, Poe fait la paix avec cette idée, et déclare que puisqu'elle est, elle aussi, contenu dans le divin, même la mort devient tolérable. Le rouge sang, le jaune sale, le violet angoissant, ne sont après tout que des teintes du spectre.

Une seule couleur fait exception, ou plutôt, comme Poe le dit, « une non-couleur » : le noir. Il ne peut par définition pas être contenu dans l'arc-en-ciel, car il est l'opposé de la lumière blanche. Il reste donc seul avec lui, blanc et noir, la paire de doubles ultime, en constante alternance, au travers des âges. La fin de *Eureka* les dépeint comme l'opposition parfaite, jamais réunis et donc à toujours ensemble. Comme dans la Genèse, ils sont la première dualité existante : « Dieu vit que la lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. »¹⁰² Grace Farrell Lee, citée précédemment, s'étend sur cette idée :

The blackness which pervaded existence was separated from the light and order was produced. Blackness and whiteness are not metaphors for any structures in

¹⁰¹ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.60.

¹⁰² Genèse 1 : 4, traduction Louis Segond.

the social order. They are simply the stuff of reality which was separated in the first creation of the world. As such they are the most fundamental of opposites, and if they are to symbolize anything, it must be the basic forces of attraction and repulsion of which the universe consists. *Pym* is Poe's fictive manipulation of the ideas which were later to be crystallized in his philosophical treatise *Eureka*, in which the antagonism of opposites becomes the basic principle of the universe.¹⁰³

Le noir et le blanc sont la réduction a minima de l'univers, parce qu'ils sont très exactement ce dont l'univers de Poe est né : le noir inscrit sur le blanc, comme des mots sur une page, l'encre sur le papier. Ils représentent donc un au-delà de la fiction même, un accès au créateur du créateur de l'univers, comme une fractale metatextuelle¹⁰⁴.

Ce code de couleurs développé plus ou moins consciemment par Poe¹⁰⁵ a donc partout trait à la mort et à son incursion dans la vie, qu'il s'agisse des augures de son approche dans les rouges, les jaunes et violets, ou de son installation par les blancs et les noirs ; de la survivance à celle-ci représentée par les gris et l'or ; de l'opposition qu'y fait la floraison des verts, ou la bénédiction du bleu et du pourpre ; ou bien encore de sa transcendance au travers de l'arc-en-ciel. La mort et la vie y sont si intimement liées qu'elles sont les seules non-couleurs survivant à l'univers, le noir et le blanc. On constate cependant qu'à chacune de ces couleurs est associé un poids émotionnel et un rôle dans la fiction très différent selon sa position vis-à-vis du passage de vie à trépas : celles qui le précèdent angoissent et contribuent à la création de l'horreur ; le noir et le blanc, deux

¹⁰³ Grace Farrell Lee, « The Quest of Arthur Gordon Pym », p.32.

¹⁰⁴ Plus d'informations à ce sujet dans la partie III.

¹⁰⁵ Brett Zimmerman s'interroge à la fin de son article sur les théories colorimétriques que Poe pouvait connaître à son époque, mais n'arrive à aucun résultat concluant.

facettes de la mort active, stupéfient, aveuglant le héros de deux manières différentes, l'une en effaçant le stimuli, l'autre en saturant l'organe visuel ; à l'inverse, l'or, l'arc-en-ciel, le bleu, le pourpre, le vert émeraude, sont les teintes du sublime, d'une vie idéale qui ne peut se révéler qu'après la mort, quand l'homme est libéré des contraintes de la matérialité. La mort chez Poe a donc une dualité en ce qu'elle devient positive une fois que sa négativité a été transcendée. Maryse Ducreu-Petit conclut en ces termes :

Il n'est véritablement qu'un refuge : le futur, lointain, le plus lointain possible, dans les années 20..., quand la vérité, et surtout sa voix poétique, pourront enfin se faire entendre [...] Si le futur ainsi daté est le lieu de la proclamation véritable, de la reconnaissance enfin accordée, il est un autre futur, plus 'immédiat', qui apporte aussi – parfois seulement ! l'apaisement ; et c'est celui d'après la mort. Mais, et tout est là, ce futur au-delà n'est un lieu apaisé et divin qu'à la condition de le regarder comme un passé. La mort à venir, sa présomption, sont en tous points angoissantes [...] et la mort présente, la mort à vivre, ce sont les scènes cauchemardesques de Valdemar et des 'enterrements prématurés'. Mais la mort passée accepte de se laisser raconter, de l'autre côté de la tombe, au moment des retrouvailles d'âmes [...] Cet au-delà de la mort a encore franchi une autre frontière que celle de la vie ... et c'est celle de la mort elle-même. Ces textes du temps futur sont ceux de « l'homme, purgé par la Mort – l'homme racheté, régénéré, béatifié, désormais immortel et cependant encore revêtu de matière ». ¹⁰⁶

¹⁰⁶ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.128/129.

L'homme va vers sa mort. Néanmoins, si ce chemin est ainsi balisé, c'est à son insu que l'Homme de Poe le parcourt. Il traverse une suite d'espaces liminaux, dans lesquels sa volonté est soumise aux indications du destin, qui feront l'objet du chapitre suivant.

Chapitre 5 : Les espaces liminaux

A. Le récit de l'expérience

Quel est le but d'une vie ? Si l'on en croit Poe, le but de l'existence est l'expérience nouvelle et, part non-négligeable, le récit qui peut en être fait à postériori. Les héros de Poe semblent tenus de raconter leur histoire, faute de mourir comme les hommes cités dans l'introduction de « The Man of the Crowd » : « with despair of heart and convulsion of throat, on account of the hideousness of mysteries which will not *suffer themselves* to be revealed. » (PT 388)

La majeure partie entament leur narration sans préambule, comme s'ils la racontaient à un compagnon – de cellule, pourrait-on souvent penser, tant elles prennent la forme d'une confession (dans « The Tell-Tale Heart », « The Black Cat », « William Wilson » ou encore dans « Eleonora »). Même ceux qui se retrouvent absolument seuls (Pym, ou le narrateur de « The Lighthouse ») tiennent un journal ; faute de mieux, ils lancent des bouteilles à la mer (dans « MS Found in a Bottle » ou « Mellonta Tauta »).

Certains narrateurs sont quant à eux utilisés pour donner leur version des faits (dans « The Facts in the Case of M. Valdemar », « Mesmeric Revelation », « Some Words with a Mummy », ou bien dans « Von Kempelen and His Discovery »). Ils sont les yeux du lecteur dans une situation extraordinaire, mais ont une si faible importance hors de leur

capacité narrative qu'ils sont rarement nommés, ou alors d'un simple « Monsieur P. »¹⁰⁷, comme si Poe n'avait pu se résoudre à prétendre que ce narrateur soit un autre que lui-même. Ce sont des cas de doubles-témoins évoqués dans la Partie I.

Tous, en tout cas, ressentent ce besoin de narrer comme pour contenir une expérience, la distancier d'eux et pouvoir mieux la comprendre eux-mêmes en l'offrant à l'analyse du lecteur. Ils transforment ce vécu en une narration, aplanissant en quelque sorte le temps qu'ils ont passé pour le voir sous un autre angle et tenter d'y donner sens. Les narrateurs de « William Wilson » et « Ligeia » en particulier expriment ce besoin de remonter le temps, bien que les causes en soient différentes : selon Eric Carlson, autant le narrateur de « Ligeia » cherche à faire revivre son bonheur passé au cours de la narration, autant William Wilson cherche à comprendre ce qui lui est arrivé en étalant les faits comme des indices lors d'une enquête : « The narrator of William Wilson finds himself in a fallen state and seeks a rational explanation for it; the narrator of Ligeia finds himself in a state of lost happiness and seeks to reproduce that happiness - hence the difference in stylistic organization and emphasis. »¹⁰⁸

Plusieurs autres narrateurs sont dans ce cas de figure. Sans surprise, quand l'ami de Dupin nous fait état de ses exploits dans « Murders in the Rue Morgue », « The Mystery of Marie Rogêt » ou dans « The Purloined Letter », il raconte lui aussi une enquête, mais les cas criminels qui les occupent dans le récit n'en sont pas l'objet – ce qu'il propose à l'étude sont les capacités analytiques de son ami, illustrées par ces récits : « The mental

¹⁰⁷ On le retrouve entre autres dans « Facts in the Case of M. Valdemar », « Thou Art The Man », et « A Mystification ». Dans « Mesmeric Revelation », le dialogue indique en aparté : « V. in the dialogue representing the patient, and P. myself. » (PT 719)

¹⁰⁸ Eric W. Carlson, *A companion to Poe studies*, p.126.

features discoursed of as the analytical are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. [...] The narrative which follows will appear to the reader somewhat in the light of a commentary upon the propositions just advanced. » (PT 397-400)

Ellison et son parfait Domaine d'Arnheim sont eux aussi cités comme illustration d'une théorie, celle qui veut selon le narrateur que le bonheur soit, en fait, possible pour l'homme : « The person of whom I speak seemed born for the purpose of foreshadowing the doctrines of Turgôt, Price, Priestly and Condorcêt – of exemplifying by individual instance what has been deemed the chimera of perfectionists. » (PT 855) Malgré la noblesse de cette théorie, la vie et l'œuvre d'Ellison en sont réduits à de simples exemples. La valeur de son existence n'est pour l'auteur que dans le récit qui puisse en être fait et dans ce que l'on peut en déduire.

Mais n'était-ce pas le grand Thingum Bob lui-même qui disait : « It is no more than the duty of him who achieves greatness, to leave behind him, in his ascent, such landmarks as may guide others to be great » ? (PT 766) Si la phrase en contexte est satirique, son message est bien réel : ceux qui font l'expérience de l'extraordinaire doivent laisser derrière eux le tracé de leur route pour que leur expérience vienne enrichir le patrimoine de l'humanité. Toute la valeur des expéditions vers de nouvelles terres est là : peu importe qu'elles aient déjà été découvertes par d'autres, ou même qu'elles soient habitées, l'intérêt de l'exploration est dans le récit qu'on pourra en faire aux siens. « The Journal of Julius Rodman » raconte bien, non la découverte d'une terre inconnue et inhabitée, mais l'exploration encore inédite pour « l'homme civilisé » de ces terres. John T. Irwin déclare d'ailleurs à ce sujet :

The notion of 'the first man' to reach the South Pole or the first civilized man to cross the Rockies means, of course, the first to make the discovery and return to tell the tale (either in person or in a written narrative, if he is physically unable to return), the first to inscribe the discovery in the written narrative of history. It is writing, then, that constitutes the originality of the first man to enter an unknown region.¹⁰⁹

Le récit du voyage de l'homme, qu'il soit réel ou métaphorique, est donc une notion cruciale chez Poe, notamment sous la forme du voyage en mer : le héros avide de nouvelles expériences se lance dans l'inconnu, quitte la familiarité de ses côtes et est mené par les courants jusqu'au bout de son voyage où il fait face à l'extraordinaire, qu'il soit terre nouvelle, phénomène marin, ou révélation métaphysique. Ne lui reste alors plus qu'à ramener cette expérience à la maison, et sa mission ici-bas est accomplie.

Pour suivre ce voyage, nous allons partir avec lui du départ, à l'embarquement sur l'eau. Pourquoi l'eau ? Sans aller jusqu'à l'analyse Bachelardienne¹¹⁰, il est facile de noter les multiples facettes du symbolisme de l'eau : mouvante, berçante, tumultueuse, transparente ou au contraire opaque, réfléchissante, l'eau a autant de caractéristiques que d'usages symboliques, ce qui en fait une favorite incontestée des écrivains. Poe lui-même le note, dans « Morning on the Wissahiccon » : « River scenery has, unquestionably, within itself, all the main elements of beauty, and, time out of mind, has

¹⁰⁹ John T. Irwin, *op.cit.* p.70/71.

¹¹⁰ Nous faisons ici référence au célèbre ouvrage de Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière.*

been the favourite theme of the poet. » (PT 941) Il tempère cependant le propos en ajoutant ensuite :

But much of this fame is attributable to the predominance of travel in fluvial over that in mountainous districts. In the same way, large rivers, because usually highways, have, in all countries, absorbed an undue share of admiration. They are more observed, and, consequently, made more the subject of discourse, than less important, but often more interesting streams. (PT 941)

Il est difficile de ne pas lire ici une métaphore des chemins de vie qu'empruntent les gens, ou plus précisément des chemins de pensée qui les y guident, certains conventionnels mais qui suscitent une « admiration indue », d'autres plus uniques et plus rares mais, en ses termes, « plus intéressants ».

L'eau mouvante, rivière ou courant, est une image adaptée au passage du temps, qui est par nature ardu à représenter hors du temps lui-même. John Lynen parle « d'évoquer la fin en illustrant le mouvement vers elle, de révéler la dérive par les brindilles jetées sur le ruisseau du temps »¹¹¹. Eric Lysøe quant à lui approuve cette métaphore et considère que « le fleuve [...] matérialise la fuite des heures et des instants »¹¹². Dans « Silence – A Fable », lorsque le démon maudit la vallée et la réduit au silence, le temps s'arrête et la rivière se fige, l'histoire est en suspens. L'eau qui coule est donc un temps qui lui-

¹¹¹ « Poe must hint at the end by illustrating the movement toward it, revealing the drift by the straws he casts upon the stream of time. » John F. Lynen, *op.cit.* p.231.

¹¹² « Puisque lire revient à transformer l'étendue de la page en durée, le paysage porte de multiples traces de la présence sous-jacente du temps. [...] Tout en suggérant le déroulement d'une écriture monumentale, le fleuve, par exemple, conserve sa valeur symbolique générale, et matérialise la fuite des heures et des instants. » Eric Lysøe, *op.cit.* p.122.

même est une narration, ou plutôt la narration est un temps représenté par l'eau courante. Ils sont un mouvement et une évolution.

Mais le mouvement n'est pas toujours volontaire. Si les marins savent normalement quand se laisser emporter et quand résister au courant pour arriver à bon port, les héros de Poe sont sans défense face à la dérive. Le seul vrai marin cité parmi les narrateurs est celui de « Descent into the Maelström », dont toute l'histoire commence ironiquement lorsqu'il se fait emporter par un courant plus fort que lui, et tombe à la merci des éléments comme tous les autres. Pym raconte également que leur bateau est mû, non plus par les vents mais par le courant : « the wind had entirely ceased but it was evident that we were still hurrying on to the southward, under the influence of a powerful current. » (PT 1178) Le narrateur de « The Assignation » se trouve à la dérive après qu'un cri ait surpris son gondolier : « startled at the sound, I sprang upon my feet : while the gondolier, letting slip his single oar, lost it in the pitch darkness beyond a chance of recovery, and we were consequently left to the guidance of the current which here sets from the greater into the smaller channel » (PT 200-201). Cette dérive le conduit alors en présence des deux amants contrariés dont il devra être témoin du suicide. Les voyageurs en ballon (Hans Pfaall, les huit passagers de « The Balloon Hoax », et Pundita dans « Mellonta Tauta ») sont tout autant à la merci des courants aériens.

Plus métaphoriquement, tous les héros de Poe sont contrôlés par leur destin et portés inexorablement par le courant. Maryse Ducreu-Petit dit qu'ils sont « emportés, dirigés très fermement, sans défaillance, sans à-coups, vers le lieu auquel ils sont destinés »¹¹³.

¹¹³ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.82.

Cette notion de destin ferme et inéluctable est capitale chez Poe. Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, ses héros sont, sans aucun doute possible, soumis à un destin, et chaque élément de leur vie concourt à la réalisation de celui-ci, à l'arrivée vers cette destination précise. Même ce qui semble être une décision de leur part leur est généralement suggéré.

B. La perte de contrôle

La perte de contrôle commence dès le départ : l'embarquement est compulsif. Le narrateur de « *MS found in a Bottle* » déclare : « I went as a passenger - having no other inducement than a kind of nervous restlessness which haunted me as a fiend. » (PT 189) A Pym lui-même, qui n'avait jusqu'ici été qu'un écolier bercé du récit d'autres plus expérimentés que lui, l'embarquement en pleine nuit avec un marin fortement alcoolisé lui semble « une des plus délicieuses et des plus raisonnables choses du monde », « fatigué » qu'il est « de rester au lit comme un chien », alors qu'il se sent « prêt à faire toutes les parties de plaisir du monde »¹¹⁴, même si toutes ces formulations sont celles d'Augustus et non les siennes propres. Plus d'un héros de Poe s'embarque ainsi, spontanément, d'une manière complètement irréfléchie. L'histoire se termine rarement

¹¹⁴ "He was only tired, he added, of lying in bed on such a fine night like a dog, and was determined to get up and dress, and go out on a frolic with the boat. I can hardly tell what possessed me, but the words were no sooner out of his mouth than I felt a thrill of the greatest excitement and pleasure, and thought his mad idea one of the most delightful and most reasonable things in the world. It was blowing almost a gale, and the weather was very cold—it being late in October. I sprang out of bed, nevertheless, in a kind of ecstasy, and told him I was quite as brave as himself, and quite as tired as he was of lying in bed like a dog, and quite as ready for any fun or frolic as any Augustus Barnard in Nantucket." (PT 1010)

en leur faveur, mais cette irrépressible envie de démarrer quelque chose est toujours là, comme une compulsion. Elle élude la raison ordinaire. Elle apparaît évidemment avec l'arrivée (ou plutôt le retour) du double, le catalyseur de son changement. C'est celui-ci, par son absence, par sa présence, ou par ses actions, qui guide la vie du héros. Mais s'il est le vent qui pousse le navire, il n'est cependant pas seul à le mouvoir.

Plus loin dans le récit, nous trouvons l'une des plus célèbres caractéristiques de la littérature de Poe, l'instinct de la perversité. Il est, pour continuer la métaphore maritime, l'expression du courant, une vague, venant pousser le navire autant de fois qu'il le faudra et avec autant de force que nécessaire pour qu'il arrive à sa destination. Selon Poe, « with certain minds, under certain conditions, it becomes absolutely irresistible. » (PT 826) Pour l'esprit de Pym, c'est un appel si irrésistible qu'il se jette littéralement dans un gouffre au bas duquel attend son double, et n'est sauvé de l'anéantissement que par l'embrassade de ce dernier :

I found my imagination growing terribly excited by thoughts of the vast depths yet to be descended, and the precarious nature of the pegs and soapstone holes which were my only support. [...] And now I was consumed with the irrepressible desire of looking below. I could not, I would not, confine my glances to the cliff ; and, with a wild, indefinable emotion, half of horror, half of a relieved oppression, I threw my vision far down into the abyss. For one moment my fingers clutched convulsively upon their hold, while, with the movement, the faintest possible idea of ultimate escape wandered, like a shadow, through my mind—in the next my whole soul was pervaded with *a longing to fall*; a desire, a yearning, a passion utterly uncontrollable. I let go at once my grasp upon the peg, and, turning half

round from the precipice, remained tottering for an instant against its naked face. But now there came a spinning of the brain; a shrill-sounding and phantom voice screamed within my ears; a dusky, fiendish, and filmy figure stood immediately beneath me; and, sighing, I sunk down with a bursting heart, and plunged within its arms. I had swooned, and Peters had caught me as I fell. (PT 1170-1171)

L'aveuglement de Pym en fait un excellent sujet : ses actions irréfléchies sont riches en images de la sorte. Poe donne également un excellent exemple de l'instinct de perversité dans « The Black Cat » :

And then came, as if to my final and irrevocable overthrow, the spirit of perverseness. Of this spirit philosophy takes no account. Yet I am no more sure that my soul lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart – one of the indivisible primal faculties, or sentiments, which give direction to the character of Man. [...] It was this unfathomable longing of the soul to *vex itself* – to offer violence to its own nature – to do wrong for the wrong's sake only – that urged me to continue and finally to consummate the injury I had inflicted upon the unoffending brute. (PT 599)

Il apparaît comme une évidence au regard des termes qu'il emploie (« unfathomable », « impulses », « overthrow », « give direction ») que le narrateur obéit à une force externe à lui-même plutôt qu'à un instinct primaire comme il semble le croire. Ou peut-être cette direction lui vient-elle simultanément des deux pôles, internes et externes. Nous l'avons évoqué au chapitre 2, l'instinct de perversité est une des manifestations des tendances suicidaires de l'homme de Poe. C'est parce qu'il a déjà commis une injure contre Pluton qu'il doit maintenant « consommer » son forfait, et ce faisant déclencher la suite

d'évènements qu'il le conduira à le rejoindre sur la potence – car il meurt effectivement de la même façon qu'il a tué son double, par le biais de cette réincarnation vengeresse de Pluton sous la forme du second chat marqué du gibet.

Mais si cet acte scelle son destin, celui-ci était décidé bien avant. La tombe devient la destination du narrateur à partir du moment où il commence à boire et où son tempérament « subit une altération radicalement mauvaise »¹¹⁵. Tous les épisodes pervers qui suivent sont accomplis sous l'influence de l'alcool, qui est un fort moteur de changement pour les personnages de Poe, l'une des plus hautes vagues sur ce courant du destin. Parmi ses histoires les moins sérieuses, les personnages assistent régulièrement à des apparitions après un repas trop copieux et surtout trop copieusement arrosé, notamment dans « The Angel of the Odd », « Some Words with a Mummy », ou dans « Bon-Bon ». Beaucoup sont poussés à la folie par l'ébriété comme Hop-Frog, ou leur folie s'accroît, précipitant leur destinée. En fait, il est rare de trouver un héros de Poe qui ne boive jamais¹¹⁶. Même le caméléopard a la face rouge d'avoir bu trop de vin. Alessandra et Castiglione, dans « Politian », déclarent : « nothing so wears away the constitution as late hours and wine [...] nothing – not even deep sorrow » (PT 107). Pour beaucoup l'ivresse est signe d'un changement radical de personnalité, souvent à l'exact inverse de leur habitude. Parfois, l'apparition seule du vin dans l'histoire suffit, qu'il soit la Barrique d'Amontillado éponyme ou le *Chateau Margaux* dans « Thou Art the Man ». Maryse Ducreu-Petit fait remarquer à ce propos que « le vin enivre avant même qu'on

¹¹⁵ « Our friendship lasted, in this manner, for several years, during which my general temperament and character – through the instrumentality of the Fiend Intemperance – had (I blush to confess it) experience a radical alteration for the worse. » (PT 598)

¹¹⁶ La liste complète des vins cités dans les oeuvres de Poe a été compilée par L. Moffitt Cecil dans son article « Poe's Wine List », paru dans la revue *Poe Studies*.

l'ait bu »¹¹⁷. Le vin est chez Poe un mal pour un bien, car l'alcoolémie est en corrélation directe avec l'instinct de perversité. Pour le narrateur de « The Black Cat », le second chat est devenu « the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman » (PT 606), quand il s'agit tout du long son propre instinct pervers agissant à son insu, d'abord en le soumettant au « démon Intempérance », puis en créant la succession d'évènements menant à sa perte, qu'il n'aurait jamais suivie avec la raison de la sobriété.

Pourtant, l'appel de l'ivresse est irrésistible, pas seulement parce qu'elle est addictive, mais parce qu'elle ouvre l'esprit – *in vino veritas*. Dans « Bon-Bon », Poe note :

there are few men of extraordinary profundity who are found wanting in an inclination for the bottle. Whether this inclination be an exciting cause, or rather a valid proof of such profundity, it is a nice thing to say. Bon-Bon, as far as I can learn, did not think the subject adapted to minute investigation;—nor do I. Yet in the indulgence of a propensity so truly classical, it is not to be supposed that the restaurateur would lose sight of that intuitive discrimination which was wont to characterize, at one and the same time, his essays and his omelettes. In his seclusions the Vin de Bourgogne had its allotted hour, and there were appropriate moments for the Cotes du Rhone. With him Sauterne was to Medoc what Catullus was to Homer. He would sport with a syllogism in sipping St. Peray, but unravel an argument over Clos de Vougeot, and upset a theory in a torrent of Chambertin. (PT 166)

¹¹⁷ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.166.

Les philosophes de la Lionnerie ne sont pas en reste de suivre cet exemple : au dîner où est convié le narrateur, Bibulus O'Bumper et ses connaissances encyclopédiques de la vigne sont citées au même titre que celles du signor Tintontintino, expert en art, ou celles d'Æsthéticus Éthix ou de Théologos Théologie, dont les noms nous apprennent tout ce qu'il y a à savoir sur eux. Le vin fait partie, dans cet univers loufoque, des sciences les plus élevées. Sa place dans les universités est de plus affirmée par Poe à plusieurs reprises (par exemple dans « A Mystification », ou dans « William Wilson »), sans d'ailleurs que cela soit nécessairement un bien pour les étudiants concernés. L'épigramme de « Bon-bon » ne dit-elle pas cependant « Quand un bon vin meuble mon estomac / Je suis plus savant que Balzac / Plus sage que Pibrac » ? Rajoutons enfin qu'à au moins deux reprises, dans « Shadow » et « The Power of Words », Poe nomme des personnages de contes philosophiques « Oïnos », racine grecque du mot « vin ». Le vin rendrait-il donc philosophe ? Avec l'ivresse, il donne à l'homme d'esprit la perte de cet esprit, la perte de contrôle nécessaire à l'emportement par le destin, et c'est peut-être cet état second qui est réellement addictif pour les héros de Poe.

L'opium, puis pernicieux encore, entraîne directement à la rêverie : il donne au mari ses visions dans « Ligeia », ainsi que les hallucinations d'Augustus Bedloe dans « A Tale of the Ragged Mountains ». La vie en état d'ébriété conduit les héros de Poe sur la voie rapide du destin, qui se termine bien souvent pour eux de manière funeste, même si ce n'est que temporairement.

Le courant est donc à la fois interne par la compulsion et la perversité – qui agit en fait en faveur de l'homme, puisqu'elle aide à le conduire vers son destin – et externe par la suggestion des autres personnages qui influencent le héros à son insu. Une autre force

s'ajoute cependant à la suggestion humaine, suggestion qui est d'autant plus subtile et puissante qu'elle semble venir de l'esprit humain lui-même, quand il n'en est en réalité que le récepteur : l'instinct de symétrie.

Poe déclare dans *Eureka* : « We may take it for granted, then, that Man cannot long or widely err, if he suffer himself to be guided by his poetical, which I have maintained to be his truthful, in being his symmetrical, instinct. » (PT 1349) Selon lui, l'Homme (comprendre ici l'homme de Poe, tels que ses héros en sont l'exemple, et non le commun des mortels) étant à l'image de son dieu, un poète, il sent dans l'univers des motifs de symétrie que son esprit reconnaît comme beaux, et considère donc comme vrais et signes du divin. Il les poursuit donc, et ce faisant se précipite lui-même sur le chemin du destin. Poe prévient cependant qu'il existe une symétrie superficielle, à ne pas confondre avec la symétrie profonde qui est celle qui doit orienter ses pas faute de se perdre : « He must have a care, however, lest, in pursuing too heedlessly the superficial symmetry of forms and motions, he leave out of sight the really essential symmetry of the principles which determine and control them. » (PT 1349) C'est en suivant celle-ci que bien souvent ses héros sont emportés sur des chemins hasardeux.

Pour prendre un exemple plus concret, si les héros de Poe ont généralement un double, il semble logique *et symétrique* pour eux que le destin de leur moitié les affecte pareillement, mais ce qui leur arrive est-il plus qu'une prophétie auto-réalisatrice ? Dans *The Design of the Present*, John Lynen soutient que, comme beaucoup d'autres auteurs américains, Poe a hérité des croyances puritaines une tendance à chercher des augures au quotidien : « The Puritan's whole purpose in seeking 'Providences' is to see God in

human events. »¹¹⁸, dit-il, ce qui va dans la droite ligne des affirmations de Poe quant à l'instinct de symétrie, qui est divin parce que poétique, et indique par conséquent la volonté de dieu.

Mais la volonté de dieu quant aux héros de Poe paraît plus souvent néfaste que bénéfique. C'est certes cette connaissance instinctive des motifs – des mécanismes – de l'univers qui donne au marin de « *Descent into the Maelström* » la solution qui lui permet d'échapper au tourbillon. Mais c'est également elle qui fait pressentir à Roderick Usher que sa fin est proche sitôt que Madeline est au tombeau, et peut-être même accélère-t-elle son arrivée, comme elle amène l'échec des projets de William Wilson dès l'apparition du second Wilson. La symétrie domine le paysage qui mène au domaine d'Arnheim ; mais elle est aussi dans les parois jumelles du gouffre où se tient la figure finale de *Pym* ; et elle est si ancrée dans la conception de *Eureka* que le texte lui-même fait symétrie à ses arguments, et se pose en miroir du reste de l'œuvre de Poe¹¹⁹ - un miroir ne reflétant rien de moins que l'apocalypse de ce monde, la fin entre toutes les fins.

La symétrie est donc une force puissante mais neutre, ni bonne ni mauvaise. Elle conduit l'homme sur le chemin de son destin avec certitude, quel qu'il soit. Pour reprendre la métaphore maritime, l'instinct de symétrie est quant à lui comme la lumière d'un phare : il assure la route sur les eaux, et l'homme pense se diriger volontairement vers lui – dans une certaine mesure c'est ce qu'il fait – même si au fond c'est lui qui l'attire vers sa destination. Et puisque cet instinct est si profondément ancré en lui, puisqu'il fait appel à

¹¹⁸ John F. Lynen, *op.cit.* p.42.

¹¹⁹ Pour plus d'explication sur le rôle de *Eureka* comme miroir du reste de l'œuvre de Poe, voir le chapitre 7.

sa nature même d'humain fait à l'image du dieu poète, il est impossible de lui résister, même quand il apporte le malheur. Il est lui-même une compulsion. Ses prophéties sont peut-être auto-réalisatrices, mais elles sont tout de même prophéties et, en tant que telles, elles *doivent* se réaliser. C'est le destin, et le destin chez Poe est un maître impérieux. Tout concourt à ce qu'il le suive : qui serait-il pour pouvoir y résister ?

C. La Mer des Ténèbres

L'eau qui coule a par ailleurs une fonction au delà de la représentation temporelle ou de la métaphore de la destinée humaine. De façon élémentaire, elle est simplement et avant tout un tracé qui a le dessin, la progression, et la circonscription propres à l'écriture. Une rivière a ses courbes, comme celle d'Arnheim qui fait « mille détours », mais dont l'eau en son bord « gliss[e] sur le granit lisse ou sur la mousse immaculée avec une acuité de ligne » digne d'un trait de crayon (« The stream took a thousand turns [...] The crystal water welled up against the clean granite, or the unblemished moss, with a sharpness of outline that delighted while it bewildered the eye. » (PT 866)). Eric Lysøe parle longuement de cette relation entre rivière et écriture :

Chez Poe, tout cours d'eau tend à s'offrir comme une spatialisation du verbe, une représentation de l'écrit [...] A chaque fois, fleuves ou rivières, par leurs inlassables méandres, s'imposent comme des arabesques naturelles imitant les ondoiements de l'écriture. Sans doute figurent-ils par ce biais le labyrinthe par lequel on accède à un nouvel ordre du monde.¹²⁰

¹²⁰ Éric Lysøe, *op.cit.* p.100.

Et il n'a pas tort : l'arabesque a chez Poe une valeur quasi-divine. Si le grotesque désigne un monstrueux très humain, l'arabesque a l'évanescence supra-humaine des anges ou des fantômes, et sert de marqueur d'un au-delà éthéré. Daniel Hoffman explique ce lien par les motifs géométriques arabes remplaçant les images saintes interdites dans les mosquées communément appelés arabesques, et qui trahissent malgré eux la présence du divin :

In an art work, grotesque signifies the depiction of monsters in an elaborate, foliated setting; while arabesque refers to an intricate pattern, geometric in design, which does not reproduce the human form - this latter element deriving from the Mohammedan injunction against the reproduction in a work of art of that divine image, the human body. Arabesque thus links Poe's practice as a writer of Gothic tales with the desired condition toward which his imagination ever impels him: renunciation and transcendence of the body.¹²¹

On comprend alors les rivières fabuleuses comme celle de « The Island of the Fay », qui s'égare en méandres tortueux dans le feuillage vert et sur laquelle tombe une cascade pourpre et or semblant couler des fontaines mêmes du ciel (qui n'est pas d'ailleurs sans rappeler l'eau pourpre de Tsalal dans *Pym*), ou encore celle qui traverse l'édénique Vallée du Gazon Diapré dans « Eleonora » :

From the dim regions beyond the mountains at the upper end of our encircled domain, there crept out a narrow and deep river, brighter than all save the eyes of Eleonora; and, winding stealthily about in mazy courses, it passed away, at length,

¹²¹ Daniel Hoffman, *op.cit.* p.203.

through a shadowy gorge, among hills still dimmer than those whence it had issued. We called it the "River of Silence;" for there seemed to be a hushing influence in its flow. No murmur arose from its bed, and so gently it wandered along, that the pearly pebbles upon which we loved to gaze, far down within its bosom, stirred not at all, but lay in a motionless content, each in its own old station, shining on gloriously forever. (PT 469)

La Rivière du Silence jaillit littéralement de l'au-delà de leur monde et y retourne à son aval. Celle du Cottage Landor vient elle aussi d'un hors-cadre, même si elle se termine dans l'Hudson. Celle d'Arnheim est plus métaphorique encore, car le domaine d'Arnheim est, comme nous l'avons vu plus haut, un domaine de l'esprit. La rivière permet de le visiter comme le cours du texte nous permet de le visualiser. Pour Eric Lysøe, « le monde enchanté d'Ellison ne peut être atteint que par voie fluviale, parce qu'il est avant tout espace poétique, paradis de l'art. Promue au rang d'artefact par les aménagements qu'y effectue l'homme, la rivière devient donc une métaphore, non seulement de l'écriture, mais plus précisément encore de la littérature »¹²². Cette rivière-ci est une frontière entre les mondes humain et littéraire, mais une frontière qui accueille et entraîne, qui invite au voyage sur ses eaux.

Mais la plus remarquable d'entre toutes les rivières est celle qui a disparu : quand Pym décrit le ravin sur l'île de Tsalal, au bout du monde – presque au bord de la feuille – il dit : « The whole length of the ravine might have been a mile and a half, or probably two miles. It wound in every possible direction through the hills (having apparently formed, at

¹²² Eric Lysøe, *op.cit.* p.101/102.

some remote period, the bed of a torrent) » (PT 1151). Un torrent qui aurait comme par hasard érodé la pierre pour former des caractères précis et indicatifs ? La coïncidence serait trop belle. Poe termine d'ailleurs *Pym* par une prétendue analyse de cette impossible coïncidence, et conclut sur cette phrase à consonnance fortement biblique : « *J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher.* » Eric Lysøe en déduit que « le fleuve s'impose comme la marque la plus évident du Créateur, de l'artiste. » Les ravins divinement gravés de Tsalal « sont écriture dans la mesure même où ils furent rivières »¹²³. Et quelle écriture : comme la rivière d'Arnhem qui est le guide par lequel son créateur mène à destination, les glyphes de Tsalal, nés d'une rivière non-moins divine que les précédentes, indiquent à Pym sa destination, qui est la rencontre avec son créateur, vers « le blanc » des « régions du sud »¹²⁴, la destination finale de toutes les rivières et de tous ceux qui les empruntent.

Toutes ces eaux mènent donc à un au-delà – un au-delà des mers, une terre inconnue, pour beaucoup un au-delà du réel, faisant déjà partie du domaine de la métaphysique. Mais si elle est fondamentalement liée à l'au-delà, l'eau chez Poe a trois états distincts et trois fonctions différentes: les « eaux blanches » (*white water*, au sens anglais du terme, des rapides couverts d'écume) qui sont ce courant impérieux du destin que nous avons vu plus haut, que nous retrouvons dans l'océan blanc du Sud dans *Pym*, ou autour de la

¹²³ Eric Lysøe, *op.cit.* p.101/102.

¹²⁴ Traduction supposée des caractères gravés dans la roche, donnée par Poe en annexe de l'histoire. On note ici l'apparition, une fois de plus, du blanc comme signe du divin. Il est ici une annonce très claire de la rencontre à venir entre Pym et la figure blanche.

seconde barque du Domaine d'Arnheim, confiée au soin des Parques¹²⁵ (peut-on encore nier le lien du courant avec le destin quand Poe lui-même nous le souligne si fermement ?), et qui avance avec un bouillonnement croissant sur les eaux ; l'eau cristalline mais colorée qui coule directement des cieux, dans la Vallée de « Eleonora », sur l'île de Tsalal, ou encore près de l'île de la Fée, et qui annonce (entre autres par ses couleurs) la proximité de l'extraordinaire ; et enfin les eaux noires, la Mare Tenebrarum (ou Mer des Ténèbres), dont la fonction est quant à elles la révélation de la vérité transcendante.

Le terme Mare Tenebrarum revient à plusieurs reprises dans Poe, mais se retrouve toujours citée dans les mêmes conditions : elle serait un océan (une mer, selon Mellonta Tauta, mais cela ne serait pas la seule erreur de Pundita dans son récit ...) « de lumière ineffable », bien connue et « cartographiée par le géographe nubien »¹²⁶, nommé dans *Eureka* « Ptolémée Hephestion » (PT 1263). Il a été démontré que Poe a quelque peu arrangé l'identité de ce dernier¹²⁷, mais la question de l'exactitude n'est pas ici la bonne : cette Mare Tenebrarum, ancien nom donné à l'Atlantique quand il semblait encore impossible à traverser, Poe l'utilise pour son caractère évocateur. Il avait lui-même traversé l'Atlantique dans sa jeunesse avec les Allan et savait fort bien ce qui se trouvait de l'autre côté, mais la force de l'image n'en demeure pas moins pénétrante.

¹²⁵ « The guest is bidden to be of good cheer - that the fates will take care of him. » (PT 868) Dans sa traduction française, Baudelaire nomme directement les Parques (*Histoires grotesques et sérieuses*).

¹²⁶ « They penetrate, however rudderless of compassless, into the vast ocean of the « light ineffable » and again, like the adventurers of the Nubian geographers, 'agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi'. » (PT 468)

¹²⁷ Kent Ljunquist, « Poe's Nubian Geographer », p.73-75.

Sa source pour ce terme aurait été *An Analysis of Antient Mythology, wherein an attempt is made to divest tradition of fable and to reduce the truth to its original purity*, un livre de Jacob Bryant publié en 1776. On peut sans peine imaginer l'effet qu'un tel titre a eu sur Poe, lui qui utilise de telles formules dans *Eureka*, qui en appelle à l'ancienne mythologie dès lors que ses héros sont confrontés à l'extraordinaire, et qui, en quête de la pureté originelle, envoie Pym dans une représentation littérale d'une feuille vierge. La Mare Tenebrarum qui en découle dans son imagination a donc en elle quelque chose de ces nobles concepts : elle abrite en ses profondeurs la mort qui terrifiait les marins d'autrefois, une mort qui se cache derrière les légendes les plus anciennes et qui révèle les vérités les plus pures. Nulle surprise, alors, qu'elle soit noire : le noir est, rappelons-le, la couleur de la mort.

La Mer des Ténèbres contient donc la mort, littéralement, quand elle avale l'artiste et sa femme décédée dans « The Oblong Box », ou qu'elle laisse flotter le pauvre corps de Marie Rogêt à sa surface ; elle la contient également, dans le sens qu'elle la tient à distance des vivants, comme l'Hudson qui sépare le narrateur du « Sphinx » du « règne terrible du Choléra » (« During the dread reign of the Cholera in New-York, I had accepted the invitation of a relative to spend a fortnight with him in the retirement of his *cottage ornée* on the banks of the Hudson » (PT 843)). Il est impossible ici de ne pas penser à la légende du Styx, rivière née d'un dieu de l'océan et d'une déesse de la nuit et séparant la terre du monde du dessous ; ses eaux conduisent au royaume des morts et ont des propriétés amnésiantes pour faciliter le passage des vivants au trépas. Poe y fait directement allusion à au moins deux reprises, dans l'épigramme de « Bon-Bon » et dans « Shadow ». Savait-il également que la mère du Styx, Nyx, déesse de la nuit, était citée

dans certaines versions de la mythologie comme la mère des Moires, ces tisserandes du destin, ou n'est-ce qu'une coïncidence de plus liant les eaux, la mort, et la destinée ?

En cette mer noire qui revêt les meilleurs comme les pires aspects de la mort¹²⁸, et justement *parce qu'elle contient la mort*, il est possible de voir l'au-delà et d'en recevoir des messages. « Mellonta Tauta » est avant tout « an odd-looking MS found [...] tightly corked up in a jug floating in the *Mare Tenebrarum* » (PT 871). Mais les messages qu'elle transmet ne sont pas toujours embouteillés : la divination sur une surface noire réfléchissante (comme un miroir noirci ou une boule de cristal posée sur un linge sombre) est une ancienne pratique que Poe connaissait très certainement. Que pourrait donc révéler la divination sur une mer toute entière ? Le destin de l'homme qui navigue, celui de l'Homme, peut-être celui de l'humanité. C'est en tout cas ce que Poe suggère par le placement de cette référence : on la retrouve au début de « Mellonta Tauta », dont le titre lui-même nous dit qu'il évoque « les choses à venir », dans *Eureka*, que Poe introduit en disant que « *What I here propound is true* » (PT 1259), dans « A Descent into the Maelström » pour décrire la mer où le marin contemple un instant la gloire de dieu, ou encore dans « Eleonora », lorsqu'il décrit ces aventuriers de l'âme :

They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their grey visions, they obtain glimpses of eternity, and thrill, in awaking, to find that they had been upon the verge of the great secret. [...]

They penetrate, however rudderless or compassless, in the vast ocean of the 'light

¹²⁸ Pour plus de détails sur l'ambiguïté de la mort chez Poe, se reporter au Chapitre 4.

ineffable' and again, like the adventurers of the Nubian geographers, '*agressi sunt mare tenebrarum, quid in eo esset exploraturi*'. (PT 468)

Sans que le terme de Mare Tenebrarum n'y soit employé, il est également possible d'y voir une référence dans le « black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling » (PT 318) de la Maison Usher. On ne devine dans celui-ci que le seul destin du narrateur mais c'est un destin révélé dès son arrivée lorsqu'il observe la maison dans le reflet de l'eau « avec un frisson plus pénétrant encore » (« with a shudder even more thrilling than before » (PT 318)) – preuve qu'il y voit plus que le simple reflet de la maison qui le faisait déjà frissonner. C'est surtout dans son cas un destin typique de l'homme de Poe, ce qui confère au pouvoir divinatoire de cette eau noire la même étendue que celle de la Mer des Ténèbres.

On peut facilement en supposer autant du seau d'eau cité dans « William Wilson ». En fait, tout l'arrangement de la pièce est intéressant à noter :

The school-room was the largest in the house—I could not help thinking, in the world. It was very long, narrow, and dismally low, with pointed Gothic windows and a ceiling of oak. In a remote and terror-inspiring angle was a square enclosure of eight or ten feet, comprising the sanctum, "during hours," of our principal, the Reverend Dr. Bransby. It was a solid structure, with massy door, sooner than open which in the absence of the "Dominie," we would all have willingly perished by the peine forte et dure. In other angles were two other similar boxes, far less revered, indeed, but still greatly matters of awe. One of these was the pulpit of the "classical" usher, one of the "English and mathematical." Interspersed about the room, crossing and recrossing in endless irregularity, were innumerable

benches and desks, black, ancient, and time-worn, piled desperately with much-bethumbed books, and so bespattered with initial letters, names at full length, grotesque figures, and other multiplied efforts of the knife, as to have entirely lost what little of original form might have been their portion in days long departed. A huge bucket with water stood at one extremity of the room, and a clock of stupendous dimensions at the other. (PT 340)

Dans cette pièce bâtie comme la nef d'une église et où apparaissent, derrière de solides portes ne s'ouvrant qu'en un sens, les représentants de l'autorité suprême de leur monde que Wilson désigne comme 'dominie', se retrouve à nouveau l'entrecroisement de l'eau divinatoire dans le seau et de la présence menaçante du temps dans l'horloge – dont le placement en miroir de chaque côté de la pièce n'est pas innocent. On y trouve aussi le symbole de la mort figurée ici, comme nous l'avons déjà mentionnée, par ces pupitres noirs couverts d'épithètes et répartis comme les pierres tombales d'un cimetière. Cette mort qu'il déclare en introduction attendre (« Death approaches » (PT 337)) se présente pour la première fois à lui dans cette pièce où il fait la connaissance de son double, le second William Wilson. Il décrit ainsi l'école de son enfance: « a period and a locality when and where I recognise the first ambiguous monitions of the destiny which afterwards so fully overshadowed me » (PT 338-339). Nulle surprise donc que celui-ci se manifeste dans une pièce si chargée symboliquement.

Le destin de l'homme révélé par les eaux est donc mortel. Mais cette mort qui l'attend est, par sa situation au-delà la surface des eaux, au-delà de la frontière du temps, déjà dans le domaine métaphysique où habite le divin. Ce courant qui l'y précipite n'est donc pas maléfique : il le mène vers dieu.

Dans la noirceur de l'eau, Eric Lysøe voit de l'encre :

Même lorsqu'aucun signe n'y est immédiatement perceptible, le décor se laisse interpréter comme une métaphore de la page [...]. C'est la même formule que l'on retrouve à travers l'image récurrente de la Mer des Ténèbres où s'enfouissent tous les mystères du monde. Sur le modèle du Maelström, vaste entonnoir aux parois lisses et noires, l'aqua obscura dessine une sorte de gigantesque encrier divin. Elle est l'endroit d'où surgit, dans une bouteille hermétiquement close, quelque 'manuscrit d'aspect curieux' censé révéler à l'homme les mystères de son passé ou de son avenir.¹²⁹

A nouveau l'eau est ici liée à la narration, histoire humaine écrite par une plume divine. On y retrouve le noir des caractères d'imprimerie. Le maelström, autre figure récurrente chez Poe, est à juste titre l'endroit où la plume vient se tremper dans l'encre, la frontière entre les méandres déjà couchés sur la page et le potentiel qui attend encore dans l'eau noire. Cette notion de frontière se sent particulièrement lorsque le narrateur du « MS Found in a Bottle » et l'équipage du bateau où il se trouve sont pris dans le tourbillon et qu'il fait le constat suivant : « It is evident that we are hurrying onwards to some exciting knowledge – some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction. » (PT 198) Il ajoute : « Perhaps this current leads us to the southern pole itself. » Ces deux phrases ne sont pas nécessairement contradictoires : à l'époque de Poe, le pôle sud signifiait la mort pour qui s'y risquait. Il avait remplacé l'Atlantique comme *terra incognita*

¹²⁹ Eric Lysøe, *op.cit* p.95.

sur laquelle projeter certains fantasmes de l'esprit humain : on le soupçonnait de recéler des richesses inimaginables, mais aussi d'être l'entrée d'un monde souterrain, ou la porte d'accès à l'au-delà et à la transcendance, la frontière du domaine divin. Il n'est donc pas surprenant qu'il s'agisse du lieu où Pym rencontre la figure blanche, ni que le passager de « Manuscrit Found » y croit trouver le grand secret.

La proximité de cet « incommunicable secret » est fréquemment ressentie par les héros de Poe, c'est d'ailleurs, comme nous l'avons vu au premier chapitre, l'une de leurs marques distinctives. Hors des histoires grotesques, satires de sa société contemporaine, presque toutes les histoires de Poe mentionnent d'une façon ou d'une autre cette notion de savoir ineffable hors de portée humaine, car ses héros y sont plus réceptifs que la moyenne. Ces hommes y accèdent – s'en approchent, du moins – par leurs rêveries, lorsqu'ils laissent leur esprit flotter, quand leur être tout entier va à la dérive, guidée par une puissance supérieure à la leur qui les mène vers ces rivages lointains. Le narrateur d'Eleonora l'explique peut-être le plus clairement lorsqu'il parle de ces « visions grises » (« grey visions »), et des « aperçus d'éternité » (« glimpses of eternity ») qu'elles accordent.

Mais de quel grand secret peut-il s'agir ? Celui d'une vie au-delà de la mort, au-delà du temps mortel. Pas juste une survivance de l'âme après la mort comme celle de toutes ces femmes traversant la tombe – Ligeia, Morella, Berenice, Madeline – mais une pré-existence à la naissance. Egaeus l'imagine lors de ses rêveries diurnes :

But it is mere idleness to say that I had not lived before—that the soul has no previous existence. You deny it?—let us not argue the matter. Convinced myself, I seek not to convince. There is, however, a remembrance of aerial forms—of

spiritual and meaning eyes—of sounds, musical yet sad; a remembrance which will not be excluded; a memory like a shadow—vague, variable, indefinite, unsteady; and like a shadow, too, in the impossibility of my getting rid of it while the sunlight of my reason shall exist. [...] Thus awaking from the long night of what seemed, but was not, nonentity, at once into the very regions of fairy land—into a palace of imagination—into the wild dominions of monastic thought and erudition— [...] it is wonderful what stagnation there fell upon the springs of my life—wonderful how total an inversion took place in the character of my commonest thought. The realities of the world affected me as visions, and as visions only, while the wild ideas of the land of dreams became, in turn, not the material of my every-day existence, but in very deed that existence utterly and solely in itself. (PT 225-226)

Une existence antérieure à la vie humaine, voilà qui serait effectivement du domaine de l'ineffable, non seulement en raison de la nature élevée et grandiose de ce concept, mais surtout à cause de son caractère intrinsèquement indicible : que dire de toute une vie antérieure, si ce n'est qu'elle a existé ? Une vie n'est compréhensible qu'à être vécue. Les héros de Poe ne peuvent guère faire plus que de se remémorer cette vie par bribes ; au mieux, ils ressentent la présence du souvenir par analogies, comme le mari de Ligeia qui reconnaît ses yeux dans certains objets (littéralement : il *connaît de nouveau* le sentiment que ses yeux lui inspiraient, à défaut de pouvoir les revoir eux-mêmes). Le cours du temps est à sens unique et le souvenir parfait échappera aux héros de Poe tant qu'ils en seront prisonniers en ce monde.

D. Le maelström

Néanmoins, il arrive que le temps triche avec son écoulement, et permette le retour de l'au-delà des eaux. En certaines occasions, le temps devient cyclique, voir circulaire, et en son centre, tel l'oeil d'un cyclone, s'ouvre une zone de temps très particulière qui, pour les âmes suffisamment fortes, peut offrir l'occasion de remonter le temps ou d'accéder à ce qui a quitté le cours du temps. Le Pôle Sud fantasque où s'imagine arriver le narrateur du « MS », il le trouvera au centre du maelström. Dans l'oeil du tourbillon se trouve la frontière des mondes, celui des vivants et celui des morts, celui des humains et celui qui existe au-delà. Mais comme il est une frontière, il est un espace liminal et obéit à ses propres règles, pas encore domaine métaphysique extra-temporel, mais plus tout à fait réalité simple du monde.

Le maelström est d'abord un espace temporel à part entière. Maryse Ducreu-Petit dit qu'« il est d'abord un phénomène bien circonscrit dans le temps, lié à l'inéluctable des marées. [...] Le Tourbillon est aussi une éternité : pérénnité de son surgissement, implacablement programmé au travers des siècles, éternité de sa durée pour qui s'y laisse prendre ».¹³⁰ Comme la Mer des Ténèbres elle-même, il est un lieu bien cartographié, aux coordonnées temporelles connues. Mais toutes les cartes du monde ne valent rien contre la dérive sur le courant du destin. C'est cette inéluctabilité qui ressort du récit du marin de la « Descent » : ses frères et lui ont eu beau l'éviter des centaines de fois, le jour fatal rien n'aurait pu les empêcher d'aller se perdre en son centre. Ils n'ont aucun contrôle sur leur destinée, parce que leur destin est écrit d'avance dans ce qu'ils

¹³⁰ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.80.

sont. Cette arrogance très humaine, qui les a fait ainsi flirter avec le danger pendant des années, est ce qui cause finalement leur perte. L'épisode en devient symbolique pour le marin : la zone d'îles où se forme le courant n'a pour lui pas besoin de nom, car il est futile d'essayer de contrôler cet endroit, ne serait-ce qu'en l'étiquettant. Ils ont tenté de le contrôler temporellement en suivant leur montre, mais l'effort, nous le savons, a été futile.

« A Descent into the Maelström » repousse donc la métaphore du voyage jusqu'aux limites de la littéralité : l'élément chaotique du maelström (ou Moskoe-ström, comme le nomme le marin survivant, nom plus vague choisi par un homme qui a réalisé l'inutilité du contrôle humain) mène certes les hommes à la mort, mais représente aussi la mort à un niveau plus profond. Il symbolise le passage de vie à trépas. Le maelström est une frontière qui ne délimite pas simplement mais agit sur le passage, le précipite. Il tue. Pour tout ce que le marin proteste ce terme de maelström, « la rivière qui moule »¹³¹ est une description appropriée de son rôle dans les histoires de Poe. Dès son apparition, il sépare les éléments du bateau comme les grains d'un épi, un à un, séparant même les frères. Finalement, la meule du maelström brise jusqu'à l'individualité du second frère.

Le maelström sépare également à un niveau interne : dès que l'orage commence, le récit du marin change de ton, comme si se séparait en lui la personne qu'il était avant de celle qui raconte maintenant ; ses formules deviennent plus poétiques (le bateau devient alors « the lightest feather of a thing that ever sat upon water » (PT 440)), et alors qu'il revit l'évènement, le marin se rappelle le « pur instinct » qui a guidé ses actions : « It was mere

¹³¹ L'étymologie de maelström est : mael-ström > grinding stream > rivière qui moule. (« Etymology: < early modern Dutch *maelstrom* (now *maalstroom*) whirlpool < *malen* to grind, to whirl round (compare *meal*) ») Source : Oxford English Dictionary.

instinct that prompted me to do this—which was undoubtedly the very best thing I could have done—for I was too much flurried to think. » (PT 440) Il ajoute : « when we were in the very jaws of the gulf, I felt more composed than when we were only approaching it. » (PT 442) Mais ce n'est pas le desespoir qui lui aiguise ainsi les sens, c'est le maelström. Sa position liminale ouvre sur la connaissance transcendante, d'où la réaction du marin : « I began to reflect how magnificent a thing it was to die in such a manner, and how foolish it was in me to think of so paltry a consideration as my own individual life, in view of wonderful a manifestation of God's power. » (PT 443) Le maelström, parce qu'il moud de la sorte, « sépare l'animal de la raison, la chair de l'esprit, la crainte, pulsionnelle, primitive, du sang froid, glacé même »¹³². La séparation se fait à l'intérieur du marin, entre sa personne émotive et créative, et sa personne rationnelle.

Mais la séparation n'est jamais bonne chez Poe, du moins elle n'est jamais sans conséquences. Soit elle conduit directement à la mort lors de la réunion des moitiés, soit elle use et vieillit jusqu'à arriver à un état de nervosité qui pourrait tout aussi bien être la mort car il présente un risque de nouvelle division. D'avoir déjà été divisée, l'âme refuse de se dissoudre, ce qui en reviendrait à la diviser de nouveau si infimement qu'elle disparaîtrait. Comme le proverbial chat échaudé, elle est terrifiée par l'idée d'une division supplémentaire, même si au terme de celle-ci se trouve l'union réelle, celle qu'elle cherche dans des palliatifs. Maryse Ducreu-Petit dit poétiquement que le maelström a « deux issues : soit la conversion de soi-même en éternité, soit l'accélération forcée du temps ordinaire, du temps humain »¹³³. Soit celui qui est pris dans la tourmente passe

¹³² Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.75.

¹³³ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.80.

de l'autre côté et perd de ce fait toute notion de temps, devenant en effet éternel (au sens littéral d'hors du temps), soit le temps du maelström le vieillit physiquement et moralement, rapprochant sa fin, comme si le gouffre lui faisait payer en temps humain cet aperçu de ce qui se tient au-delà du temps.

Parmi ceux qui survivent dans cet état second, on trouve le marin de la « Descent » lui-même. En introduction au récit, il dit au narrateur : « the six hours of deadly terror which I then endured have broken me up body and soul. You suppose me a very old man—but I am not. It took less than a single day to change these hairs from a jetty black to white, to weaken my limbs, and to unstring my nerves, so that I tremble at the least exertion, and am frightened at a shadow. » (PT 432) Il ne serait pas le premier à avoir peur d'une ombre. Le condamné qui raconte son histoire dans « The Pit and the Pendulum » déclare : « I was sick – sick unto death with that long agony » (PT 491). Notons que, juste après, il dit du son des voix des inquisiteurs : « After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged into one dreamy indeterminate hum. It conveyed to my soul the idea of revolution – perhaps from its association in fancy with the burr of a mill-wheel» (PT 491). Le maelström qui le confronte – auquel il se confronte – auquel on le confronte – est peut-être métaphorique, mais son effet n'en demeure pas moins réel, et sa qualité de frontière de la mort est bien présente elle aussi. Le condamné poursuit son récit, nous offrant un commentaire spontané et légèrement hors-sujet mais tout à fait fascinant sur son expérience de l'au-delà :

The blackness of darkness supervened; all sensations appeared swallowed up in a mad rushing descent as of the soul into Hades. Then silence, and stillness, and night were the universe.

I had swooned; but still will not say that all of consciousness was lost. What of it there remained I will not attempt to define, or even to describe; yet all was not lost. In the deepest slumber—no! In delirium—no! In a swoon—no! In death—no! even in the grave all is not lost. Else there is no immortality for man. Arousing from the most profound of slumbers, we break the gossamer web of some dream. Yet in a second afterward, (so frail may that web have been) we remember not that we have dreamed. In the return to life from the swoon there are two stages; first, that of the sense of mental or spiritual; secondly, that of the sense of physical, existence. It seems probable that if, upon reaching the second stage, we could recall the impressions of the first, we should find these impressions eloquent in memories of the gulf beyond. And that gulf is—what? How at least shall we distinguish its shadows from those of the tomb? (PT 492)

Un gouffre transmondain : à ce que Poe nommait plus sobrement « *the gulf beyond* » dans la version originale, la traduction de Baudelaire¹³⁴ donne toute sa force. C'est bien le maelström que l'on retrouve ici, qui sépare, qui use et qui vieillit, qui ouvre la porte de l'au-delà.

Les soirées endiablées que l'on retrouve dans « William Wilson », dans « The Assignment », ou durant le bal de Prospero peuvent elles aussi être vues comme une figuration du maelström : le tourbillon des danseurs, l'oubli momentané, jusqu'à l'instant où la division – ou la réunion – des doubles s'opère et que le héros bascule de l'autre côté du gouffre, tous ses éléments constitutifs sont présents. Le narrateur de

¹³⁴ Traduction par Charles Baudelaire in *Histoires extraordinaires*, p. 322.

« Eleonora » les nomme « the turbulent triumphs of the world » (PT 473). Le poids temporel du maelström se ressent d'autant plus dans « Hop-Frog », puisque ce maelström-ci se forme dans une salle de bal parfaitement ronde, illuminée de soixante flambeaux sur sa circonférence, comme des traits marquant les secondes sur le cadran d'une gigantesque horloge ; on le sait, le maelström est régi par le temps, et il est temps lui-même. Au plafond, pour seule autre source de lumière, une ouverture ronde laisse entrer le clair de lune, comme le ciel au-dessus du maelström dans « A Descent » :

Around in every direction it was still as black as pitch, but nearly overhead there burst out, all at once, a circular rift of clear sky—as clear as I ever saw—and of a deep bright blue—and through it there blazed forth the full moon with a lustre that I never before knew her to wear. She lit up every thing about us with the greatest distinctness—but, oh God, what a scene it was to light up! (PT 441)

Incursion de la lumière céleste dans le tourbillon de la mort : le rayon guide-t-il littéralement vers l'au-delà comme la lueur d'un phare ? Peut-être est-il un simple projecteur, éclairant la scène pour mieux permettre à l'acteur de jouer son rôle tragique.

Ce gouffre insatiable, s'il est bien la mort, est la conclusion de presque toutes les histoires. Mais à certains ne suffit pas de le franchir une seule fois lors du trépas : les héros de Poe à la volonté inébranlable le repassent encore et encore. Certains le font volontairement. Valdemar, ou Vankirk dans « Mesmeric Revelation », y résident un temps. Par l'hypnose – le « magnétisme » – le narrateur endort les deux hommes à l'agonie, qui passent la barrière de la mort en sommeil hypnotique, délivrés de leur souffrance mais encore capables de communiquer avec les vivants. Ils ne sont d'ailleurs pas complètement morts, mais, quand on demande à Vankirk s'il souhaiterait mourir pour

de bon, il répond que « The mesmeric condition is so near death as to content me. » (PT 719) Vankirk parle alors de la nature de dieu et de l'univers, comme si se tenir ainsi au bord du tombeau lui ouvrait plus grand encore l'accès à cette connaissance transcendante que le marin a entrevue, ou que les héros de Poe sentent, diffuse, lors de leurs rêveries. Valdemar, lui, ne parle que peu, mais son esprit a déjà franchi la frontière, il n'est retenu en notre monde que par son corps physique, ce qui explique sa réaction horrifiée lorsqu'on l'y rappelle à la fin du récit. Dès lors que le narrateur l'en libère, la suspension temporelle qui avait mystérieusement empêché son corps de mourir durant tout ce temps le rattrape et reprend son dû : sept mois de pourriture le prennent subitement, et il se décompose sous leurs yeux. Maryse Ducreu-Petit dit à ce sujet :

M. Valdemar est resté trop longtemps hors du temps, de ce temps humain dont il faut nécessairement se départir pour faire le voyage du gouffre, mais pas trop longtemps. Car l'effet gouffre' [...] est d'accélérer le temps humain, et non de le freiner. Si le tourbillonnement du gouffre mortel est hors du temps, l'assemblage atomique qui fait la chair d'un corps et qui n'appartient pas encore pleinement à la mort est victime de l'accélération de la trombe sans avoir encore échappé au temps.¹³⁵

Valdemar est l'exemple type de quelqu'un qui ait été trop près de l'au-delà et en paye le prix instantanément lorsqu'il rejoint notre monde temporel : tout son crédit est épuisé, alors il s'effondre.

¹³⁵ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.90.

La première des histoires magnétiques, « A Tale of the Ragged Mountains », contient elle aussi une voix d'outre-tombe, passant par le gouffre pour communiquer son message aux vivants, en la personne d'Oldeb/Bedloe. Bedloe, opiomane et magnétisé, et donc plus sensibilisé encore à l'au-delà, voyage fréquemment aux frontières du monde des vivants, tant et si bien que le narrateur a du mal à confirmer son âge, puisqu'il est supposément jeune mais que, de son propre aveu, « there were moments when I could have had little trouble in imagining him a hundred years of age. » (PT 655) Lors de l'un de ces voyages, il est semble-t-il possédé par l'esprit de feu Oldeb, qui lui transmet ses souvenirs. Se pose alors la question du rapport entre Bedloe et Oldeb, dont les noms sont trop similaires pour n'être eux aussi qu'une heureuse coïncidence – que serait Oldeb, sinon le double de Bedloe, communiquant avec lui au-delà de la mort ?¹³⁶

Les doubles à la forte volonté peuvent traverser le gouffre. C'est du moins ce que suggèrent les femmes fantastiques qui peuplent les contes, Ligeia, Berenice, Morella, Madeline Usher. Pour toutes ces dernières, la mort n'est qu'un obstacle les séparant de leur moitié, qu'elles n'hésitent pas à franchir pour la rejoindre. Mais mêmes elles ne peuvent pas le franchir si aisément, elles doivent lutter pour se maintenir dans les coordonnées étroites et mouvantes du gouffre. Le maelström est une occurrence, nous l'avons vu, strictement circonscrite dans le temps, parce que le temps chez Poe fonctionne par cycles. Le maelström, courant créé par les marées, dépend du cycle lunaire ; à propos d'un autre maelström, Eric Lysøe propose que les sept salles du château de Prospéro, avec leurs attributs respectifs, correspondent aux sept planètes de

¹³⁶ Plus exactement, il est son reflet, son inverse, auquel il ne manque que cette lettre finale. Nous avons déjà évoqué plus tôt le déséquilibre entre les doubles, et cette lettre manquante est symptomatique de ce déséquilibre.

l'astronomie classique¹³⁷, ouvrant quant à elles par leur alignement l'accès à la mort par le spectre de l'épidémie.

Il faut une clef pour débloquer l'ouverture de cette porte vers l'au-delà. Dans « The Assignment », c'est le sauvetage du bébé de la marquise Aphrodite par son ancien amant qui la condamne à retrouver dans la mort sa moitié autrefois quittée – une vie en échange d'une vie ; dans « Morella » c'est le baptême de celle-ci qui extirpe littéralement du tombeau son homonyme maternel qu'on suppose alors réincarnée en elle et réunie avec sa moitié¹³⁸ ; dans « Ligeia » c'est la maladie de Lady Rowena qui en permet la possession par la défunte comme Bedloe par Oldeb, et lui permet ainsi de retrouver cette union perdue. Partout, les cycles se répètent, et recréent les conditions d'une scène, rejouée encore et encore par des acteurs qui en sont aussi public. Les moitiés séparées ont l'occasion de se réunir lorsque sont recréées les conditions de leur séparation, et si l'une d'entre elle est assez forte, a assez de volonté pour traverser le gouffre. Le trauma ne se résoud qu'à être revécu. C'est là qu'est la malédiction du corbeau, qui empêche le héros de fuir le passé, parce que le cycle ne recommence pas et qu'il ne peut s'en libérer : « jamais plus » Lénore ne reviendra, c'est donc à lui de la rejoindre dans la mort.

Les cycles temporels se retrouvent aussi dans les histoires moins sérieuses, mais leur effet n'en est pas moins troublant. Dans « Three Sundays in a Week », la vérité se dédouble, puis se dédouble encore : les trois opinions contradictoires (hier était dimanche

¹³⁷Eric Lysøe, *op.cit.* p.123.

¹³⁸ Poe ne semble pas avoir vu la réunion du père avec sa femme dans le corps de sa fille comme un inceste, déjà parce qu'il s'agit comme presque partout d'une union non consommée, et surtout parce qu'il introduit l'histoire en soulignant les liens *platoniques* qui l'unissent à Morella. Ils sont moitié, mais plus jumeaux qu'amants.

/ aujourd'hui est dimanche / demain sera dimanche) deviennent toutes logiquement vraies, n'en déplaie à la philosophie. Dans « Mellonta Tauta », les affirmations scandaleuses de Pundita¹³⁹ proviennent d'un monde semblable, et ont remonté le temps, via la Mer des Ténèbres, jusqu'aux jours où furent établies les choses qu'elle évoque. Encore un cycle qui reprend. « Four Beasts in One » présente un traitement du temps qui se refuse à la linéarité, peut-être pour démontrer que plus les choses (politiques) changent, plus elles restent les mêmes : le narrateur prétend être « en l'an du monde trois mille huit cent trente » (« You will remember that it is now the year of the world three thousand eight hundred and thirty. » (PT 182)), pourtant selon lui « Shakespeare ne fleurira pas avant mille sept cent cinquante ans » (« I had forgotten that Shakespeare will not flourish for seventeen hundred and fifty years to come » (PT 182)). Voilà qui pose, comme souvent dans les voyages temporels, des questions grammaticales toutes particulières : comment décrire une ville dont la situation temporelle vis-à-vis de la nôtre est incertaine ? Sa description va de la sorte : « In the nineteenth century Antioch is— that is to say, Antioch will be—in a lamentable state of decay. It will have been, by that time, totally destroyed, at three different periods, by three successive earthquakes. » (PT 182) Vérité encore une fois toute relative, puisque l'existence des choses, qu'elles soient organiques, physiques, ou morales, dépend intrinsèquement du temps : un homme, un élément, un évènement, tous doivent naître à un moment. Hors du temps ou, pire, dans un temps dérégulé, l'existence toute entière en prend un coup dans la définition. Les cycles doivent donc se répéter mais avec ordre :

¹³⁹ Pundita, dont le nom signifie d'ailleurs au féminin « spécialiste de l'opinion publique » ...

La circularité même, si elle implique la disparition de l'idée de progrès, n'en conserve pas moins un juste rapport à la succession des choses, un ordre régulé d'intervention des personnes et des événements : la répétition de la pièce n'exclut pas la chronologie des actes.¹⁴⁰

Faute de quoi ce qui surgit de l'au-delà est un non-sens, une folie.

C'est ce qui se passe dans le cas de Valdemar. Quand le narrateur lui demande, alors qu'il est sous influence magnétique, s'il se souvient qu'il dort toujours, Valdemar le contredit en ces termes : « Yes; – No; – *I have been sleeping – and now – now – I am dead.* » (PT 840) Cette hésitation primaire est certainement un reste de sa logique humaine, qui s'aperçoit de l'absurdité du propos : s'il est mort, comment peut-il répondre ?

Par le biais de la liminarité – voilà la réponse. Valdemar mort existe ; Valdemar dormant et parlant existe ; la connection entre les deux se fait par la liminarité du magnétisme, ou plutôt, par la capacité, dans ce conte, à transcender les limites de l'existence par son biais. Valdemar a spirituellement quitté notre monde pour un au-delà où le temps n'existe plus. Il a dépassé la circularité temporelle, l'a transcendé au point que ses premières réponses – oui et non – soient paradoxalement toutes deux justes. Sa réponse nous parvenant cependant au travers du tourbillon magnétique, elle est tordue par la nécessité de la parole de hiérarchiser le propos, et se transforme par là en un non-sens.

En notre monde, prisonnier des chaînes du temps, il est nécessaire d'établir un ordre, car la simultanéité des concepts, particulièrement de concepts opposés, est impossible. Elle

¹⁴⁰ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit*, p.131/132.

relève du paradoxe. De cet ordre naît donc forcément une idée de hiérarchie, et par là une idée subséquente d'évolution. Quant il s'agit du monde des humains, l'idée de progrès est importante pour Poe – les morts n'ont plus rien à prouver, étant déjà semi-omniscients et libérés des contraintes matérielles, mais les vivants se doivent de faire honneur à leur nature divine. Il ne s'agit néanmoins pas du progrès de la civilisation, bien au contraire, mais du progrès personnel, de la découverte de nouvelles idées.

I really perceive that vanity about which most men merely prate — the vanity of the human or temporal life. I live continually in a reverie of the future. I have no faith in human perfectibility. I think that human exertion will have no appreciable effect upon humanity. Man is now only more active — not more happy — nor more wise, than he was 6000 years ago. The result will never vary — and to suppose that it will, is to suppose that the foregone man has lived in vain — that the foregone time is but the rudiment of the future — that the myriads who have perished have not been upon equal footing with ourselves — nor are we with our posterity. I cannot agree to lose sight of man the individual, in man the mass.¹⁴¹

Cette lettre à James Russel Lowell, souvent citée pour expliquer les vues de Poe sur l'humanité, mérite d'être confrontée à l'émerveillement quant aux découvertes de la science qu'il dépeint dans « The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade », par exemple, ou encore dans *Eureka*, afin de bien comprendre sa position. L'idéalité immuable du futur dont il parle ici, ou bien la nature, certes élevée mais tout de même stable, de l'humanité, sont effectivement dénuées de toute notion de progrès – l'idée est

¹⁴¹ Poe, Lettre à James Russell Lowell, 2 Juillet 1844, disponible sur le site de la Poe Society à l'adresse suivante : <https://www.eapoe.org/works/letters/p4407020.htm>

rendue impossible par leur nature même. Il reprend d'ailleurs ces termes exacts dans une lettre adressée à Thomas H. Chivers la semaine suivante, et ajoute : « It were to suppose God unjust to suppose those who have died before us possessed of less advantage than ourselves. »¹⁴²

Mais Poe encourage tout de même un certain sens du progrès dans la découverte humaine. Il insiste notamment dans ses théories littéraires sur l'importance de la nouveauté dans le sentiment poétique. Deux des principales occupations de ses personnages sont d'ailleurs, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'étude et la méditation, ayant toutes deux pour but l'expansion de la connaissance. Egaeus contemple, Morella lit, Ligeia et son mari étudient ; tous les personnages ou presque étalent d'ailleurs autant leur éducation classique que leurs connaissances ésotériques en plaçant régulièrement des noms d'auteurs ou d'artistes dans le discours, preuve qu'ils ont largement enrichi leurs esprits de nouveautés diverses et variées.

Leurs sujets d'études ont souvent trait à la métaphysique, comme nous l'avons également vu, car c'est là que se trouve le nouveau, l'extraordinaire, l'absolu de la connaissance. Poe vivait lors de l'avènement de la Destinée Manifeste, et à l'apogée de la Révolution Industrielle américaine. « The air, as well as the earth and the ocean, has been subdued by science, and will become a common and convenient highway for mankind, » (PT 743) écrivait-il dans « The Balloon-Hoax ». Dans l'ambiance des villes de la Côte Est pendant cette première moitié du XIXe siècle, tout ce qui existait sur terre devait sembler possible à dominer et à exploiter. Il n'est donc pas surprenant que les

¹⁴² Poe, Lettre à Thomas H. Chivers, 10 Juillet 1844, disponible sur le site de la Poe Society à l'adresse suivante : <https://www.eapoe.org/works/letters/p4407100.htm>

personnages de Poe, dotés de capacités intellectuelles hors du commun et de cette fameuse « sensibilité », aillent chercher au-delà de la réalité de quoi étancher leur soif de nouvelles connaissances, dans les espaces liminaux. Dans « The Poetic Principle », Poe établit justement la distinction entre les connaissances tirées de la réalité matérielle du monde – les vues, les sons, les odeurs, les couleurs, les sentiments – et celles que l’Homme, avec un H majuscule, peut discerner à travers elle, découvrant par là un aperçu des connaissances qui l’attendent au-delà :

He who shall simply sing, with however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description, of the sights, and sounds, and odors, and colors, and sentiments, which greet him in common with all mankind — he, I say, has yet failed to prove his divine title. There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us — but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle, by multiform combinations among the things and thoughts of Time, to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, —or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods — we find ourselves melted into tears — we weep then — not as the Abbaté Gravina supposes — through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous

joys, of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses. (ER 77)

Si les personnages de Poe ont naturellement des visions de cet au-delà du réel, ils s'aident également régulièrement de prismes synthétiques tels que l'alcool ou l'opium, ou bien encore le magnétisme, pour voir dans ces espaces liminaux. Poe perpétue par là une tradition millénaire de la spiritualité par prise de narcotiques. Ses personnages ont également accès à l'au-delà lors d'évanouissements (les « catalepsies » évoquées précédemment) ou d'un sommeil agité qui tient bien souvent du délire fiévreux. Ce n'est pas là le « sommeil de la raison » traditionnellement employé dans la littérature Gothique, mais plutôt à l'inverse la « raison du sommeil » : dans l'endormissement des sens et de l'esprit se trouvent de nouveaux sens et un nouvel esprit, une nouvelle façon de voir qui permet la découverte de nouvelles choses. Et c'est encore une fois là que se trouve le but de la vie des personnages de Poe, et donc le but du récit.

De son propre aveu, chaque conte est composé comme le reflet d'un concept précis, généralement d'une émotion, qu'il porte à son paroxysme par le ton et le développement de l'histoire. Il le précise à plusieurs reprises dans ses théories littéraires, rien n'y est inclut en vain : « no one point in its composition is referrible either to accident or intuition » (« The Philosophy of Composition » (ER 15)). Même en prenant cette affirmation avec le recul qu'exige l'égo de Poe et sa tendance à réécrire l'histoire, nous sommes en droit de considérer que le récit lui-même a un but. Si tous ces hommes racontent leur histoire avec tant d'empressement et d'insistance, il doit y avoir une bonne raison : comme nous l'avons dit en introduction de ce chapitre, il y a une impression de nécessité, presque de compulsion, dans leur récit, comme s'il fallait absolument qu'ils passent cette

connaissance nouvellement acquise à d'autres, afin qu'elle leur survive et qu'elle transcende leur mort pour s'inscrire dans la postérité.

On retrouve là l'évangile du survivant de Coleridge, que Poe admirait tant (« Of Coleridge I cannot speak of but with reverence. » (ER 10)). Le début de « Descent into the Maelström » est d'ailleurs pratiquement une copie du début de « Rime of the Ancient Mariner », où un vieillard ayant survécu à une aventure maritime traumatisante transmet à un jeune homme l'épiphanie spirituelle qu'il a eu lors de cet épisode. C'est en cela une parfaite incarnation du concept de liminarité tel qu'il a pu être décrit, tant psychologiquement que sociologiquement : à travers la renaissance, le changement s'exprime d'abord par la séparation (dans ce cas l'éclatement du bateau et la séparation de son équipage), puis par la liminarité propre en ce que l'individu sort des frontières codifiées du quotidien (son expérience de la révérence religieuse face au maelström sous la lumière de la lune), avant d'être réincorporé en ayant changé de statut (de marin, arrogant dans son imprudence, il est devenu un sage). Dans son cas, il est d'ailleurs réincorporé *parce que* son statut a changé, sans quoi il n'aurait pas compris comment sortir du tourbillon.

Sans le savoir, Poe a exprimé ce concept de liminarité partout dans son œuvre, puisqu'on y retrouve la division telle que nous la décrivons dans cette étude ; mais plus que n'importe où ailleurs nous le voyons dans les espaces liminaux et dans la relation qu'a l'Homme de Poe avec eux. Ils sont une part essentielle de son expérience de vie, qu'il en soit conscient ou non, qu'il en fasse l'expérience de bon gré ou de mauvais, peu importe, puisqu'il ne peut leur échapper. Ils sont à la fois cause et conséquence de la

conscience qu'il a de faire partie de l'âme divine et, en tant que tel, sont les « lieux et moments où il peut reconnaître les manifestations ambiguës du destin »¹⁴³. Ces espaces liminaux sont donc des catalyseurs d'action, précipitant l'apparition du moment du grâce où le destin du héros culmine. Nous allons donc maintenant voir comment cet instant de grâce se déroule, et comment les espaces liminaux participent à la création de celui-ci.

¹⁴³ « I shall be pardoned for seeking relief, however slight and temporary, in the weakness of a few rambling details. There, moreover, utterly trivial, and even ridiculous in themselves, assume, to my fancy, adventitious importance, as connected with a period and a locality when and where I recognized the first ambiguous monitions of the destiny which afterward so fully overshadowed me. » in « William Wilson » (PT 338-339). La maison du Dr. Bransby est clairement un espace liminal, comme nous allons le détailler au chapitre suivant.

Chapitre 6 : Un instant sur la scène

A. Circonscriptions

Le présent est un temps philosophiquement ambigu. Si St Augustin le considérait comme le tranchant d'une lame, infime division entre passé et futur¹⁴⁴, nous allons ici élargir l'idée et dépasser les douze secondes de présent de William James¹⁴⁵ pour établir le concept d'instant présent, une unité de lieu, d'objet, de personnes, en bref unité d'éléments qui doit tout à la scène de théâtre. Cette unité permet une circonscription dans le temps indépendante des mesures scientifiques, circonscription mentale qui permet à l'homme d'accéder à la plénitude de ses facultés intellectuelles et spirituelles.

L'instant est le temps fermé où tout se passe, la limite temporelle durant laquelle l'homme peut contenir un concept mental, qu'il soit émotion, découverte, ou révélation religieuse. Nous l'avons vu dans le troisième chapitre de cette étude, le destin de l'Homme de Poe culmine, dans sa phase terrestre, en un instant de grâce, c'est-à-dire un très court moment, où l'action atteint son paroxysme et le reste de ses jours est alors décidé. Du fait de sa nature, c'est également souvent un espace (physique et temporel) liminal, soit exposant l'au-delà via une vision ou une apparition, soit y menant directement lors de la mort du héros et/ou de son double.

¹⁴⁴ Augustin, *Confessions*.

¹⁴⁵ Gerald E. Myers, « William James on Time Perception ».

Il s'agit par ailleurs de l'une des seules occurrences de réel présent chez Poe. Maryse Ducreu-Petit fait remarquer que presque tout ce qui se passe dans les contes est soit un faux-présent qui est en fait un passé, soit une illusion de l'avenir :

Cette distorsion par rapport au temps, cette incapacité d'une inscription temporelle stable, semblent un leitmotiv dans l'œuvre de Poe. [...] Il y a le passé, bien entendu, lieu lumineux et nécessairement marqué par la mort ; les lois mêmes de la fiction le justifient : raconter une histoire, c'est faire le bilan de ce qui est d'ores et déjà arrivé, et dont, la plupart du temps, les protagonistes ont disparu, ne laissent au monde qu'un témoin désespéré, qui n'a plus d'autre présent que l'évocation (évocation, et même invocation qui peut même aller jusqu'à la reviviscence de ces heures et de ces êtres enfuis). En face, grimaçant, se poste le présent, daté, mais faussement [...] ; le présent n'existe pas – mais il ne s'agit pas ici d'une mélancolique réflexion sur l'insaisissabilité de l'instant ; le présent se diffracte toujours en petits instants de passé qui se prétendent chargés de révélations sur l'avenir, conjectures du court sens commun qui croit toucher la vérité du doigt et des sens en lui assignant une date sur son calendrier : la vérité est pour demain.¹⁴⁶

C'est donc lors de ces instants de grâce, ces espaces liminaux, que se trouve le seul vrai présent. Comme nous l'avons mentionné en introduction, leur principale qualité est de concentrer l'attention en suivant les règles théâtrales. En effet, la relation de Poe avec le théâtre n'est plus à établir, mais son influence est plus profonde qu'il n'y paraît de prime

¹⁴⁶ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit*, p.126/127.

abord. Sa conception même de la littérature provient du théâtre. Bien qu'il n'ait officiellement qu'une seule pièce¹⁴⁷ à son actif, les relations entre les personnages dans les contes ont toujours quelque chose du dialogue théâtral et, plus important encore, sa construction de l'action est bâtie sur la notion de pièce, et donc sur la règle des unités du théâtre classique : un lieu, un temps, un fait.

Les histoires se déroulent toutes dans un lieu circonscrit, à différents degrés. Certaines ont lieu dans une seule et même chambre : les contes magnétiques (« The Facts in the Case of M. Valdemar », « Mesmeric Revelation », « A Tale of the Ragged Mountains » et, si on peut toutefois la compter parmi les autres, « Some Words with a Mummy ») se déroulent en toute logique dans la pièce où est étendu le magnétisé. Idem pour « The Sphinx », puisque toute l'action repose sur un effet d'optique qui ne peut s'observer que dans une certaine situation immobile. Les femmes revenant d'entre les morts sont également limitées à une seule chambre (et/ou leur caveau), même si celle-ci change au cours de la narration : « Ligeia » a lieu entre le cabinet d'études du mari où Ligeia lui tient compagnie, sa chambre mortuaire, puis la nouvelle chambre nuptiale du veuf ; Morella son père ne quittent leur retraite que pour rejoindre l'église où ont lieu baptême et enterrement : « during the brief period of her existence [she] had received no impressions from the outward world save such as might have been afforded by the narrow limits of her privacy. » (PT 238) ; « Berenice » a un cadre plus resserré encore, puisqu'Egeus est né dans la bibliothèque où sa mère mourut, qu'il y passa toute sa vie et que c'est là qu'a lieu la scène finale, sa profanation de la tombe de Bérénice étant cachée au regard du lecteur par une ellipse narrative. Même dans « William Wilson », en dépit du périple

¹⁴⁷ « Politian ».

que Wilson premier du nom accomplit pour échapper à son double, l'histoire ne sort jamais de la pièce. Richard Wilbur fait remarquer à ce sujet :

Almost never, if you think about it, is one of Poe's heroes to be seen standing in the light of common day [...] he is always either enclosed or on his way to an enclosure. The narrative of William Wilson conducts the hero from Stoke Newington to Eton, from Eton to Oxford, and then to Rome by way of Paris, Vienna, Berlin, Moscow, Naples and Egypt; and yet, for all his travels, Wilson never seems to set foot out-of-doors. The story takes place in a series of rooms, the last one locked from the inside.¹⁴⁸

En parlant de pièce fermée de l'intérieur, les aventures de C. Auguste Dupin ne sont guère plus champêtres : le narrateur et lui vivent dans ce qu'il décrit comme « a time-eaten and grotesque mansion, long deserted through superstitions into which we did not inquire, and tottering to its fall in a retired and desolate portion of the Faubourg Saint-Germain. » (PT 400-401) Dans cette demeure, dit-il, ils ne vivaient qu'entre eux : « Our seclusion was perfect. We admitted no visitors. Indeed the locality of our retirement had been carefully kept a secret from my own former associates ; and it had been many years since Dupin had ceased to know or be known in Paris. We existed within ourselves alone » (PT 401). Le monde extérieur leur arrive par livres, par journaux, ou par de rares visiteurs, car leurs promenades nocturnes ne sont pas occasions de socialiser, et l'obscurité à laquelle ils tiennent tant fait office de circonscription lorsqu'ils sont hors des murs. Les deux femmes, Mme L'Españaye et sa fille Camille, vivaient d'ailleurs elles

¹⁴⁸ Richard Wilbur, *The House of Poe*. p.103/104.

aussi en autarcie dans leur appartement, qui est fermé de l'intérieur lorsqu'elles y sont assassinées. Quant au marin, il garde l'orang-outan coupable dans la pièce voisine de sa chambre. Tous les doubles de cette histoire vivent donc reclus entre eux. Le narrateur de « The Tell-Tale Heart » vit lui aussi avec son vieux compagnon, et c'est l'incursion des policiers, c'est-à-dire de l'extérieur, dans la maison qui conduit à sa perte.

Plusieurs autres héros de Poe vivent en solitaires dans leur domaine : du Hongrois Metzengerstein, Poe dit qu'il avait passé ses dix-huit années « dans une solitude, dans une aussi magnifique solitude que cette vieille seigneurie » du palais Metzengerstein¹⁴⁹. Néanmoins, pas de claustrophobie à craindre : « His castles were without number. The chief point in splendor and extent was the 'Palace Metzengerstein.' The boundary line of his dominions was never clearly defined ; but his principal park embraced a circuit of fifty miles » (PT 135). Pourtant, il n'en sort jamais, car c'est la circonscription qui compte, et non l'étroitesse. Usher non plus d'ailleurs ne quitte pas la fantômatique Maison Usher et Madeline, sa sœur, est décrite comme sa seule compagne (« his sole companion for long years – his last and only relative on earth » (PT 323)). Est-il alors si surprenant qu'il ait sombré dans la folie comme tant d'autres reclus ?

Les plus heureux d'entre les fous sont peut-être ceux du « System of Doctor Tarr and Professor Fether », qui ont renversé l'autorité et prit la place de leurs gardiens. Pourtant eux-mêmes ne quittent pas la maison de santé, alors qu'ils le pourraient. Est-ce donc l'isolement qui rend fou ou la folie qui conduit à s'isoler ? La question demeure lorsqu'on se penche sur les actions de Prospero dans « The Masque of the Red Death » : « His

¹⁴⁹ « In a city, eighteen years are no long period: but in a wilderness – in so magnificent a wilderness as that old principality, the pendulum vibrates with a deeper meaning. » (PT 135)

plans were bold and fiery, and his conceptions glowed with barbaric lustre. There are some who would have thought him mad. His followers felt that he was not. It was necessary to hear and see and touch him to be *sure* that he was not. » (PT 487) Doit-on croire ces courtisans, aussi isolés et probablement aussi fous que leur maître ? Sans aller jusqu'à la folie, Prospero a sans nul doute une réaction psychologiquement douteuse quant à l'épidémie : « The external world could take care of itself. In the meantime it was folly to grieve, or to think. The Prince had provided all the appliances of pleasure. [...] All these and security were within. Without was the Red Death. » (PT 485) Le terme *déni de réalité* semble faible pour décrire de son état.

Plusieurs héros de Poe fuient ainsi leur monde d'origine et trouvent refuge dans l'isolement quasi-total après un événement traumatique, pour beaucoup la perte subite de leur fortune ou de leur honneur. C'est ce dernier qui fait parcourir à William Wilson la moitié de l'Europe. C'est la banqueroute qui retire Dupin de la société. C'est elle aussi qui isole William Legrand dans « The Gold Bug », dont le narrateur nous dit : « He was of an ancient Huguenot family, and had once been wealthy ; but a series of misfortunes had reduced him to want. To avoid the mortification consequent upon his disasters, he left New Orleans, the city of his forefathers, and took up residence at Sullivan's Island, near Charleston, South Carolina. » (PT 560)

La question de la réalité physique du Domaine d'Arnheim, déjà évoquée dans notre premier chapitre, est de nouveau pertinente. Plusieurs arguments de poids soutiennent la théorie qui veut qu'il n'existe que dans l'esprit d'Ellison : premièrement, son nom, Arnheim, « la maison de l'aigle », qui suggère un nid élevé et inaccessible ; la rivière fantasque qui y mène et qui peut, nous l'avons vu, facilement s'interpréter comme une

figuration de la littérature ; l'impossibilité, déjà soulevée, de réaliser une telle œuvre si rapidement pour une personne dont on nous dit qu'elle est morte si jeune ; l'impossibilité évidente de réaliser une telle perfection dans le monde réel ; ainsi que plusieurs passages où Ellison et le narrateur évoquent la différence de perfection entre le monde actuel et celui conçu pour l'homme immortel et les anges au goût raffiné par la mort (« the earth-angels, for whose scrutiny more especially than our own, and for whose death-refined appreciation of the beautiful, may have been set in array by God the wide landscape-gardens of the hemispheres » (PT 861)). Il n'est donc pas impossible que le domaine d'Arnheim ne soit que la création mentale d'un esprit à l'agonie, fuyant une angoisse morbide dans l'isolation et la beauté. Le narrateur nous dit d'ailleurs d'Ellison que « upon the whole, whether happily or unhappily, he was thrown back, in very great measure, upon self » (PT 858).

Le Cottage Landor présente les mêmes caractéristiques d'isolation, d'artificielle perfection, et d'accès restreint. On peut donc supposer qu'il est tout aussi irréel, surtout que l'histoire a pour sous-titre « a pendant to 'The Domain of Arnheim' ». Tous deux ont été bâtis dans des vallons naturels, mais là où l'on trouve, dans « Arnheim », « a vast amphitheatre entirely begirt with purple mountains whose bases are laved by a gleaming river throughout the full extent of their circuit » (PT 869), « Landor's Cottage » emploie un terme plus direct encore, quoique moins poétique : « The first coup d'oeil, as the sun slid into the position described, impressed me very much as I have been impressed when a boy, by the concluding scene of some well-arranged theatrical spectacle or melodrama » (PT 888). En effet, réels ou non, ces domaines fabuleux sont des scènes de théâtre : les falaises pourpres comme des rideaux de scène arrêtent le regard, la lumière du soleil

couchant agit comme un projecteur coloré, même le brouillard suspendu rappelle les machines à brouillard utilisées dans certaines tragédies¹⁵⁰. La « Valley of Many-Colored Grass » de « Eleonora » est elle aussi conçue sur ce modèle d'amphithéâtre, fermée à tout accès extérieur :

No unguided footstep ever came upon that vale; for it lay far away up among a range of giant hills that hung beetling around about it, shutting out the sunlight from its sweetest recesses. No path was trodden in its vicinity; and, to reach our happy home, there was need of putting back, with force, the foliage of many thousands of forest trees, and of crushing to death the glories of many millions of fragrant flowers. Thus it was that we lived all alone, knowing nothing of the world without the valley,—I, and my cousin, and her mother. (PT 468-469)

Elle est tout aussi fabuleuse que les deux autres domaines et probablement non moins fantasque, avec son gazon étoilé parfumée à la vanille. Mais ce gazon est constamment « court et parfaitement égal », et la rivière est nommée par eux « River of Silence » tant elle coule doucement : « No murmur arose from its bed, and so gently it wandered along, that the pearly pebbles upon which we loved to gaze, far down within its bosom, stirred not at all, but lay in a motionless content, each in its old station, shining on gloriously forever. » (PT 469) Jusqu'au soir fatidique où, embrassés, le narrateur et Eléonora observent leurs reflets dans la rivière, la vallée semble sous l'un de ces sortilèges de conte de fées plongeant le monde dans une stase temporelle ; rien ne change, rien ne

¹⁵⁰ Leur utilisation est attestée pour certaines des premières représentations de *MacBeth* au Globe Theater, il n'est donc pas anachronique de supposer que Poe les connaissait. Plus d'informations à ce sujet sont disponibles grâce à la Shakespeare Globe Trust, à l'adresse : https://www.shakespearesglobe.com/uploads/files/2014/06/special_effects.pdf

pousse, rien ne périt. La vallée durant cette période est un microcosme du même ordre que les biosphères embouteillées, autarciques et immuables. Elle n'est donc pas simplement unité de lieu, mais aussi unité de temps, et le narrateur le confirme en introduction lorsqu'il sépare le moment de sa vie dans la vallée avec celle qu'il vit actuellement.

La ressemblance avec le mythe biblique du Jardin d'Eden est frappante : deux humains vivants seuls et heureux dans un parc merveilleux bien que fermé au monde extérieur, jusqu'à ce que l'hubris les en chasse et les condamne à la mortalité. Quitter le Jardin signifie s'exposer au passage du temps. La fermeture de ces domaines est donc une fermeture temporelle.

B. Unité spatio-temporelle

« Space and Duration are one » (PT 1340). Cette intuition extraordinaire qu'a eu Poe dans *Eureka* se confirme lorsqu'on considère sa façon de traiter les villes étrangères. Celles qu'il cite n'indiquent pas juste les lieux de l'action, mais bien souvent son époque, comme l'Antioche qui est, puis n'est plus, puis est de nouveau selon les siècles dans « Four Beasts in One ». Certaines ne sont citées que pour l'association mentale qu'elles génèrent, notamment l'archipel des Lofoten en Norvège où se forme réellement le célèbre maelström cité dans « A Descent »¹⁵¹, Batavia (actuelle Jakarta) en Indonésie d'où partaient réellement des bateaux qui se sont perdus en direction du Pôle Sud comme celui du « MS Found in a Bottle », ou encore Jerusalem où on peut réellement rencontrer

¹⁵¹ Voir là aussi Adolph B. Benson, « Scandinavian References in the Works of Poe ».

des sectes de Cogneurs comme dans « A Tale of Jerusalem » sans avoir à attendre « the year of the world three thousand nine hundred and forty-one ». Cette date incroyable vise-t-elle à signifier que même dans plus de mille ans, rien n'y aura changé ?

Mais la Lybie qui apparaît dans « Silence » et où Allamistakeo est dit avoir été trouvé durant « Some Words with a Mummy » n'est guère plus qu'une terre mystique où cohabitent momies et démons, un pays sans vrais habitants. Tolède n'existe que pour son lien avec l'Inquisition et les terribles tortures auxquelles étaient soumis les prisonniers comme celui de « The Pit and The Pendulom ». Idem pour Londres : hormis dans « The Man of the Crowd » où l'histoire pourrait se tenir dans n'importe quelle ville moderne, tant le paysage est relégué au second plan, Londres n'est citée que pour son histoire avec la peste, que l'on retrouve dans ses pires moments dans « King Pest ». Les Grecs, comme Oïnos dans « Shadow », sont relégués à l'astrologie et aux arts mystiques. Les Musulmans¹⁵² fournissent, quant à eux, écrits coraniques et architecture compliquée comme celle que l'on retrouve dans « The Domain of Arnheim » (« a mass of semi-Gothic, semi- Saracenic architecture sustaining itself by miracle in mid- air, glittering in the red sunlight with a hundred oriels, minarets, and pinnacles » (PT 870)) ou dans l'ameublement des chambres du narrateur de « Ligeia » par exemple. Ces meubles sont parfois décrits comme « indiens », et ces deux peuples semblent assez interchangeables pour Poe, qui fait montre d'un orientalisme ordinaire pour l'époque. Dans « A Tale of the Ragged Mountains », le narrateur décrit d'ailleurs la ville de Bénarès (Vanarasi) en Inde comme « an Eastern-looking city, such as we read of in the Arabian Tales » (PT 659).

¹⁵² Notons que Poe emploie ce terme à au moins trois reprises, en l'écrivant à chaque fois d'une manière différente (« Mussulmen » dans « Descent », « Moslemin » dans « Morella », « muslims » dans « A Tale of the Ragged Mountains »), trahissant peut-être par là la superficialité de sa connaissance.

Poe parle également du Japon dans « Bon-Bon » (« his slippers [...] might have been manufactured in Japan » (PT 167)) alors qu'il signifie sans aucun doute la Chine, puisque le Japon ne s'est ouvert à l'Occident qu'en 1868, soit près de vingt ans après sa mort.

Venise est quant à elle prisonnière d'un éternel carnaval : William Wilson y trouve sa fin, comme Fortunato dans « The Cask of Amontillado », même les amants maudits de « The Assignment » n'échappent pas à sa folie. Elle est décrite dans ce dernier texte comme « that city of dim visions, thine own Venice – which is a star-beloved Elysium of the sea » (PT 200). Etant donné l'admiration que porte Poe à Byron, on peut penser que cette vision est basée au moins en partie sur son poème « Venice », dans lequel on retrouve les vers suivants : « The pleasant place of all festivity, / The revel of the earth, the masque of Italy! » Par ailleurs, bien qu'aucun lieu ne soit nommé, il n'est pas impossible de penser que Prospero, avec un tel nom, soit lui aussi italien – comme le peintre de « The Oval Portrait », découvert dans son château des Apennins, tous deux condamnés par leur démente.

En fait, la plupart des villes d'Europe citées dans « William Wilson » ne le sont que comme évocations, c'est d'ailleurs ce lien que révèle Wilson lorsqu'il se plaint de celui-ci : « the destroyer of my honor at Oxford, — [...] him who thwarted my ambition at Rome, my revenge at Paris, my passionate love at Naples, or what he falsely termed my avarice in Egypt » (PT 354) – des associations presque trop faciles à faire avec ces villes, du moins si l'on s'en tient au clichés qu'un Américain bien loin d'elles pourrait utiliser pour faire rêver ses lecteurs. La France n'y coupe pas, et les idées reçues sur les français abondent : la philosophie gastronomique de « Bon-Bon », les manières quasi-scandaleuses de Madame de Lalande dans « The Spectacles », le « je-ne-sais-quoi » de

Dupin, sans même détailler les absurdités qu'on retrouve dans « Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling », tous attribués à leur origine française. Cette abondance de références s'explique probablement par les contacts plus réguliers entre la France et les Etats-Unis qu'entre ces derniers et, par exemple, la Lybie. Le seul pays autant cité que la France est l'Empire Autrichien (1804-1867, future Autriche-Hongrie), qui revient à au moins quatre reprises : pour ses grands châteaux antiques, dans « A Mystification » et « Metzengerstein » (d'ailleurs sous-titré *A Tale in Imitation of the German*), et pour sa célèbre Yeshiva de Pressburg¹⁵³ où étudièrent Von Kempelen et surtout Morella. Cette dualité entre ruines royales et connaissance mystique est présente dans « Ligeia », dont la ville de naissance est décrite ainsi : « some large, old, decaying city near the Rhine » (PT 262). Elle fait montre des mêmes connaissances en philosophie transcendente que Morella, associées dans l'esprit de Poe et celui de ses lecteurs du XIXe siècle avec l'influence de la littérature allemande (d'où le sous-titre de Metzengerstein et le célèbre « Terror is not of Germany but of the soul » (PT 129)), et surtout de la littérature juive. L'Empire Autrichien n'échappe donc pas à l'intérêt par association qui caractérise le choix de toutes ces villes étrangères : elles n'existent dans les contes de Poe que par le caractère évocateur de leur histoire, et ne sont donc pas seulement lieu géographique mais aussi et surtout lieu temporel. Sa conception des lieux a quelque chose de Shakespearien : Poe utilise ces villes étrangères pour leur pouvoir évocateur, tout en y plaçant des intrigues relatives à sa propre société, comme Shakespeare le faisait de Verone ou encore d'Illyria.

¹⁵³ Déjà évoquée dans la Partie I, cette école talmudique, située dans l'actuelle Bratislava, était la plus grande et la plus célèbre d'Europe.

Pièces, domaine, villes – Poe utilise deux autres types de fermeture spatiale qui ne sont pas moins liées avec le temps que les trois précédentes : l'extrêmement petit et l'extrêmement grand.

L'extrêmement petit réfère ici au fameux *enterrement prématuré*, qui se retrouve dans plus d'occasions que la simple histoire homonyme. Il ne peut y avoir de plus étroite fermeture pour un corps humain que l'espace, réduit à son minimum, d'un cercueil et de l'espace mental qu'il crée. Poe le décrit en ces termes :

The unendurable oppression of the lungs—the stifling fumes of the damp earth—the clinging to the death garments—the rigid embrace of the narrow house—the blackness of the absolute Night—the silence like a sea that overwhelms—the unseen but palpable presence of the Conqueror Worm—[...] We know of nothing so agonizing upon Earth—we can dream of nothing half so hideous in the realms of the nethermost Hell. (PT 672)

M. Lackobreath, l'homme sans souffle enterré par erreur, en réchappe heureusement sans dommages, mais ce n'est pas le cas de tous. La tombe de Bérénice est violée et son corps « défiguré, dépouillé de son linceul, mais respirant encore, — palpitant encore, — *encore vivant !* » (« he whispered to me of a violated grave – of a disfigured body enshrouded, yet still breathing, still palpitating, still alive ! » (PT 232)). Madeline Usher apparaît quant à elle sous la forme d'une revenante : « the lofty and enshrouded figure of the Lady Madeline of Usher. There was blood upon her white robes, and the evidence of some bitter struggle upon every portion of her emaciated frame » (PT 335), après des jours entiers à sortir de son tombeau. Pourtant, leur sortie du tombeau est la même, en ce qu'elle est suivie d'une retrouvaille presque instantanée avec leur double : M.

Lackobreath tombe sur son pendant Mr. Windenough, Bérénice est exhumée par Egaeus lui-même, et Madeline s'écroule sur son jumeau Roderick, l'entraînant avec elle dans la mort. Ce qui est intolérable dans l'enterrement, pour tous trois, c'est la séparation, l'isolement. Si les bateaux peuvent se voir comme des tombeaux flottants, l'homme n'y est jamais seul – les marins coexistent, et même le quasi-enterrement de Pym dans sa cachette lui est rendue supportable par sa certitude qu'Augustus est proche. Tous les solitaires vivant reclus dans leurs pièces, dans leurs châteaux et leurs domaines ont avec eux leur double, et ne demandent rien d'autre. Mais qu'une moitié soit au tombeau, et la solitude devient insoutenable. Il faut que les deux aient franchi cette frontière pour que le tombeau, oppressant dans sa fermeture, se transcende et deviennent paradoxalement source d'ouverture, de réunion.

C'est cette ouverture transcendantale qu'on trouve dans les dialogues angéliques, où les interlocuteurs sont deux moitiés d'une paire, un couple inséparable et inséparé, même par la mort, qui leur a permis d'acquérir une sagesse intuitive supra-humaine. Charmion l'appelle pour Eiros « your novel existence » (PT 358), Monos dit à Una qu'elle est « born again » (PT 449), Oïnos se déclare « new-fledged with immortality » (PT 822) – tous les six ont dépassé la tombe, et sont arrivés à l'union avec l'univers même. De l'extrêmement petit, ils ont atteint l'extrêmement grand.

Mais même dans l'immensité il n'est pas question d'infini. Chez Poe, l'univers est lui aussi une pièce fermée. Selon lui, lors de la création du monde, c'est-à-dire lors de la dispersion de la particule primaire, « the original atomic diffusion be made to so inconceivable an extent as to be only not infinite » (PT 1340). En réfutant la notion d'infini, qu'il considère comme « the possible attempt at an impossible conception » (PT 1272), Poe referme

l'univers sur lui-même, et en fermant sa matérialité, il en ferme le temps. Cette fermeture est d'ailleurs bien un choix philosophique et non un manque d'imagination de sa part : il le confirme lorsqu'en élargissant sa théorie il déclare que, si multivers il y a, chaque univers existe indépendamment : « each [universe] exists, apart and independently, in the bosom of its proper and particular God » (PT 1330). Suivant sa cosmogonie pandéiste¹⁵⁴, chaque univers est l'expression diffuse d'une seule et unique âme divine.

Cette diffusion a donc une limite, physique autant que temporelle : passé un certain seuil géographique, les atomes cessent d'être et ne reste plus que le néant ; similairement, au-delà d'un certain seuil temporel, les atomes n'étaient pas encore, ou ne seront plus. En supposant un univers ainsi fermé, Poe crée la scène de théâtre absolue, où dieu est à la fois acteur et spectateur :

What you call The Universe is but his present expansive existence. He now feels his life through an infinity of imperfect pleasures—the partial and pain-intertangled pleasures of those inconceivably numerous things which you designate as his creatures, but which are really but infinite individualizations of Himself. All these creatures—all—those which you term animate, as well as those to whom you deny life for no better reason than that you do not behold it in operation—all these creatures have, in a greater or less degree, a capacity for pleasure and for pain:— but the general sum of their sensations is precisely that amount of Happiness

¹⁵⁴ Le pandéisme désigne la croyance en un dieu devenu l'univers lui-même et cessant de ce fait d'exister après l'acteur créateur. Le nom implique un juste milieu philosophique entre panthéisme (dieu est en tout) et déisme (dieu n'interfère pas avec l'univers) ; il diffère du panenthéisme en ce que ce dieu est immanent (en l'univers) et non transcendant (au-delà de l'univers).

which appertains by right to the Divine Being when concentrated within Himself.
(PT 1358)

Le drame universel est donc lui aussi une unité émotionnelle, la béatitude divine, contenue dans une unité de temps et de lieu, l'univers sidéral.

C. Orienté par une émotion

L'unité émotionnelle est l'un des piliers de la littérature selon Poe. Est-il par conséquent surprenant que sa conception de l'univers se réclame de cette unité ? « It is the poetical essence of the Universe—of the Universe which, in the supremeness of its symmetry, is but the most sublime of poems » (PT 1349) – cet univers se doit donc de respecter les ordonnances de sa poétique. Dans « The Philosophy of Composition », il déclare « I prefer commencing with the consideration of an effect » (ER 13) avant d'ajouter :

If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression - for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and everything like totality is at once destroyed. [...] It is needless to demonstrate that a poem is such only inasmuch as it intensely excites, by elevating the soul; and all intense excitements are, through a psychal necessity, brief. (ER 15)

La dimension d'une œuvre est primordiale pour maintenir à l'esprit l'effet, c'est-à-dire l'émotion suscitée par le fait de l'œuvre ; elle est donc en un sens une exigence de circonscription temporelle. L'amour de Poe pour les *short stories* – littéralement les

histoires *courtes* – s'explique alors aisément : elles concentrent l'attention du lecteur sur une émotion précise. On comprend également pourquoi certaines introductions semblent digresser (celles, notamment, de « Murders in the Rue Morgue » ou de « The Imp of the Perverse », ou celle, plus flagrante encore, de *Eureka*), puisqu'il en profite pour éliminer toute distraction avant d'entrer dans le vif du sujet.

On comprend aussi pourquoi une telle attention est portée à la description matérielle des scènes : chaque élément participe à la création de cet effet. La folie du carnaval se reflète dans l'allure des participants, qu'elles soient les identiques tenues bigarrées des deux Wilson, dans le chapeau conique à clochettes de Fortunato, ou dans les costumes de la cour de Prospero, dont il a orienté le style :

He had directed, in great part, the moveable embellishments of the seven chambers, upon occasion of this great fete; and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm—much of what has been since seen in "Hernani." There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments. There were delirious fancies such as the madman fashions. There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. To and fro in the seven chambers there stalked, in fact, a multitude of dreams. (PT 487-488)

La fête serait-elle si licencieuse si le goût de Prospero n'était pas reflété dans les murs comme dans ces vêtements ? L'entrée du Spectre serait-elle si spectaculaire si elle n'avait pour fond cette débauche, si elle n'était pas scandaleuse *par rapport* à des atours déjà scandaleux ?

L'accumulation de la démente est un thème récurrent, que l'on retrouve certes dans les vêtements, mais plus encore dans la décoration intérieure, autre sujet cher à Poe. Les pièces meublées par des esprits sains sont particulièrement simples et gracieuses, et obéissent aux préceptes dictés par Poe dans « The Philosophy of Furniture », telles qu'on les retrouve par exemple dans le Cottage Landor :

The walls were papered with a French paper of great delicacy—a silver ground, with a faint green cord running zig-zag throughout. Its expanse was relieved merely by three of Julien's exquisite lithographs a trois crayon, fastened to the wall without frames. One of these drawings was a scene of Oriental luxury, or rather voluptuousness; another was a "carnival piece," spirited beyond compare; the third was a Greek female head—a face so divinely beautiful, and yet of an expression so provokingly indeterminate, never before arrested my attention. [...] The chairs and table were "to match;" but the forms of all had evidently been designed by the same brain which planned "the grounds:" it is impossible to conceive anything more graceful. (PT 897)

L'exubérance est prisonnière des tableaux, et ne touche pas au reste du mobilier. Le maître de maison vit heureux dans ce domaine – car il y vit avec sa femme. Il n'y est pas seul. Les âmes seules, les solitaires séparées de leur double, meublent quant à eux leurs appartements avec une sombre passion et un goût fréquemment apparenté à la folie. L'expression la plus couramment employée par les narrateurs à ce sujet est, comme nous l'avons mentionné précédemment, qu'ils avaient « dépassé Hérode » (« out-Heroded Herod »). Presque tous évoquent un caractère héréditaire, se déclarant « descendant of a race noted for ardor of fancy and vigor of passion [...] self-willed, addicted to the wildest

caprices and a prey to the most ungovernable passions » (PT 338). La différence que produit le plongeon du narrateur dans la douleur et la démence se ressent particulièrement dans « Ligeia », quand on compare le cabinet, quasiment jamais décrit, où lui et Ligeia étudiaient paisiblement, avec la chambre nuptiale où est conduite sa seconde épouse : « there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory, » raconte-t-il. La chambre est située en haut d'une tour, comme une prison, et n'est éclairée que par une lumière rouge :

Occupying the whole southern face of the pentagon was the sole window—an immense sheet of unbroken glass from Venice—a single pane, and tinted of a leaden hue, so that the rays of either the sun or moon passing through it, fell with a ghastly lustre on the objects within. [...] The ceiling, of gloomy-looking oak, was excessively lofty, vaulted, and elaborately fretted with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device. From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires. (PT 270-271)

L'ameublement est particulièrement étrange dans sa diversité :

Some few ottomans and golden candelabra, of Eastern figure, were in various stations about; and there was the couch, too—the bridal couch—of an Indian model, and low, and sculptured of solid ebony, with a pall-like canopy above. In each of the angles of the chamber stood on end a gigantic sarcophagus of black

granite, from the tombs of the kings over against Luxor, with their aged lids full of immemorial sculpture. (PT 271)

Il n'est pas jusqu'aux murs, recouverts d'un tissu moiré, qui ne participent à la création de l'effet fantasmagorique. Cette chambre se veut le reflet d'un esprit hanté, un sanctuaire où le narrateur puisse vivre son deuil de Ligeia ; la pièce est la représentation littérale de son émotion, et elle est donc de ce fait mortelle pour Lady Tremaine, qui n'y a pas sa place. Elle y est traitée comme un corps étranger, faisant incursion dans un monde fermé, et doit en partir pour laisser place à celle qui l'occupe de droit, Ligeia.

La même réaction de transposition du deuil en extravagance se voit dans les appartements de l'inconnu dans « The Assignment » : après avoir perdu Aphrodite, il se crée un salon d'apparat reflétant le monde imaginaire et mystique où son esprit a trouvé refuge. « In the architecture and embellishments of the chamber, the evident design had been to dazzle and astound » dit le narrateur (PT 205), qui est la seule personne ayant jamais été admis dans cette pièce en dehors de son propriétaire. L'émerveillement et l'éblouissement ont donc pour seul destinataire l'inconnu, qui s'étourdit de la sorte pour ignorer la douleur de cette séparation d'avec sa moitié. On y retrouve l'accumulation compulsive :

Little attention had been paid to the *decora* of what is technically called *keeping*, or to the proprieties of nationality. The eye wandered from object to object, and rested upon non, — neither the grotesques of the Greek painters, nor the sculptures of the best Italian days, nor the huge carvings of untutored Egypt. (PT 205)

Les odeurs étourdissent et la lumière éblouit physiquement :

The senses were oppressed by mingled and conflicting perfumes, reeking up from strange convoluted censers, together with multitudinous flaring and flickering tongues of emerald and violet fire. The rays of the newly risen sun poured in upon the whole, through windows formed each of a single pane of crimson-tinted glass. Glancing to and fro, in a thousand reflections, from curtains which rolled from their cornices like cataracts of molten silver, the beams of natural glory mingled at length fitfully with the artificial light, and lay weltering in subdued masses upon a carpet of rich, liquid-looking cloth of chili gold. (PT 205)

Certes, ce palais est, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, à la hauteur de son esprit, fabuleux et extravagant. D'ailleurs, selon Richard Wilbur, la décoration de ces appartements, est symbolique de la transcendance des limites spatiales et temporelles par une âme visionnaire (« His eclectic furnishings, with their wild juxtaposition of Venetian and Indian, Egyptian and Norman, are symbolic of the visionary soul's transcendence of spatial and temporal limitations. »¹⁵⁵) Mais cette transcendance provient d'abord d'une profonde souffrance. L'histoire le confirme d'ailleurs avec cette tirade finale, qui donne alors sens à toute l'exubérance de cette décoration :

To dream, [...] to dream has been the business of my life. I have therefore framed for myself, as you see, a bower of dreams. In the heart of Venice, could I have erected a better ? You behold around you, it is true, a medley of architectural embellishments. The chastity of Ionia is offended by antediluvian devices, and the

¹⁵⁵ Richard Wilbur, *op.cit.* p.115.

sphinxes of Egypt are outstretched upon carpets of gold. Yet the effect is incongruous to the timid alone. Proprieties of place, and especially of time, are the bugbears which terrify mankind from the contemplation of the magnificent. Once I was myself a decorist; but that sublimation of folly has palled upon my soul. All this is now the fitter for my purpose. Like these arabesque censers, my spirit is writhing in fire, and the delirium of this scene is fashioning me for the wilder visions of that land of real dreams whither I am now rapidly departing. (PT 210-211)

Le choix de Poe de décrire cette pièce (et celle où cohabitent Dupin et son ami, aussi surprenant que cela puisse paraître) comme un « bower of dreams » n'est pas innocent : comme dans le « Bower of Bliss »¹⁵⁶ que le nom évoque, tous les plaisirs sensuels y sont représentés, mais d'une manière fausse, artificielle. Plutôt que d'affronter sa souffrance, le héros quitte ce monde pour un monde de rêves, d'abord métaphoriquement, par ces plaisirs sensuels temporaires, puis littéralement lorsqu'il s'empoisonne de concert avec Aphrodite ; tant qu'elle vivait, quelque chose – son double – le rattachait au monde, mais sitôt qu'elle accepte de partir avec lui, il rejoint le monde suivant et n'a plus besoin de la protection et du réconfort de son palais à la décoration outrancière : il est libre.

L'émerveillement que suscite une telle pièce est le complément de l'effet produit par d'une part par le débordement grotesque de la salle à manger dans le « System of Doctor Tarr and Professor Fether » dans laquelle le narrateur nous dit « the profusion was absolutely barbaric » (PT 704), avec son abondance aux confins du gaspillage mais sans aucun

¹⁵⁶ Le Bower of Bliss, ou Tonnelle de la Béatitude, se trouve dans le second *Canto* du poème épique *The Fairie Queene (la Reine des Fées)*, d'Edmund Spenser. Il représente la tentation du héros voué à la tempérance, en lui présentant tous les plaisirs du monde, mais des plaisirs contrefaits.

goût, et de l'autre par la tristesse surannée de la chambre de Roderick Usher, dont on nous dit :

Dark draperies hung upon the walls. The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep, and irredeemable gloom hung over and pervaded all. (PT 320-321)

Les émotions évoquées par l'arrangement de ces pièces sont les trois émotions principales représentées par Poe : l'aberration repoussante du grotesque, la mélancolie paralysante, et l'élévation spirituelle de l'arabesque.

Contrairement au mélancolique Usher qui se prépare à accueillir la mort, l'inconnu de « The Assignment » comme les autres héros de son genre demandent à vivre, à profiter des plaisirs sensuels, mais la tristesse qui les accable à quelque chose du Beau qui domine les poèmes de Poe, et les ancre dans le goût. Ils tiennent de la tragédie, non de la comédie, mais d'une tragédie classique, qui édifie. L'émotion dominante de la scène est pour Usher la tristesse : les murs de la maison suintent sous les champignons, tout est sombre, venteux, et désolé. Les fous de l'asile se réjouissent de leur liberté et de leur domination sur leurs anciens maîtres, mais n'ont plus contact avec la réalité, ni à travers elle avec le bon sens qui reflète la direction céleste ; l'émotion dominante est donc la débauche grotesque (que le narrateur, aveuglé par son statut d'étranger, confond avec de la provincialité). Prospero a quant à lui perdu presque tout son peuple, à l'exception d'un millier de courtisans ; ces derniers et lui-même sont pourtant toujours en danger de mort, une mort atroce et implacable. Son extravagance est encore une fois un déni de

réalité : ne pouvant accepter la réalité des faits, il se réfugie dans son abbaye (un monument religieux, dont il devient le père spirituel), et y recrée artificiellement toute la joie de vivre qu'il a perdue :

The abbey was amply provisioned. With such precautions the courtiers might bid defiance to contagion. The external world could take care of itself. In the meantime it was folly to grieve, or to think. The prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were improvisatori, there were ballet-dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. All these and security were within. Without was the "Red Death". (PT 485)

Prospero, pour tout ce qu'il est décrit comme « heureux et intrépide et sagace » (« happy and dauntless and sagacious » (PT 485)) est peut-être le plus triste de tous les héros de Poe, et c'est précisément pour cette raison que son château est d'une telle magnificence.

Non moins triste est Egaeus, qui commence d'ailleurs son récit en déclarant : « Misery is manifold. The wretchedness of the earth is multiform. [...] as, in ethics, evil is a consequence of good, so, in fact, out of joy is sorrow born. Either the memory of past bliss is the anguish of to-day, or the agonies which *are* have their origin in the ecstasies which *might have been*. » (PT 225) L'émotion dominante nous est d'ores et déjà donnée.

Mais tout de suite après cette lugubre introduction, il s'empresse d'ajouter :

Yet there are no towers in the land more time-honored than my gloomy, gray, hereditary halls. Our line has been called a race of visionaries; and in many striking particulars—in the character of the family mansion—in the frescos of the chief saloon—in the tapestries of the dormitories—in the chiselling of some buttresses

in the armory—but more especially in the gallery of antique paintings—in the fashion of the library chamber—and, lastly, in the very peculiar nature of the library's contents, there is more than sufficient evidence to warrant the belief. (PT 225)

Les deux tendances, mélancolie et extravagance, luttent en lui. Cette bibliothèque est si particulière car elle est une représentation physique de la personne d'Egeus. Le point de vue narratif ne la quitte jamais. Lui-même n'en sort qu'à une seule terrible occasion, pour visiter la tombe de Bérénice. Il fut littéralement généré dans cette pièce : « The recollections of my earliest years are connected with that chamber, and with its volumes—of which latter I will say no more. Here died my mother. Herein was I born. » (PT 225) Et sa fonction de représentation de son moi intérieur est encore renforcée quand il se compare à Bérénice :

Differently we grew—I, ill of health, and buried in gloom—she, agile, graceful, and overflowing with energy; her's, the ramble on the hill-side—mine, the studies of the cloister—I, living within my own heart, and addicted, body and soul, to the most intense and painful meditation—she, roaming carelessly through life, with no thought of the shadows in her path, or the silent flight of the raven-winged hours. (PT 226)

Qu'il s'agisse d'une bibliothèque est primordial : ce sont les livres, ces portes ouvertes sur d'autres mondes et d'autres esprits, qui meublent la pièce comme ils occupent l'esprit d'Egeus. Ceux d'Usher forment « sa vie mentale » nous dit le narrateur :

Our books—the books which, for years, had formed no small portion of the mental existence of the invalid—were, as might be supposed, in strict keeping with this character of phantasm. We pored together over such works as the *Ververt et Chartreuse* of Gresset; the *Belphegor* of Machiavelli; the *Heaven and Hell* of Swedenborg; the *Subterranean Voyage* of Nicholas Klimm by Holberg; the *Chiromancy* of Robert Flud, of Jean D'Indaginé, and of De la Chambre; the *Journey into the Blue Distance* of Tieck; and the *City of the Sun* of Campanella. One favorite volume was a small octavo edition of the *Directorium Inquisitorium*, by the Dominican Eymeric de Cironne; and there were passages in Pomponius Mela, about the old African Satyrs and Ægipans, over which Usher would sit dreaming for hours. His chief delight, however, was found in the perusal of an exceedingly rare and curious book in quarto Gothic—the manual of a forgotten church—the *Vigiliae Mortuorum secundum Chorum Ecclesiae Maguntinae*. (PT 328)

Ces livres sont l'équivalent des meubles indiens, des décorations égyptiennes, et des encensoirs ottomans des précédentes chambres, une sélection non-exhaustive mais symbolique de l'excellence universelle – littéralement symboliques, car les meubles comme les livres sont choisis comme représentants de certains courants de pensée, comme en atteste les choix d'Usher. Mais dans une bibliothèque, ou dans une pièce remplie de livres, cohabitent tous les lieux et toutes les époques – ces collections sont des microcosmes, des récréations de l'univers en miniature, dans une représentation physique de l'esprit du narrateur. Richard Wilbur le confirme : « When one of Poe's dream-rooms is not furnished in the fashion I have been describing, the idea of spatial

and temporal freedom is often conveyed in some other manner: Roderick Usher's library, for instance, with its rare and precious volumes belonging to all times and tongues, is another concrete symbol of the timelessness and placelessness of the dreaming mind.»¹⁵⁷

Ces bibliothèques ne sont plus non seulement le symbole d'une émotion, un espace où la laisser s'exprimer librement et s'y complaire – elles sont un lieu de communion spirituelle, transcendente même, avec l'univers. Les études mystiques de Ligeia et Morella (dont l'éducation à Presburg implique très certainement l'accès à des savoirs talmudiques inédits) auxquelles elles initient le narrateur sont de cette nature. Le philosophe Bon-Bon vit dans une petite pièce chichement meublée et n'en a cure, tout l'intérêt de cette chambre se trouvant dans la pile de volumes reliés qu'elle contient. Même chose pour Dupin dont on nous dit « books, indeed, were his sole luxuries » (PT 400). Le narrateur raconte ensuite : « Our first meeting was at an obscure library in the Rue Montmartre, where the accident of our both being in search of the same very rare and very remarkable volume brought us into closer communion. » (PT 400) Il y a presque quelque chose de la poignée de main secrète dans cette rencontre : ce livre unique fait office de recommandation mutuelle entre eux, comme s'ils partageaient un secret avant même de se connaître, un accès, ou plutôt un désir d'accès, à une connaissance rare. Ces livres représentent toujours l'âme de leur lecteur, et en cherchant le même livre, Dupin et le narrateur démontrent une similarité entre leurs deux âmes. Leur cohabitation subséquente – leur union – est donc bien la réunion de deux moitiés.

¹⁵⁷ Richard Wilbur, *op.cit.* p.115.

En plus des livres, on trouve un élément important dans leur habitat qui fait écho à cette ouverture par la fermeture vue plus tôt : la lumière, ou plutôt son absence.

It was a freak of fancy in my friend (for what else shall I call it?) to be enamored of the Night for her own sake; and into this bizarrerie, as into all his others, I quietly fell; giving myself up to his wild whims with a perfect abandon. The sable divinity would not herself dwell with us always; but we could counterfeit her presence. At the first dawn of the morning we closed all the messy shutters of our old building; lighting a couple of tapers which, strongly perfumed, threw out only the ghastliest and feeblest of rays. By the aid of these we then busied our souls in dreams—reading, writing, or conversing, until warned by the clock of the advent of the true Darkness. (PT 401)

La noirceur permet pour Dupin comme pour les autres héros de Poe d'ouvrir l'espace mental, puisque les distractions externes sont moindres. L'excitation de la nuit est donc bien « spirituelle ». Ce n'est en cela pas une « bizarrerie d'humeur » comme l'appelle le narrateur mais un acte très logique qui fait demeurer Dupin dans l'obscurité. Il l'explique d'ailleurs lui-même dans « The Purloined Letter » : « If it is any point requiring reflection, [...] we shall examine it to better purpose in the dark. » (PT 680)

On n'observe que très peu de lumière dans les histoires de Poe, et moins encore dans celles qui ont lieu à l'intérieur d'une pièce fermée, c'est à dire presque toutes. C'est peut-être d'une part le bon goût de l'époque, puisque le narrateur de « The Spectacles » fait remarquer que « in American mansions of the better sort, lights seldom, during the heat of summer, make their appearance at this, the most pleasant period of the day » (PT

632), et que Poe lui-même s'insurge, dans « The Philosophy of the Furniture », contre l'éclairage au gaz à la mode dans certains salons :

Glare is a leading error in the philosophy of American household decoration [...]. We are violently enamoured of gas and of glass. The former is totally inadmissible within doors. Its harsh and unsteady light is positively offensive. No man having both brains and eyes will use it. [...] Never was a more lovely thought than that of the astral lamp. I mean, of course, the astral lamp proper, and do not wish to be misunderstood—the lamp of Argand with its original plain ground-glass shade, and its tempered and uniform moonlight rays. The cut-glass shade is a weak invention of the enemy. [...] It is not too much to say that the deliberate employer of a cut-glass shade is a person either radically deficient in taste, or blindly subservient to the caprices of fashion. » (PT 384)

Le sujet semble de toute évidence le passionner. Mais il y a également sans aucun doute un choix littéraire et philosophique dans ce parcimonieux éclairage. L'attention que Poe y prête est révélatrice : pas une description intérieure n'est dispensée d'une ligne sur le mode d'illumination de la pièce. La lumière est indirecte, souvent ; discrète et délicate, toujours ; vacillante et propre aux hallucinations, volontairement. Si elle provient de l'extérieur, elle est forcément rougie¹⁵⁸, par une vitre (« The Masque of the Red Death », « Ligeia », « The Fall of the House of Usher », « The Assignment ») ou par le soleil couchant lui-même (« Eleonora », « The Domain of Arnheim », « Landor's Cottage »). A l'intérieur, idéalement, elle provient comme nous venons de le voir d'une lampe d'Argand

¹⁵⁸ Voir explication des couleurs dans le Chapitre 4.

ou de l'un de ces encensoirs qu'il chérit dans la décoration des pièces fantastiques.

Richard Wilbur fait la remarque suivante au sujet des chandeliers :

Undoubtedly the most important lighting-fixture in Poe's rooms - and one which appears in a good half of them - is the chandelier. It hangs from the lofty ceiling by a long chain, generally of gold, and it consists sometimes of a censer, sometimes of a lamp, sometimes of candles, sometimes of a glowing jewel (a ruby or a diamond), and once, in the macabre tale 'King Pest', of a skull containing ignited charcoal. What we must understand about this chandelier, as Poe explains in his poem 'Al Aaraaf,' is that its chain does not stop at the ceiling: it goes right on through the ceiling, through the roof, and up to heaven. What comes down the chain from heaven is the divine power of imagination, and it is imagination's purifying fire which flashes or flickers from the chandelier. That is why the immaterial and angelic Ligeia makes her reappearance directly beneath the chandelier; and that is why Hop-Frog makes his departure for dream-land by climbing the chandelier chain and vanishing through the skylight.¹⁵⁹

Si la noirceur invite à l'évasion interne, le chandelier symbolise l'élévation de cette évasion. La seule lumière admise dans ces pièces de l'esprit est celle qui conduit au Très-Haut littéral, au divin par la voie des cieux. Ces couleurs font écho au code que nous avons vu plus tôt, le noir et le blanc représentant les ténèbres et la lumière, avec les évocations respectives de chacune quant à la mort et au divin : en s'entourant de la mort, les héros de Poe accèdent à la clarté de l'au-delà.

¹⁵⁹ Richard Wilbur, *op.cit.* p.116.

Dans la création de ces pièces Poe reprend les principes de composition de ses œuvres, ce qui semble normal lorsqu'on considère d'une part que ces pièces représentent l'état mental de ses héros et de l'autre qu'elles participent directement à la narration par la suggestion d'émotions aux personnages. Dans « The Philosophy of Composition », il explique ses choix relatifs aux trois grandes caractéristiques de ces pièces que nous venons de voir :

It has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of insulated incident - it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place. I determined, then, to place the lover in his chamber - in a chamber rendered sacred to him by memories of her who had frequented it. The room is represented as richly furnished - this in mere pursuance of the ideas I have already explained on the subject of Beauty, as the sole true poetical thesis. (ER 21)

Premièrement, les espaces réduits servent à concentrer l'attention – pas simplement chez le lecteur, mais également chez la personne qui les habite¹⁶⁰. Deuxièmement, ces chambres sont meublées et décorées de façon à refléter les idées de Poe sur la Beauté. Enfin, elles sont des espaces sacrés, ou plutôt des espaces rendus sacrés par l'esprit qui les habite. Ces pièces deviennent donc une exposition de l'âme du narrateur. C'est ainsi

¹⁶⁰ Sans retirer crédit à Poe quant à la création de ces pièces, on peut supposer qu'il s'appuie sur les principes qu'Edmund Burke développe dans son traité sur le Sublime, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, lesquelles incluent entre autres l'obscurité comme puissante concentratrice.

qu'elles reflètent par exemple le trouble de celle-ci par le tremblement des draperies, ou que les lumières vacillent quand sa connection avec l'au-delà faiblit. Elles s'adaptent à son état mental, et de ce fait, les concepts d'espace et de temps sont fusionnés par Poe. La pièce physique devient un espace mental qui est à la fois sensation spatiale et émotion. La concentration qu'évoque Poe dans cette citation est donc l'incarnation de la théorie des Unités, de lieu, de temps, et d'action. Elles se transforment en figuration du présent constricteur qui retient l'Homme de Poe, allant jusqu'à se métamorphoser parfois en cercueil littéral, comme pour souligner que cet enterrement prématuré qui terrifie tant l'Homme de Poe est déjà sa condamnation. Il est enfermé dans un carcan temporel tant qu'il est sur terre, ne s'y échappant que par bribes, lorsque son esprit trouve dans la communion spirituelle un exutoire à l'oppression. Ce faisant, il transforme la fermeture en ouverture, et transcende l'instant terrible pour atteindre la grâce.

Cette notion de communion sera cruciale dans notre dernière partie. Nous allons en effet examiner maintenant le rapport entre l'histoire humaine et l'histoire universelle, traçant les parallèles entre ces deux niveaux et les grands thèmes que nous avons dégagés jusqu'alors de l'œuvre de Poe, notamment la mortalité et la temporalité. En cela, nous démontrerons que si la division est bel et bien l'origine de l'entièreté de l'univers qu'a créé Poe, c'est dans la réunion, dans cette communion, que son destin est réellement accompli. Pour cela, nous allons d'abord nous pencher sur la cosmogonie telle que Poe la conçoit, c'est-à-dire sa vision de l'univers, de ce qui l'a amené à apparaître, et de ce qui le régit. Nous verrons par la suite que l'âme est au centre de celui-ci, son début, son présent, et sa fin. Enfin, nous nous interrogerons sur la conception de création, le rôle de l'auteur, et la recherche de la vérité dans un monde fondamentalement fictif.

Partie III :

Au-delà

« Oh blindness to the future! kindly giv'n,

That each may fill the circle mark'd by Heav'n:

Who sees with equal eye, as God of all,

A hero perish, or a sparrow fall,

Atoms or systems into ruin hurl'd,

And now a bubble burst, and now a world. »

-

Alexander Pope

Essay on Man, III

Introduction

La vision cosmogonique de Poe est en opposition directe avec l'image que beaucoup de ses lecteurs ont de lui : quand on l'étudie de près, son univers révèle une vision optimiste du futur, ainsi qu'une grande estime pour l'Homme en tant que particule divine. En obéissant à sa nature exaltée, c'est-à-dire en faisant usage de ses capacités analytiques, esthétiques, et créatrices, l'homme se révèle le digne descendant de l'âme divine. Mais au-delà d'un simple héritage, ces actions lui permettent de communier avec le reste du monde, de participer à la recréation de l'unité qu'il a perdue. Il est alors à même de comprendre les énigmes les plus complexes ou de recréer en miniature des univers aussi splendides que celui dans lequel il a vu le jour. Lorsqu'il crée, l'homme redevient temporairement divin ; à sa mort, il le redevient tout à fait, et peut alors appréhender les mystères de l'univers. Cet univers se répétant à tous les niveaux, l'épilogue reste ouvert, et l'histoire se perpétue comme un écho à travers le temps et les dimensions. L'homme auteur est le reflet de son créateur, lui-même reflet de Poe. Dans cet univers littéraire né de la division et du néant, les seules vérités sont l'union et la création.

Chapitre 7 : Le temps matériel

A. La création de l'univers

« You know that the beginning is God. » (PT 720)

Alors que le narrateur de « Mesmeric Revelation » tente d'interroger sous hypnose un Vankirk à l'agonie, ce dernier fait cette déclaration puissante. Il tente par la suite de décrire la nature divine, ce qui lui semble beaucoup plus difficile en comparaison de l'apparente évidence de ce fait : le commencement est Dieu. C'est en effet là que tout débute dans l'univers de Poe, et c'est également par là que tout finit. C'est donc par lui que nous allons commencer ce chapitre.

La difficulté qu'a Vankirk pour décrire la nature divine s'explique par sa qualité : « He is not spirit, for he exists. Nor is he matter, *as you understand it*. [...] The ultimate, or unparticled matter, not only permeates all things but impels all things – and thus *is* all things within itself. This matter is God. » (PT 720) Cette première phrase est particulièrement importante : à l'instant où Vankirk parle, Dieu n'est pas esprit. Il est la plus infime de toutes les matières, mais n'est pas esprit. Lorsque l'univers existe, c'est-à-dire lorsque la matière existe, il est incarné en elle, séparant la particule primordiale qu'il était devenu en la quasi-infinité de matière de l'univers ; mais pour accomplir cet acte de création, il a d'abord dû devenir cette particule et de ce fait sortir de son état purement spirituel. L'évocation de ce moment de création dans *Eureka* est si court qu'il est facile

de passer à côté, c'est cependant un point majeur de sa cosmogonie : « The willing into being the primordial particle, has completed the act, or more properly the conception, of Creation. We now proceed to the ultimate purpose for which we are to suppose the Particle created [...] the constitution of the Universe from it, the Particle. » (PT 1277-1278)

La distinction entre ces deux actes, la création de cette particule et sa division en l'univers, sont bien distinguées au début de la page :

Let us now endeavor to conceive what Matter must be, when, or if, in its absolute extreme of Simplicity. Here the Reason flies at once to Impartiality—to a particle—[...] a particle absolutely unique, individual, undivided, and not indivisible only because He who created it, by dint of his Will, can by an infinitely less energetic exercise of the same Will, as a matter of course, divide it. (PT 1277)

Ces deux actes sont les seuls accomplis directement par Dieu ; absolument tout le reste de l'univers, ses manifestations, ses actions, ses ressentis, ne sont que des conséquences de ce premier et seul moment de création. Agathos explique au récemment décédé Oïnos dans « The Power of Words » : « In the beginning only, he created. The seeming creatures which are now, throughout the universe, so perpetually springing into being, can only be considered as the mediate or indirect, not as the direct or immediate results of the Divine creative power. » (PT 823)¹⁶¹ Dupin lui-même fait un

¹⁶¹ On retrouve là l'idée qu'exprime le verset biblique de Colossiens 1 : 15, qui explique que Dieu n'a créé directement que Jésus, créant ensuite le reste du monde par son intermédiaire. Si on y ajoute l'idée que la trinité sous-entend, c'est-à-dire que Dieu, Jésus et l'Esprit Saint (c'est-à-dire la force divine agissante) sont une seule et même entité, l'idée de Poe ne semble plus si saugrenue : Dieu a d'abord formé la particule à partir de lui-même, puis a formé le monde à partir de cette particule, via sa force agissante.

aparté à ce sujet dans « The Mystery of Marie Rogêt », quand il explique que son rejet du surnaturel est en réalité une position philosophique :

In my own heart there dwells no faith in præter-nature. That Nature and its God are two, no man who thinks, will deny. That the latter, creating the former, can, at will, control or modify it, is also unquestionable. I say "at will;" for the question is of will, and not, as the insanity of logic has assumed, of power. It is not that the Deity cannot modify his laws, but that we insult him in imagining a possible necessity for modification. In their origin these laws were fashioned to embrace all contingencies which could lie in the Future. With God all is Now. (PT 553)

Poe le déclare de nouveau dans *Eureka* : « supererogation is not presumable of any Divine Act » (PT 1278) – par surérogation, il entend un acte superflu, comme le serait une intervention divine dans une création parfaite par nature¹⁶². On retrouve ici l'idée évoquée plus tôt d'un univers existant en lui-même, comme les pièces fermées de l'intérieur dans les contes, indépendantes, en complète autarcie. Notre univers, comme tous les autres qui existent probablement selon Poe (ou du moins, dont nous ne pouvons rien savoir, et dont nous ne pouvons donc pas confirmer ou infirmer l'existence que la logique nous pousse à supposer), est contenu dans la personne de son dieu propre : « each [universe] exists, apart and independently, in the bosom of its proper and particular God » (PT 1330). Cet univers est néanmoins purement matériel, même si la nature de

¹⁶² La surérogation désigne un acte superflu, dans le sens qu'il va au delà de ce qui est nécessaire. Dans l'église catholique, par exemple, les actes surérogatoires des saints (célibat, acte de charité, martyr, etc.) étaient à l'origine ce qui permettait aux pécheurs de profiter d'indulgences, car ils les compensaient en fournissant un 'surplus' de bonté qui annulait le péché. Plus d'informations à ce sujet sont disponibles sur le site du CNRTL, à l'adresse suivante :

<http://www.cnrtl.fr/definition/sur%C3%A9rogation>

cette matière est si fine qu'elle pourrait passer pour spirituelle. Et c'est par cette distinction entre le spirituel et le matériel que s'explique le curieux aparté de Dupin : Dieu et la Nature sont bien deux entités, en ce que Dieu existe indépendamment de la nature, et a une identité propre, par laquelle il impose sa volonté à la nature ; cette dernière, en revanche, n'existe qu'au travers de dieu sous sa forme matérielle diffuse¹⁶³.

Le spirituel, en tant que tel, n'apparaît quasiment jamais chez Poe. Si des âmes reviennent hanter ceux qui leur survivent, elles le font par le biais d'un vivant en lequel elles s'incarnent, comme Ligeia en Rowena, Oldeb en Bedloe, ou Morella mère en Morella fille. Ces âmes sont d'ailleurs, jusqu'à preuve du contraire, strictement matérielles : si l'âme divine l'est, comme nous venons de le voir, il en découle que ses subdivisions le sont également. Par ailleurs, Monos décrit l'homme mort comme étant effectivement matériel : « for man the Death purged [...] for the redeemed, regenerated, blissful, and now immortal, but still for the material, man. » (PT 452-453) Et quand le narrateur interroge Vankirk, celui-ci nie l'existence de ce qui n'est pas matériel :

P. Is not God immaterial?

V. There is no immateriality—it is a mere word. That which is not matter, is not at all—unless qualities are things. (PT 720)

¹⁶³ C'est là que s'exprime clairement la position de Poe en tant que pandéiste : L'inactivité de son dieu quant à sa création le rapproche des déistes, tout comme sa transformation en l'univers le rapproche des panthéistes, sans être cependant ni l'un ni l'autre ; il peut passer par moments pour panthéiste, mais puisque son dieu est immanent et non transcendant, il est clairement pandéiste.

Mais quand on lui demande si Dieu est donc, à l'inverse, matériel, il répond également « non ». Ce paradoxe s'explique cependant par sa réponse à la première question posée : Dieu est-il esprit ?

P. Is not God spirit?

V. While I was awake I knew what you meant by "spirit," but now it seems only a word—such for instance as truth, beauty—a quality, I mean. (PT 720)

L'esprit est une qualité. Pour mieux comprendre ce que Poe entend par là, revenons à notre premier extrait de « Mesmeric Revelation » :

The ultimate, or unparticled matter, not only permeates all things but impels all things—and thus is all things within itself. This matter is God. What men attempt to embody in the word "thought," is this matter in motion. (PT 720)

De la même façon qu'une personne est à la fois son esprit et son corps (sa matérialité) mais que sans l'action du cerveau le corps est inerte, dieu est à la fois l'univers matériel et ce qui l'actionne : « a true philosophy has long taught that the source of all motion is thought – and the source of all thought is [...] God » (PT 825) C'est par cette pensée activante que dieu est esprit tout en étant matériel. Cette cosmogonie est ironiquement assez proche du mouvement Transcendentaliste que Poe abhorait – on retrouve un écho de sa vision dans le célèbre texte d'Emerson, « Nature » : « the currents of the Universal Being circulate through me ; I am part or particle of God. »¹⁶⁴ L'univers est « part et particule de Dieu », Dieu « pénètre et active toute chose » – tout en l'univers est matériel

¹⁶⁴ Ralph Waldo Emerson, *Nature*.

parce que dieu lui-même est devenu matériel pour le créer, mais c'est parce que dieu est avant tout esprit que l'univers est ce qu'il est, puisque c'est par son esprit, par ses pensées, en un mot par *sa volonté* que son développement s'est fait. La volonté est un point essentiel chez Poe, qui lie l'humain au divin et le divin à l'humain. L'épigramme de « Ligeia », répété par trois fois dans le texte, le montre bien :

And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. (PT 262)

Cette citation est attribuée par Poe à Joseph Glanvill, mais il ne nous a pas été possible de le confirmer¹⁶⁵. En revanche, les implications de cette association sont intéressantes : Glanville est en effet connu pour ses écrits métaphysiques, sa propagande en faveur du courant de pensée de la Philosophie Naturelle, et son soutien de la sorcellerie. Il trouvait dans ses études de l'univers la preuve de l'existence de forces invisibles, une idée qui a dû résonner avec les propres idées de Poe. Cette vision d'un dieu agissant au travers de l'univers tout en en remplissant les espaces vides d'une matière infime n'est pas sans rappeler, pour qui s'intéresse à ce genre de sujet, la matière noire et l'énergie sombre – que Poe intègre dans son concept contemporain « d'éther ». Tout le texte de « The Power of Words » est consacré à cette idée de pensée toute puissante, développant

¹⁶⁵ Certaines références renvoient cette citation au *Saducismus Triumphatus: Or, Full and Plain Evidence Concerning Witches and Apparitions therein*, mais elle n'apparaît pas dans le texte du livre lui-même.

avant l'heure le concept « d'effet papillon », où une simple pensée prend tant d'ampleur qu'elle influence l'univers même :

as no thought can perish, so no act is without infinite result. [...] to a being of infinite understanding—one to whom the perfection of the algebraic analysis lay unfolded—there could be no difficulty in tracing every impulse given the air—and the ether through the air—to the remotest consequences at any even infinitely remote epoch of time. It is indeed demonstrable that every such impulse given the air, must, in the end, impress every individual thing that exists within the universe;—and the being of infinite understanding—the being whom we have imagined—might trace the remote undulations of the impulse—trace them upward and onward in their influences upon all particles of an matter—upward and onward for ever in their modifications of old forms—or, in other words, in their creation of new—until he found them reflected—unimpressive at last—back from the throne of the Godhead. (PT 823-824)

Agathos explicite ainsi sa conviction mentionnée plus haut (« all motion is thought—and the source of all thought is God »). Par là, on retrouve l'idée de destin déjà évoquée, d'un destin provenant de la naissance même de l'âme. C'est lors de la création de l'univers même que l'existence de cette âme a été prévue, et avec elle le cours de toute sa vie. « With God all is Now » : puisque Dieu n'a créé activement que durant la manifestation et la division de la particule primaire, toutes les conséquences qui découlent de cet acte étaient prévues d'avance par lui, oblitérant toute notion de temps passé ou à venir.

B. De l'un le multiple

Le Dieu de Poe, sous sa forme spirituelle, s'il est le début et la fin de toutes choses, n'est donc que peu présent, hormis sous la forme d'une rumeur, d'un souvenir commun à tous, d'un espoir à venir. C'est sous sa forme matérielle qu'il est le plus simple à analyser, via son incarnation en l'univers et son action sur toutes choses au travers de cet effet. La création de l'univers de Poe obéit à la règle classique de différence : du spirituel naît le matériel, de l'un le multiple, de l'éternel le matériel.

Unity being their source, and difference from Unity the character of the design manifested in their diffusion, we are warranted in supposing this character to be at least generally preserved throughout the design [...] the design of variety out of unity—diversity out of sameness—heterogeneity out of homogeneity—complexity out of simplicity—in a word, the utmost possible multiplicity of relation out of the emphatically irrelative One. [...] We thus establish the Universe on a purely geometrical basis. (PT 1278-1279)

Dans la lignée de nombreux philosophes et scientifiques anti-aristotéliens, Poe s'inscrit comme défenseur de la théorie d'un univers fini, ayant un début certain. Il utilise d'ailleurs, comme Kepler, l'argument de la noirceur du ciel de nuit pour défendre sa théorie : s'il y avait un nombre infini d'étoiles nous éclairant, le ciel serait lumineux ; puisqu'il ne l'est pas, le nombre d'étoiles doit être fini, et le noir de la nuit est la preuve que ces étoiles sont réparties dans le ciel (ce qui a été détaillé plus tard par Heinrich Wilhelm Olbers sous le nom de Paradoxe d'Olbers). Cette idée d'un univers partant d'une unique particule séparée en une matière multiforme – de l'Un le Multiple – n'est pas nouvelle, loin de là, mais Poe est l'un des premiers à baser sa théorie là-dessus (« *Oneness*, then, is all that

I predicate of the originally created Matter; but I propose to show that this *Oneness is a principle abundantly sufficient to account for the constitution, the existing phœnomena and the plainly inevitable annihilation of at least the material Universe.* » (PT 1277)).

D'ailleurs, dans ces deux citations de *Eureka*, deux termes en particulier sont à noter : « the material Universe » dans la dernière, et « a purely geometrical basis » dans la première. Ce second terme permet à Poe une explication aussi évidente qu'expéditive quant à la formation de l'univers – suivant la théorie qui sera plus tard nommée Big Bang, il postule que la particule primordiale a irradié sa matière en suivant les règles classiques de répartition concentrique :

A connection between these two ideas—unity and diffusion—cannot be established unless through the entertainment of a third idea—that of *irradiation*. Absolute Unity being taken as a centre, then the existing Universe of stars is the result of *irradiation* from that centre. Now, the laws of irradiation are *known*. They are part and parcel of the *sphere*. They belong to the class of indisputable *geometrical properties*. (PT 1291)

Il fournit même à la page suivante un diagramme pour expliquer cette règle et ses ordres de grandeur (PT 1292). L'important dans cette théorie est cependant son aspect purement matériel. Ces règles nous sont connues, dit-il ; elles sont la base la plus enfantine de notre perception du monde, parce que cet univers divin est forcément simple dans sa matérialité. La beauté de la création de l'univers se trouve dans cette absence de superflu, ce refus de la surérogation, car le Dieu de Poe savait à l'avance ce qu'il allait advenir de chaque morceau de sa particule. Il base donc l'univers sur les lois les plus

simples (en apparence) : la croissance exponentielle de la sphère, la gravité, les forces magnétiques.

Ces deux dernières forces, la gravité et le magnétisme, sont selon lui les forces secondaires de création, agissant de concert pour répartir ensuite les particules diffusées. D'un côté, la gravité attire les atomes les uns vers les autres ; de l'autre, une force répulsive s'y oppose, permettant la constitution d'assemblages hétéroclites, et remplissant par là le dessein divin d'absolue multiplicité :

In fact, while the tendency of the diffused atoms to return into Unity, will be recognized, at once, as the principle of the Newtonian Gravity, what I have spoken of as a repulsive influence prescribing limits to the (immediate) satisfaction of the tendency, will be understood as *that* which we have been in the practice of designating now as heat, now as magnetism, now as *electricity*; displaying our ignorance of its awful character in the vacillation of the phraseology with which we endeavor to circumscribe it. (PT 1281)

On retrouve de nouveau ici une dualité, dans ces deux forces opposées d'égale puissance. Quiconque a déjà joué avec une paire d'aimants a été témoin du principe fondateur de l'univers de Poe : séparation, tension, réunion. L'Attraction et la Répulsion sont donc la première paire de doubles de l'univers, formant par la suite tous les autres suivant le motif de fractale que nous avons évoqué en introduction :

Discarding now the two equivocal terms, "gravitation" and "electricity," let us adopt the more definite expressions, "*Attraction*" and "*Repulsion*." The former is the body; the latter the soul: the one is the material; the other the spiritual, principle of

the Universe. *No other principles exist.* All phænomena are referable to one, or to the other, or to both combined. So rigorously is this the case—so thoroughly demonstrable is it that attraction and repulsion are the *sole* properties through which we perceive the Universe—in other words, by which Matter is manifested to Mind—that, for all merely argumentative purposes, we are fully justified in assuming that matter exists only as attraction and repulsion—that attraction and repulsion are matter:—there being no conceivable case in which we may not employ the term "matter" and the terms "attraction" and "repulsion," taken together, as equivalent, and therefore convertible, expressions in Logic. (PT 1282-1283)

Mais par la matérialité de l'univers, et par cette dualité première, un autre concept naît, un concept primordial, qui fait partie intégrante de la théorie de Poe : le Temps. Si pour un Dieu éternel le temps n'existe pas, il est revanche la base de l'existence pour nous autres mortels. Revenons un instant à cette théorie : « *Oneness is a principle abundantly sufficient to account for the constitution, the existing phænomena and the plainly inevitable annihilation of at least the material Universe.* » (PT 1277) La constitution se fait par la manifestation matérielle de l'Unité divine lors de la création de sa particule ; les phénomènes existants se forment au travers du couple Attraction-Répulsion que nous venons de voir ; mais l'inévitable annihilation de l'univers matériel est entièrement dû au temps. Le temps ne peut apparaître qu'après la formation de l'univers. C'est un 'après' extrêmement court, mais un après tout de même, car le temps découle de la multiplicité du monde. Le monde spirituel est éternel, au sens qu'il est hors du temps (« *With God all is Now.* » (PT 553)), car il existe sous forme unique et indépendamment de tout (« *the emphatically irrelative One.* » (PT 1279)). Pour que le temps existe, il y a une nécessité

de relation : le temps est relatif, en ce qu'il ne peut avoir de sens sans multiplicité, et sans relations entre les multiples parties. La division de l'univers est donc également à la base de sa temporalité. Dans les mots de Maryse Ducreu-Petit, « sans le repère de la vie, dans un espace, sinon infini, du moins indéfini, que l'Être Divin remplit tout entier, le Temps, notion nécessairement 'en relation', n'a pas, lui non plus, d'existence. »¹⁶⁶ Poe inscrit donc par là l'humanité dans la tradition – encore anonyme de son temps – de l'Eternalisme, qui considère que les événements coexistent sur une ligne du temps. Si du point de vue d'un humain, se trouvant à peu près au centre de cette ligne, le futur est encore indéterminé, le passé en revanche est solide et clair, et chaque instant du présent s'y rajoute, seconde par seconde, jusqu'au point culminant du futur, la réunion atomique de l'univers, durant laquelle le temps lui-même finira par disparaître, avant de réapparaître sous une nouvelle incarnation lors d'une nouvelle division de la particule divine ; Dieu, dans sa forme originelle, vit quant à lui dans un éternel présent, et représente le concept même de Présentisme. Ainsi, Poe réussit à réunir deux visions du temps, linéaire et cyclique, en une théorie unifiée, où un temps linéaire fait partie d'une chronologie cyclique dépassant les limites de l'univers (« The mathematical circle is a curve composed of an infinity of straight lines. » (PT 1344) déclare-t-il d'ailleurs dans *Eureka*).

Nous allons donc pour l'instant nous tenir nous aussi sur cette ligne temporelle, durant la phase diffuse – et matérielle – de la particule divine, pour mieux comprendre les mécaniques universelles à l'œuvre. Sous l'action conjointe de l'Attraction et de la Répulsion, la matière apparaît. Celle-ci est en premier lieu rudimentaire, des atomes tout

¹⁶⁶ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit*, p.69.

au plus. L'éther dont nous parlions plus haut est à la fois plus simple et plus complexe : plus simple car il est la forme la plus simple, la plus infime, et la plus élémentaire de la matière ; mais plus complexe car l'éther se trouve à la frontière du spirituel¹⁶⁷. Mais les atomes, eux, sont résolument matériels, la première forme d'agrégats de l'univers, une première satisfaction de la tendance universelle à la réunion. L'univers de Poe repose sur cette tendance, frustrée dans sa généralité par la Répulsion. Elle est heureusement suffisamment satisfaite dans sa particularité par l'Attraction (la gravité) existant entre les atomes et autres amats matériels pour accepter le retardement de sa satisfaction totale, qui serait contraire au dessein divin de multiplicité :

Although the immediate and perpetual tendency of the disunited atoms to return into their normal Unity, is implied, as I have said, in their *abnormal* diffusion¹⁶⁸; still it is clear that this tendency will be without consequence—a tendency and no more—until the diffusive energy, in ceasing to be exerted, shall leave it, the tendency, free to seek its satisfaction. [...] But the diffusive energy being withdrawn, and the réaction having commenced in furtherance of the ultimate design—that of the utmost possible Relation—this design is now in danger of being frustrated, in detail, by reason of that very tendency to return which is to effect its accomplishment in general. [...] For the effectual and thorough completion of the general design, we thus see the necessity for a repulsion of limited capacity—a separative something which, on withdrawal of the diffusive Volition, shall at the same time allow the approach, and forbid the junction, of the atoms; suffering them

¹⁶⁷ Il est évidemment plus difficile à notre époque de saisir ce type de propos étant donné que l'existence de l'éther, tel qu'il était envisagé au XIXe siècle, a depuis longtemps été réfutée.

¹⁶⁸ Nous soulignons.

infinitely to approximate, while denying them positive contact; in a word, having the power—up to a certain epoch—of preventing their coalition, but no ability to interfere with their coalescence in any respect or degree. (PT 1279-1280)

Par cette idée d'anormalité en attente de correction, Poe fait de la terre et de l'univers qui l'entoure un quasi-enfer ; ce n'est pas le domaine hyper-organisé de Dante, ni le chaos infernal de Milton, mais l'inverse de la structure divine, qui est, selon les dires de Poe, l'état normal des choses, « ce qu'il doit être » (« what it ought to be »). Néanmoins, sans cette anormalité, les forces d'oppositions, c'est-à-dire la force répulsive maintenant l'anormalité, et la force attractive tentant de la corriger, ne seraient pas, et sans elles, l'univers ne serait pas non plus.

Ces deux forces opposées sont par ailleurs la source de beaucoup d'autres de ses conclusions quant à la structure de l'univers. Plus loin, par exemple, il prouve l'impossibilité, selon son modèle, d'une infinité de diffusion de la matière, en vertu du fait qu'il ne pourrait alors y avoir de gravité :

Admitting, as well as we can, for argument's sake, that the succession of the irradiated atoms had absolutely no end—then it is abundantly clear that, even when the Volition of God had been withdrawn from them, and thus the tendency to return into Unity permitted (abstractly) to be satisfied, this permission would have been nugatory and invalid—practically valueless and of no effect whatever. No Réaction could have taken place; no movement toward Unity could have been made; no Law of Gravity could have obtained. (PT 1304-1305)

Par elles deux, Poe crée un mouvement, déterminé mais diffus, qui explique selon lui la constitution de chacune des formes de matières de l'univers. On reconnaît dans son schéma universel le modèle que nous suivons depuis le début de cette étude : une unité, brutalement divisée, cherchant à se réunir. Après tout, il le déclare également dans *Eureka*, « any deviation from normality involves a tendency to return into it. [...] Réaction is the return from the condition of *as it is and ought not to be* into the condition of *as it was, originally, and therefore ought to be*. » (PT 1298) Par conséquent, toute l'histoire universelle est une lutte, une tension entre ce dessein originel de la particule divine qui cherche à s'étendre et son état présent, temporel, qui est une anomalie qu'il faut corriger. Pour le moment, le dessein divin prime, et la multiplicité des assemblages ne fait que croître dans la mesure de leurs agrégations :

The general result of the tendency each to each, being a tendency of all to the centre, the *general* process of condensation, or approximation, commences immediately, by a common and simultaneous movement, on withdrawal of the Divine Volition; the *individual* approximations, or coalescences—not cöalitions—of atom with atom, being subject to almost infinite variations of time, degree, and condition, on account of the excessive multiplicity of relation, arising from the differences of form assumed as characterizing the atoms at the moment of their quitting the Particle Proper; as well as from the subsequent particular inequidistance, each from each. What I wish to impress upon the reader is the certainty of there arising, at once, (on withdrawal of the diffusive force, or Divine Volition,) out of the condition of the atoms as described, at innumerable points throughout the Universal sphere, innumerable agglomerations, characterized by

innumerable specific differences of form, size, essential nature, and distance each from each. The development of Repulsion (Electricity) must have commenced, of course, with the very earliest particular efforts at Unity, and must have proceeded constantly in the ratio of Coalescence—that is to say, *in that of Condensation*, or, again, of Heterogeneity. Thus the two Principles Proper, *Attraction* and *Repulsion*—the Material and the Spiritual—accompany each other, in the strictest fellowship, forever. Thus *The Body and The Soul walk hand in hand*. (PT 1305-1306)

Mais Poe insiste sur le fait que cette satisfaction de la tendance gravitationnelle, n'est que partielle – cet équilibre n'est que temporaire. La multiplicité est une irrégularité, une perversion de la nature divine. La Gravité, étant la force de rectification de cette irrégularité, va forcément prévaloir à long terme. Les assemblages de matière gagneront progressivement en taille, et par conséquent en gravité propre, jusqu'à ce que toute la matière s'agglomère en une sphère immense. Mais à ce moment précis, le dessein divin aura été accompli et la sphère disparaîtra, probablement sous l'effet de sa propre gravité, et de la même manière qu'elle est apparue :

There must occur, at once, a chaotic or seemingly chaotic precipitation, of the moons upon the planets, of the planets upon the suns, and of the suns upon the nuclei; and the general result of this precipitation must be the gathering of the myriad now-existing stars of the firmament into an almost infinitely less number of almost infinitely superior spheres. [...] We have seen accomplished the ingathering of the orbs. [...] In this view, we are enabled to perceive Matter as a Means—not as an End. Its purposes are thus seen to have been comprehended in its diffusion;

and with the return into Unity these purposes cease. The absolutely consolidated globe of globes would be objectless:—therefore not for a moment could it continue to exist. Matter, created for an end, would unquestionably, on fulfilment of that end, be Matter no longer. Let us endeavor to understand that it would disappear, and that God would remain all in all. (PT 1353-1354)

C'est un univers extrêmement fermé que Poe dépeint. Chaque univers comme le nôtre existe « dans le sein de son dieu propre et particulier » ; chaque univers est formé à *partir* de son dieu propre et particulier, et éternel. Par conséquent, chaque part de cet univers, matérielle ou temporelle, est contrôlée, ou plutôt prédéterminée par ce dernier. Poe considère que l'univers tel que nous le connaissons est le fruit d'une évolution à partir de la particule primaire, et non d'une quelconque interposition divine (ou série d'interpositions), idée qui lui paraît quasiment blasphématoire :

There was a strong disposition, even among astronomers, to attribute the marvel to the direct and continual agency of God [...] But with the very idea of God, omnipotent, omniscient, we entertain, also, the idea of the infallibility of his laws. With Him there being neither Past nor Future—with Him all being Now—do we not insult him in supposing his laws so contrived as not to provide for every possible contingency? —or, rather, what idea can we have of any possible contingency, except that it is at once a result and a manifestation of his laws? [...] that each law of Nature is dependent at all points upon all other laws, and that all are but consequences of one primary exercise of the Divine Volition. Such is the principle of the Cosmogony which, with all necessary deference, I here venture to suggest and to maintain. In this view, it will be seen that, dismissing as frivolous, and even

impious, the fancy of the tangential force having been imparted to the planets immediately by "the finger of God," [...] this tendency to return as but the inevitable réaction of the first and most sublime of Acts—that act by which a God, self-existing and alone existing, became all things at once, through dint of his volition, while all things were thus constituted a portion of God. (PT 1313-1314)

La théorie de Poe, si l'on en suit le raisonnement, répond à l'une des grandes questions de l'humanité : oui, les choses sont censées être telles qu'elles sont. Oui, la souffrance, la confusion, l'étrangeté de la vie, tout cela a un but. « *Eureka*, ultime vision, avec ses justifications scientifiques, tente l'impossible réconciliation : oui, l'individu meurt, et cela est bien. »¹⁶⁹ La conclusion de *Eureka* le dit justement : « In this view, and in this view alone, we comprehend the riddles of Divine Injustice – of Inexorable Fate. In this view alone the existence of Evil becomes intelligible ; but in this view, it becomes more – it becomes endurable. » (PT 1357) Tout ce par quoi passe l'univers, tout ce qui arrive à l'humanité, était prévu dès le départ par dieu, le bon comme le mauvais. En reconnaissant cette origine, cette appartenance divine, nous pouvons accepter la pire des douleurs : « Our souls no longer rebel at a Sorrow which we ourselves have imposed upon ourselves, in furtherance of our own purposes – with a view – if even with a futile view – to the extension of our own Joy. » (PT 1357) Car le dessein ultime de la divinité créatrice, par sa matérialisation et sa diffusion, est l'extension de sa joie :

It was not and is not in the power of this Being—any more than it is in your own—
to extend, by actual increase, the joy of his Existence; but just as it is in your power

¹⁶⁹ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit.* p.94.

to expand or to concentrate your pleasures (the absolute amount of happiness remaining always the same) so did and does a similar capability appertain to this Divine Being, who thus passes his Eternity in perpetual variation of Concentrated Self and almost Infinite Self-Diffusion. What you call The Universe is but his present expansive existence. He now feels his life through an infinity of imperfect pleasures—the partial and pain-intertangled pleasures of those inconceivably numerous things which you designate as his creatures, but which are really but infinite individualizations of Himself. (PT 1358)

Peut-être est-ce là la source de la recherche avide de l'originalité chez Poe – une part de dieu qui s'ennuie de la répétition. Toutes les émotions profondes, qui sont la base de ses contes, toute cette exploration de la psyché humaine, de la profondeur des sentiments, sont une façon, pour la part de dieu que nous sommes, d'évaluer sa propre profondeur. L'instinct pervers est, finalement, simplement la tentation que présente l'expérience d'une nouvelle sensation. « I knew that in so doing I was committing a sin—a deadly sin that would so jeopardize my immortal soul as to place it—if such a thing were possible—even beyond the reach of the infinite mercy of the Most Merciful and Most Terrible God. » (PT 599) « Si une telle chose était possible », nous dit bien le narrateur de « The Black Cat » : cela aussi est part de dieu, cela aussi était prévu. Comme nous l'avons mentionné auparavant, l'univers de Poe est fondamentalement optimiste, positif, parce qu'il part du principe que tout est part et particule de dieu, et que tout reviendra à lui sous sa forme condensée. « Au commencement était dieu », et c'est toujours lui qui sera là à la fin. Au milieu, cependant, à l'apogée de la maturité et de la multiplicité, règne la création.

Poe soutient, comme nous venons de le voir, l'idée d'une évolution progressive menant aux différentes formes de vie telles que nous les connaissons. Une large part de *Eureka* est consacrée à sa théorie (basée entre autres sur la Théorie de la Nébuleuse, qu'il attribue à Laplace) concernant la formation des systèmes stellaires et des planètes, mais il s'étend ensuite sur cette antique question de la conscience. A plusieurs reprises, dans « Ligeia », dans les dialogues angéliques, ou encore dans « Morella », Poe s'interroge sur le « *principium individuationis* – the notion of that identity which at death is or is not lost forever » (PT 235). L'Homme de Poe tel que nous l'avons décrit a une personnalité très forte, une grande conscience de sa propre identité. C'est probablement une part importante de ce que Poe appelle « la volonté », et qui survit effectivement à la mort. Quand nous sommes invités, en tant que lecteurs, à suivre un narrateur par-delà le tombeau, celui-ci s'étend souvent sur sa conscience de ce qui l'entoure (« My condition did not deprive me of sentience. [...] Volition had not departed, but was powerless. » (PT 453)). Cette persistance de la conscience s'explique elle aussi par l'origine divine de l'univers :

Through the aid—by the means—through the agency of Matter, and by dint of its heterogeneity—is this Ether manifested—is Spirit individualized. It is merely in the development of this Ether, through heterogeneity, that particular masses of Matter become animate—sensitive—and in the ratio of their heterogeneity;—some reaching a degree of sensitiveness involving what we call Thought and thus attaining Conscious Intelligence. (PT 1354)

Etant une « individualisation de l'Esprit », les créatures ont une identité propre, mais appartiennent toujours à un « grand tout », auquel elles retournent sitôt que cette

individualisation cesse. Vankirk déclare : « To create individual, thinking beings, it was necessary to incarnate portions of the divine mind. Thus man is individualized. Divested of corporate investiture, he were God. » (PT 723). La raison d'être de la matière est donc de séparer l'esprit, comme un récipient puisant dans l'océan en contient une part : « In this view, we are enabled to perceive Matter as a Means—not as an End. Its purposes are thus seen to have been comprehended in its diffusion; and with the return into Unity these purposes cease. » (PT 1354) Plus la matière est complexe, et plus l'esprit qui est contenu en elle peut développer une forme de pensée complexe :

Looking at the matter, first, in detail, we perceive that not merely the manifestation of vitality, but its importance, consequence, and elevation of character, keep pace, very closely, with the heterogeneity, or complexity, of the animal structure. Looking at the question, now, in its generality, and referring to the first movements of the atoms towards mass-constitution, we find that heterogeneousness, brought about directly through condensation, is proportional with it forever. We thus reach the proposition that the importance of the development of the terrestrial vitality proceeds equably with the terrestrial condensation. Now this is in precise accordance with what we know of the succession of animals on the Earth. As it has proceeded in its condensation, superior and still superior races have appeared. (PT 1316-1317)

Néanmoins, puisque son raisonnement base l'apparition des humains à la fin d'une longue chaîne d'évolution, Poe ne fait pas de l'humanité un cas particulier parmi les créatures. Il consacre d'ailleurs un court texte, « Instinct vs Reason – A Black Cat » à démontrer que les animaux raisonnent comme nous (« The line which demarcates the

instinct of the brute creation from the boasted reason of man, is, beyond doubt, of the most shadowy and unsatisfactory character. » (PT 370)) et que notre apparente supériorité mentale n'est que cela – une apparence. De plus il n'exclut pas, dans *Eureka*, l'existence ou l'apparition future de créatures plus évoluées que nous : « we should not be unwarranted in the fancy that the discharge of yet a new planet, interior to Mercury, may give rise to yet a new modification of the terrestrial surface—a modification from which may spring a race both materially and spiritually superior to Man. » (PT 1317) Il en appelle également à de nombreuses reprises aux anges, que ce soit dans ce que ses lecteurs ont justement surnommé les « dialogues angéliques » (« For wisdom, ask of the angels freely, that it may be given ! » (PT 822)), dans « Ligeia » (« Man does not yield himself to the angels, not unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. » (PT 269)), ou même dans *Eureka* (« Between this and the star of our system, (the Sun,) there is a gulf of space, to convey any idea of which we should need the tongue of an archangel. » (PT 1335), mais il est difficile de savoir s'il s'agit simplement de tournures de phrase, d'un héritage culturel, ou d'une réelle croyance. Étant donné la mission attribuée d'ordinaire aux anges - messagers de dieu - et l'incroyance professée par Poe en une quelconque forme d'intervention divine post-crédation, on peut considérer qu'il s'agit là d'une métaphore. Mais qu'ils soient anges ou non, extraterrestres surhumains ou non, Poe conçoit une continuation dans l'évolution de la matière, due à l'augmentation de l'hétérogénéité au fur et à mesure de la concentration de celle-ci. On peut considérer que l'univers après nous se développera de deux façons simultanées : les formes de vie conscientes telles que les humains vont mourir, et la matière poursuivra son

agglomération. Les plus petits astres seront absorbés par les grands, jusqu'à former des structures immenses que Poe décrit très poétiquement :

The general result of this precipitation must be the gathering of the myriad now-existing stars of the firmament into an almost infinitely less number of almost infinitely superior spheres. In being immeasurably fewer, the worlds of that day will be immeasurably greater than our own. Then, indeed, amid unfathomable abysses, will be glaring unimaginable suns. (PT 1353)

Ces structures étant inhabitables par les formes de vies organiques que nous sommes, on peut supposer que les humains n'existeront plus alors sous leur forme actuelle. Mais puisque tout dans l'univers est déjà part et particule de dieu, on ne peut pas vraiment dire qu'ils auront disparu. Les créatures vivantes auront simplement renoncé à leur individualisation, et rejoint l'éther divin :

These creatures are all, too, more or less conscious Intelligences; conscious, first, of a proper identity; conscious, secondly and by faint indeterminate glimpses, of an identity with the Divine Being of whom we speak—of an identity with God. Of the two classes of consciousness, fancy that the former will grow weaker, the latter stronger, during the long succession of ages which must elapse before these myriads of individual Intelligences become blended—when the bright stars become blended—into One. Think that the sense of individual identity will be gradually merged in the general consciousness—that Man, for example, ceasing imperceptibly to feel himself Man, will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognize his existence as that of Jehovah. (PT 1359)

On tombe alors de nouveau dans cette forme d'optimisme particulière à Poe. Certes, tout est voué à la destruction, et l'homme est globalement impuissant face à son destin – une vision du monde qui a inspiré nombre de ses disciples, notamment H.P. Lovecraft. Mais derrière ce nihilisme se cache réellement une issue positive. Dans la mort, l'homme trouve enfin la paix. Le manque qu'il ressent depuis sa naissance est enfin comblé lorsqu'il est réuni à son vrai double, le reste de la particule divine – il s'apaise dès sa mort, quand il laisse derrière lui l'enveloppe de chair qui l'individualisait, mais ô combien plus encore ce manque est-il apaisé lorsque l'univers matériel se concentre de nouveau en une particule unique. La lutte entre les forces fondamentales de l'univers cesse quand elles trouvent un équilibre. L'anomalie est corrigée. L'unité est rétablie. « *Eureka*, théorie de l'univers qui a, avant tout, pour but de dominer l'obsession de la mort, d'expliquer la mort, est en cela victoire. » ¹⁷⁰ Poe réussit, dans *Eureka*, à peindre un univers où le mal est acceptable et la destruction finale et absolue de toutes choses, souhaitable.

C. Symétrie universelle

La beauté de l'univers de Poe réside dans sa parfaite symétrie, et ce qui a un début doit avoir une fin à sa mesure. L'inverse serait d'ailleurs frustrant :

Unless we are to conceive that the appetite for Unity among the atoms is doomed to be satisfied never;—unless we are to conceive that what had a beginning is to have no end—a conception which cannot really be entertained, however much we

¹⁷⁰ Maryse Ducreu-Petit, *op.cit*, p.12.

may talk or dream of entertaining it—we are forced to conclude that the repulsive influence imagined, will, finally—under pressure of the Unitendency collectively applied, but never and in no degree until, on fulfilment of the Divine purposes, such collective application shall be naturally made—yield to a force which, at that ultimate epoch, shall be the superior force precisely to the extent required, and thus permit the universal subsidence into the inevitable, because original and therefore normal, One. (PT 1280-1281)

La fin de l'univers était prévue dès son commencement, car il obéit aux règles de narration de Poe. Par sa matérialité, l'univers est avant tout un Temps – c'est-à-dire qu'il est une histoire qui se raconte, un devenir. Il n'existe que comme moyen d'arriver à une fin. Il doit donc cesser d'exister une fois cette fin atteinte. Comme l'avait annoncé Poe au début de *Eureka*, le germe de l'univers contient à la fois tout ce qu'il a le potentiel pour devenir, mais également ce qui l'anéantira, comme chacun des Hommes de Poe a en lui l'identité qui décidera de son destin. Les histoires de Poe sont forcément symétriques parce qu'elles sont circulaires. Dans « The Philosophy of Composition », il explique que cette mutualité d'adaptation est pour lui une conviction littéraire : « It is only with the denouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention. » (ER 13) Son univers suit donc forcément cette règle, puisque « The plots of God are perfect. The Universe is a plot of God. » (PT 1342)¹⁷¹ Cette fin, par son arrivée comme par ses caractéristiques, est donc inévitable.

¹⁷¹ Plus d'informations à ce sujet dans le chapitre 9.

Mais, il pose cette question directement dans *Eureka*, devons-nous nous en arrêter là ?
N'y a-t-il rien après ce retour à l'unité divine ? Bien sur que si :

The cycles of the Universe are perpetual—the Universe has no conceivable end. Had an end been demonstrated, however, from so purely collateral a cause as an ether, Man's instinct of the Divine capacity to adapt, would have rebelled against the demonstration. We should have been forced to regard the Universe with some such sense of dissatisfaction as we experience in contemplating an unnecessarily complex work of human art. Creation would have affected us as an imperfect plot in a romance, where the dénouement is awkwardly brought about by interposed incidents external and foreign to the main subject; instead of springing out of the bosom of the thesis—out of the heart of the ruling idea—instead of arising as a result of the primary proposition—as inseparable and inevitable part and parcel of the fundamental conception of the book. (PT 1352)

L'univers se répète forcément, et ce de deux façons différentes : premièrement, dans l'espace, sous la forme d'autres univers similaires au nôtre, existant à l'infini parallèlement à lui et indépendamment de lui.

I myself feel impelled to the fancy—without daring to call it more—that there *does* exist a *limitless* succession of Universes, more or less similar to that of which we have cognizance—to that of which *alone* we shall ever have cognizance—at the very least until the return of our own particular Universe into Unity. (PT 1329)

De plus, tous ces univers se réincarnent continuellement, tantôt spirituellement, tantôt matériellement, se répétant à l'infini chronologiquement :

On the Universal agglomeration and dissolution, we can readily conceive that a new and perhaps totally different series of conditions may ensue—another creation and irradiation, returning into itself—another action and reaction of the Divine Will. Guiding our imaginations by that omniprevalent law of laws, the law of periodicity, are we not, indeed, more than justified in entertaining a belief—let us say, rather, in indulging a hope—that the processes we have here ventured to contemplate will be renewed forever, and forever, and forever; a novel Universe swelling into existence, and then subsiding into nothingness, at every throb of the Heart Divine? And now—this Heart Divine—what is it?—*It is our own.* (PT 1355-1356)

La citation de Joseph Glanville que Poe affectionne tant vient ici à l'esprit : « And the will therein lieth, which dieth not. Who knoweth the mysteries of the will, with its vigor ? For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. Man doth not yield himself to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will. » (PT 262) Si dieu est une volonté toute-puissante, et que la mort n'est que l'abandon d'une volonté trop faible, comment dieu pourrait-il s'éteindre ? Il ne peut que se fractionner, et se réunir, encore et encore, à tout jamais.

Edward H. Davidson et John F. Lynen attribuent tous deux cette vision d'un univers en constante répétition à l'influence de la pensée Puritaine sur le Protestantisme américain. Lynen considère que ce temps, divisé entre présent déterminant et éternité immuable provient nécessairement de l'expérience puritaine :

That a symbolism of this sort derives from the Puritans' rather simplistic contrast between the present and eternity becomes evident when one notices that, on the other hand, the meaning of such symbolism is always there - just as God's eternally

preordained plan is implicit in all events - while, on the other hand, the meaning is always in the process of developing, a process which cannot end - just as for the Puritan, who could never have perfect assurance of election, each new moment initiates a fresh search for the signs of grace.¹⁷²

Davidson quant à lui pense que c'est à l'absence de dogme explicite concernant l'au-delà dans le Protestantisme américain que ce refus d'une fin certaine est due :

What gave the American belief of life after death its special poignancy was the generally held faith that there could be no true physical death; for, unlike other religions or phases of Christianity, American Protestantism could not solve the problem of its own insistent eschatology except to affirm [...] that there would be a physical resurrection either at the moment of death to this world or at the sound of the great trumpet for the opening of the next world.¹⁷³

Les dialogues angéliques, les résurrections des doubles, sans compter cette réincarnation - littérale – de l'univers dans *Eureka* semblent lui donner raison. On ne peut cependant ignorer l'influence combinée du mysticisme allemand et de la pensée orientale sur la cosmogonie de Poe. Les publications de Humboldt, à qui *Eureka* est dédié, et de Herschel, à qui Poe fait référence dans *Eureka* ainsi que dans les *Marginalia*, prennent toutes deux racine parmi les œuvres des Lumières allemandes qui l'ont certainement influencé, sans compter certains groupes plus occultes, tels que ceux auxquels « Morella » ou « MS Found in a Bottle » font référence. Henry A. Pochmann, dans son livre *German Culture in America*, fait un relevé minutieux de la dette littéraire de Poe vis-

¹⁷² John F. Lynen, *op.cit.* p.46.

¹⁷³ Edward H. Davidson, *op.cit.* p.113/114.

à-vis des auteurs allemands, et fait entre autres remarquer que bon nombre de ses théories littéraires, telle que son insistance sur le maintien d'une « unité d'intérêt » si cruciale dans le développement temporel de son univers, sont dues à la lecture de Schlegel¹⁷⁴.

La pensée orientale connaissait par ailleurs à son époque une vague d'intérêt en Amérique, comme en attestent les écrits des Transcendantalistes. Poe y fait partiellement référence dans « Mellonta Tauta » et dans *Eureka* quand il se moque des grands penseurs, incluant « the Hindoo Aries Tottle » (PT 873), mais malgré lui, Poe partage certaines de leurs idées. Selon René Dubois, il serait cependant beaucoup plus proche du Bouddhisme que de l'Hindouisme ; tout le premier chapitre de son livre, *Poe et le Bouddhisme*, est d'ailleurs consacré à expliquer la différence entre ces deux courants et à justifier sa position. De plus, il précise bien que « le Bouddhisme chez Poe ne se traduit pas par des références directes mais par un ensemble d'analogies, d'échos, de convergences psychologiques et métaphysiques, qui constituent les sphères communes aux deux systèmes de pensée. »¹⁷⁵ C'est pourquoi, dans ce livre, Dubois s'étend sur plusieurs thèmes que nous avons déjà évoqués dans cette étude, avant de démontrer leur ressemblance avec certains dogmes bouddhiques. Le premier d'entre eux et peut-être le plus important est la base de l'univers de Poe, cette alternance entre Multiplicité et Unité, et surtout le chemin menant de l'un vers l'autre :

La Multiplicité est interprétée par Poe et le Bouddhisme comme une déviance, un accident, une contingence vouée à disparaître à l'issue d'un parcours variable et

¹⁷⁴ Henry A Pochmann, *German Culture in America*, p .388-408.

¹⁷⁵ René Dubois, *Poe et le Bouddhisme*, p.81.

indéterminé. Pensées poésque et bouddhique sont donc placées sous le signe de la temporalité, du devenir, des métamorphoses successives vers l'Un et la propre transcendance de celui-ci, c'est-à-dire de Nirvâna dont l'équivalent chez Poe s'appelle 'Nothingness' ou 'Nihilicity'. [...] Néant poésque et Nirvâna bouddhique reposent sur l'idée fondamentale de la Vacuité – shunyata en sanskrit – ou vide central mais un vide dont la nature toute particulière renvoie à une plénitude potentielle. [...] Pensée poésque et pensée bouddhique ont encore ceci de commun qu'elles expriment non seulement une tendance vers le monisme qui finit par nier la Maya¹⁷⁶ en la posant comme pure transition, mais aussi la conviction profonde que le manifesté retournera nécessairement et dans sa totalité au non-manifesté à la fin des temps.¹⁷⁷

Certaines des structures fondamentales de cet univers, dont la nature scientifiquement visionnaire a d'ailleurs été remarquée, sont elles aussi une reprise de certaines structures bouddhiques :

[Il existe d'autres aspects positifs de la cosmologie de Poe] tels que l'équation de l'espace et du temps (non plus seulement leur corrélation), l'équation du Néant et de l'anti-matière, la pluralité des Univers, ainsi que la réduction du mécanisme de l'Univers à sa plus simple expression, c'est-à-dire à un jeu de forces ou d'énergies, lesquels aspects sont tous profondément liés aux conceptions scientifiques du Bouddhisme.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Maya : la nature illusoire du monde, la fausse séparation des choses.

¹⁷⁷ René Dubois, *op.cit.* p.23/24.

¹⁷⁸ René Dubois, *op.cit.* p.121.

Mais c'est dans la relation de cet univers à l'individu, à l'Homme de Poe, que la ressemblance est la plus frappante. Ce qu'il décrit comme un univers placé « sous le signe de la temporalité, du devenir, des métamorphoses successives vers l'Un » est effectivement une épreuve karmique pour les héros de Poe.

Ce principe de l'individualité est donc tout à fait relatif et constitue une simple étape dans un long processus de transformations successives. Nous retrouvons là le concept bouddhique du karma de l'individu comme de tout être vivant, voire du moindre atome de l'Univers. [Nous pouvons suggérer que les contes] se donnent à lire comme des fresques karmiques au mouvement tantôt ascendant, tantôt descendant, selon que le héros se rapproche de son origine divine, autrement dit sa bouddhité, ou qu'il s'en éloigne par un ancrage toujours plus profond dans la multiplicité samsârique.¹⁷⁹

En se séparant et s'isolant de son unité primaire, la divinité s'est auto-imposé cette épreuve ; l'humain, forme de vie complexe, est l'incarnation la plus éloignée de l'unité divine primordiale et par conséquent celle qui souffre le plus de cette anormalité, donc celle qui paye le plus cher 'prix' karmiquement parlant. Parce qu'il est en position d'atteindre, au moins partiellement, cette unité transcendantale, l'humain est placé en position de souffrance jusqu'à ce qu'il atteigne l'éveil :

L'accomplissement du *karma* des héros de Poe représente un cheminement initiatique qui passe par diverses étapes et débouche invariablement par une union ou fusion, ou encore 'intégration', pour utiliser un terme eurékéen, le plus souvent

¹⁷⁹ René Dubois, *op.cit.* p.80.

par et dans la mort. [...] le dépassement de chaque étape dans le parcours poésque correspond au franchissement d'une limite, d'un des cercles du mandala, et à l'accès à un autre niveau de conscience impliquant une autre vision des choses, souvent hâtivement assimilée à la folie ou à une pathologie quelconque. [...] Dans la plupart des contes 'sérieux', l'effet de leur dénouement prend l'allure d'un *Satori* ou Eveil, d'une ouverture de l'esprit sur un autre monde, d'une révélation d'un au-delà à la fois ardemment désiré et profondément redouté. [...] Par suite de cette destruction – des autres ou de soi-même, ou des deux à la fois, ce qui équivaut à trois paradigmes d'un même processus – les contes débouchent le plus souvent soit sur le silence des ténèbres insondables, soit sur une disparition totale des lieux et des acteurs, ou encore sur des visions apocalyptiques [...] Le récit se clôt généralement sur une note paroxysmique, sur une ligne de crête où le héros évolue entre l'Être et le Néant et à un niveau de conscience particulièrement aigu, pour ne pas dire supérieur.¹⁸⁰

Dubois ne se contente cependant pas d'établir des parallèles avec la pensée bouddhique. Il trace les bases de la cosmogonie de Poe au travers des textes que nous avons précédemment cités, c'est-à-dire une combinaison des contes et de *Eureka*, mais va plus loin encore en cherchant leur origine, à la fois dans la pensée orientale et dans celle de la Grèce antique, ainsi que dans les religions du Livre. Plusieurs citations directes du Coran, les références fréquentes à la « Kabbalah », ainsi que l'éducation chrétienne de Poe, confirment cette connaissance des dogmes classiques. Cependant, Poe n'en retient comme toujours que ce qui l'intéresse. Un détail intéressant est dans le nom qu'il attribue

¹⁸⁰ René Dubois, *op.cit.* p.80/81.

à la divinité à l'origine de notre univers. Nous l'avons vu, les noms ne sont jamais innocents chez Poe, ils sont au contraire souvent cruciaux à la compréhension de ses œuvres. Le dieu de Poe, pour tout ce qu'il a d'unique, porte le nom du dieu de la tradition judéo-chrétienne : Jéhovah. Il s'agit d'une lecture moderne du tétragramme juif YHWH, qui a une étymologie particulièrement intéressante, étant une combinaison de conjugaisons du verbe hébreu « être ». Le tétragramme peut donc être lu comme signifiant « je suis ce que je suis », « je serai ce que je serai » ou encore « je deviendrai ce que je deviendrai »¹⁸¹. Ces variantes prennent une dimension nouvelle quand on les associe à la cosmogonie de Poe : son dieu « est » et « sera » sous sa forme spirituelle, mais il « deviendra » également lors de son incarnation matérielle en l'univers stellaire. Il écrit par ailleurs solennellement dans les *Marginalia* que « 'Jehovah' is not Hebrew. » (PT 1347). Il revient sur cette idée à plusieurs reprises dans « *Pinakidia* ». Dans l'article 51, il déclare à nouveau : « The word Jehovah is not Hebrew. The Hebrews had no such letters as J or V. The word is properly lah — Uah — compounded of lah Essence and Uah Existing. Its full meaning is the self-existing essence of all things. » ; il rajoute dans l'article 55 : « The Hebrew language contains no word (except perhaps Jehovah) which conveys to the mind the idea of Eternity. The translators of the Old Testament have used

¹⁸¹ La traduction la plus connue en France est celle de la bible Louis Segond qui rend le verset d'Exode 3 : 14 par « Je suis celui qui suis. » Cette étrange grammaire est le signe d'une traduction complexe, et en effet, il y a débat depuis des millénaires sur la traduction appropriée de ce verset. Steven Ortlep, dans son ouvrage *Introduction to the interlinear Bible* explique que le verbe traduit ici par « être » peut être en Hébreu lu de deux manières différentes, statique ou dynamique, qu'il traduit ensuite par « be, happen, reveal, breathe, revive, heal, become... », montrant bien cette différence, que les écoles de pensées choisissaient en fonction de leur dogme. Par exemple Luther, qu'il cite, traduisait le verset de la sorte : « I shall be what I shall be », choisissant clairement la version dynamique. Ortlep commente par ailleurs : « An accurate etymology of the Tetragrammaton is impossible. » (p.198).

the word Eternity but once. » Par ces précisions, il explicite son choix de ce nom, mais c'est dans une finasserie de traduction qu'il prend réellement position vis-à-vis du contexte historique qui l'a vu apparaître : « One of the most deliberate tricks of Voltaire [...] is endeavoring to deny that the idea of the Unity of God originated with the Jews. » (ER 1313) Si le dieu de Poe porte le nom du dieu unique judéo-chrétien, il n'en est que l'homonyme, car par sa nature même, il se distingue de ces deux traditions.

Sarah Helen Whitman confirme par ailleurs dans sa fameuse défense de Poe publiée après la mort de ce dernier que Poe avait au moins superficiellement connaissance des grandes théories hindouistes, notamment celles concernant les temps des Védas ; on peut supposer qu'il y a trouvé une inspiration pour ce constant recommencement de l'univers, ainsi que pour la nature complexe et multiple de la divinité. Mais il est difficile d'attribuer une seule origine à la pensée de Poe. Comme nous l'avons vu précédemment et comme Dubois le fait remarquer, *Eureka* est le fruit d'une réflexion s'étalant sur plus d'une vingtaine d'années. Ce texte cristallise des archétypes de l'esprit de Poe que l'on retrouve quasiment tout au long de son œuvre. C'est peut-être pour cela que la réception en a été si maussade : non seulement les idées avancées dedans, comme par exemple l'idée que l'univers soit parfait tel qu'il est, que la mort soit bénéfique, ou que dieu n'existe plus qu'en nous, sont audacieuses, surtout pour l'époque, mais il manque encore au texte lui-même une dimension que nous apporte le recul biographique et bibliographique du chercheur. Dans *Eureka*, nous trouvons un véritable miroir à l'œuvre de Poe, un reflet des grands thèmes présents dans les contes et les poèmes, mais aussi et surtout une clef à l'énigme qu'ils présentent. Pourquoi cette division, cette absence, cette compulsion ? Parce que nous sommes dieu, parce que nous étions Dieu et que nous ne

sommes plus que nous. Poe propose cependant une façon de se réconcilier avec cette absence, ce qui fera l'objet du chapitre suivant.

Chapitre 8 : Âme universelle

A. Le renoncement comme acceptation

Dans ce monde gouverné par la division, dans lequel l'homme est l'espèce la plus éloignée – temporellement, physiquement, moralement – du dieu originel, comment l'homme pourrait-il être en paix ?

La première et plus évidente des manières est en obéissant à son instinct le plus primaire qui lui dicte de s'unir à quelque chose, suivant la tendance des atomes vers un centre diffus : « Each atom tends to every other atom with a force [which varies inversely as the squares of the distances of the attracting and attracted atom] the general result being a tendency of all, with a similar force, to a general centre. » (PT 1288).

La seconde manière, qui est supérieure à la première, est de chercher à s'unir à son double, qui est une figure annonciatrice de l'union véritable et donc le meilleur palliatif à cette dernière. Parce qu'il lui ressemble, le double est une réminiscence pour l'homme de l'unité qu'il a perdue, parce qu'il était lui-même une part de cette unité – son attrait est plus nostalgique que prometteur.

La troisième, dernière, et *meilleure* manière, est de rejoindre l'union, pas en la cherchant dans le passé, mais en acceptant son avènement dans le futur, c'est-à-dire en admettant sa propre place dans la courbe temporelle. En prenant conscience de son origine divine,

de l'action créatrice manipulant l'univers, et de l'éventuel retour de toutes choses à dieu, *en dieu*, l'homme peut atteindre la paix véritable, même si ce n'est que temporairement.

Cette union temporaire par l'esprit est le summum de ce que puisse atteindre l'humanité, combinant à fois la satisfaction de son désir personnel de réunion et l'obéissance au dessein divin de séparation. Néanmoins, puisque la force d'attraction est proportionnelle à la situation respective des atomes qui sont en constant mouvement, il est impossible de maintenir un équilibre pérenne – tout comme nous l'avons vu pour le concept de présent qui est un équilibre mental¹⁸², l'équilibre spirituel est une structure instable, dépendante des circonstances qui l'entourent et sur lesquelles elle est basée. Ces circonstances peuvent varier en intensité, et donc varie proportionnellement à elles l'expérience spirituelle qui en découle ; pour certains des héros, il s'agit de simples rêveries, quand pour d'autres ce sont des expériences de mort imminente. Le point commun à ces moments d'équilibre spirituel, à ces épiphanies, est une approche de la mort. « Death approaches; and the shadow which foreruns him has thrown a softening influence over my spirit. » (PT 337) L'âme, rendue humble par son insignifiance face à la mort, est vulnérable, et s'ouvre au mysticisme et aux mystères de l'univers. Si la vérité ultime est révélée à la mort, c'est dans ces moments d'équilibre que l'homme en a un avant-goût :

They who dream by day are cognizant of many things which escape those who dream only by night. In their gray visions they obtain glimpses of eternity, and thrill, in waking, to find that they have been upon the verge of the great secret. In

¹⁸² Voir le Chapitre 6.

snatches, they learn something of the wisdom which is of good, and more of the mere knowledge which is of evil. They penetrate, however rudderless or compassless, into the vast ocean of the "light ineffable". (PT 468)

C'est dans ces lieux « gris », à mi-chemin, c'est-à-dire en équilibre, entre la lumière de la vie et l'ombre de la mort, que l'homme s'approche du grand secret. Caché du monde réel, déjà à moitié perdu, il peut alors se permettre de laisser de côté son identité et de goûter à l'union et à ce que celle-ci révèle. Là où Poe décrit le mieux ce sentiment est peut-être dans la « Letter to B- » quand il décrit ce qu'il ressent en lisant Coleridge : « I tremble - like one who stands upon a volcano, conscious, from the very darkness bursting from the crater, of the fire and the light that are weltering below. » (ER 11)

Grace Farrell Lee identifie d'ailleurs ce mouvement comme l'archétype de la descente aux enfers¹⁸³, où sont révélés les vérités du monde aux mortels. Elle prend comme exemple de ces voyages archétypaux vers le gouffre les aventures de Pym, mais on pourrait tout aussi bien en voir une incarnation dans « Descent into the Maelström » et « MS found in a Bottle », dans « The Pit and the Pendulum », ainsi que dans les descentes littérales dans la tombe que sont « The Premature Burial » et « Loss of Breath », ou mêmes dans les gouffres figuratifs des salles de bal que nous avons évoqués au chapitre cinq. Toute approche de la mort, qui est non seulement la base des histoires de Poe mais aussi, comme nous venons de le voir, la base même de son univers temporel et mortel, est en soi une forme de descente aux enfers. Mais pourquoi l'omniprésence de cet archétype en particulier ? Lee l'explique par la raison d'être de

¹⁸³ Grace Farrell Lee, *op.cit.* p.31.

la mythologie : la réduction a minima. Selon elle, Poe crée dans *Pym* une mythologie à part entière, mais qui partage avec les mythologies classiques, sans pourtant les imiter, une recherche de bases, de structures primordiales à l'univers, c'est-à-dire une métaphysique :

Arthur Gordon Pym revitalizes an archetype found through out religious mythology, the descent into Hell, and utilizes the structure of a sea voyage, a familiar post-Jungian image of the collective unconscious, to voyage into the recesses of the human psyche and to journey backward in time to the origins of creation. [...] The mythological and psychological directions of Pym's quest are not divergent, for, to use Jungian terms, myth symbolizes unconscious psychic action which is made available to the conscious mind through projections onto the natural world. Thus, myth arises from the depths of the unconscious. There also, in the deepest layers of the psyche, in the collective unconscious, lies the universal. There the cosmic and the psychic meet. Thus, by surging inward upon himself via his dream experiences, Pym can propel himself backward in time to his primordial origins and to the universality of all existence. [...] Poe's tale does not allegorize or paraphrase the descent myths. Rather, it is an attempt to express the most fundamental of phenomena, to search for some "deep axis of reality." [...] the mythology of *Pym* does not depend upon other mythologies for its viability. Rather, all are structures which express a fundamental psychic phenomenon, the return to sources. All partake, as it were, of the "mythological unconscious."

C'est face à la certitude de la mort que sont révélées à Pym ces structures primaires¹⁸⁴. La narration se coupe d'ailleurs lorsqu'il rencontre ce que l'on peut supposer être une vision divine, avant qu'un narrateur secondaire ne nous apprenne sa mort. Pym, tel un Icare involontaire, s'est approché trop près de la lumière. Pour les héros de Poe, aller trop rapidement vers la lumière au bout du tunnel signifie renier le dessein divin ; il ne leur est permis que de s'en approcher, de l'entrapercevoir par coups d'oeil (« glimpses of eternity »), de la sentir par frissons, jamais par réel contact. On retrouve ici la dynamique des forces créatrices, l'attraction menant vers l'interdit, et retardée par la force répulsive :

A repulsion of limited capacity—a separative something which, on withdrawal of the diffusive Volition, shall at the same time allow the approach, and forbid the junction, of the atoms; suffering them infinitely to approximate, while denying them positive contact; in a word, having the power—up to a certain epoch—of preventing their coalition, but no ability to interfere with their coalescence in any respect or degree. (PT 1280)

La mort est une barrière, un double avec lequel flirter sans pour autant consommer l'union. L'Homme de Poe qui se sait mortel, qui se sent mortel, est invariablement attiré par elle, consciemment ou inconsciemment, par désespoir ou par accident. S'il s'en tient au rapprochement, il grandit, tout comme les atomes qui, en s'assemblant, construisent les structures mêmes de la vie. Mais si les atomes venaient à se toucher, si l'homme

¹⁸⁴ Le noir et le blanc, les gravures de Tsalal, le cri des oiseaux, la mort de son double, tous ces éléments portent la marque des archétypes de Poe, que l'on peut donc supposer pointer vers cette ultime vérité transcendante. Il ne faut cependant pas supposer que Pym les comprenne pour autant, puisque la qualité définissante de Pym en tant que personnage est son constant aveuglement.

venait à succomber au chant de sirène de la mort¹⁸⁵, le résultat serait cataclysmique, et c'est hélas le destin de la plupart des héros de Poe, à deux exceptions près : le marin de « A Descent into the Maelström » et le prisonnier de « The Pit and the Pendulum », qui tous deux réchappent de la mort en mettant à profit cet instant de grâce pour la dépasser. C'est seulement durant ce moment de fragile équilibre, au bord du gouffre, que l'homme peut réellement vivre, libéré de lui-même mais encore assez conscient pour comprendre cette libération. C'est l'âge ultime de l'homme, celui après lequel il ne sera plus, la maturité parfaite, la réalisation de son destin à la fois en tant que personne et en tant que parcelle divine.

Le gouffre, nous l'avons dit, a comme fonction principale de réduire les choses à leurs éléments essentiels. Un par un, les éléments superficiels et arbitraires qui définissent l'homme lui sont retirés, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que son âme nue. Le narrateur de « MS found in a Bottle » déclare en introduction : « Of my country and of my family I have little to say. Ill usage and length of years have driven me from the one, and estranged me from the other. » (PT 189) Les cataleptiques perdent leur jeunesse, leur beauté ; les amants perdent leur femme ; Prospero son pays. Ceux qui se retrouvent emmurés ou enterrés perdent tout sens, ni la vue ni l'ouïe ne les suit dans la tombe. Ceux qui, comme les marins de « Descent into the Maelström » ou comme le prisonnier de « Pit and the Pendulum », essaieraient d'imposer les mesures humaines au gouffre s'en trouvent punis : la montre des marins, grâce à laquelle ils se pensaient à l'abri du danger, tombe en panne et les abandonne au maelström ; quant au prisonnier qui essaye de compter ses pas, ce n'est qu'un étourdissement passager qui l'empêche de marcher directement

¹⁸⁵ Notons ici que Ligeia était à l'origine le nom d'une sirène dans la Grèce Antique.

dans le puit. La tentative de Pym de marquer le passage du temps dans la cale du *Grampus* (une tombe à part entière) est tout aussi futile. L'épigramme de « Descent » l'annonce d'entrée de jeu par cette citation de Joseph Glanville : « The ways of God in Nature, as in Providence, are not as our ways; nor are the models that we frame any way commensurate to the vastness, profundity, and unsearchableness of His works, which have a depth in them greater than the well of Democritus. » On pourrait presque la lire comme une réécriture du célèbre panneau marquant l'entrée des enfers dans *La Divine Comédie* : « All hope abandon ye who enter here »¹⁸⁶. Gerard M. Sweeney fait d'ailleurs remarquer que cet abandon de l'espoir est le premier pas vers l'issue pour le marin :

Once caught in the Maelstrom, escape for the sailor comes in several stages, the first of which is a type of beneficial despair. He initially makes up his mind "to hope no more", and so he relieves himself of a great deal of terror — terror which would have driven him, like his brother, insane. But the state of hopelessness has other effects as well. In his rejection of hope, the sailor recognizes the utter futility of any rational plan of escape. And therefore he makes none. He comes to realize that, when confronted with the total otherness of the Maelstrom, man's reason is indeed puny and impotent. So he arrives at a primary stage of transcendence, of selflessness. With nothing to gain, no reason to exert, no plan to formulate, no expectations to make, the sailor can do something he has never really done before: he can look at the abyss with detachment.

¹⁸⁶ Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Inferno, Canto III : « *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.* »

Par ce renoncement à la survie, le marin se place lui-même en situation de transcendance. Margaret J. Yonce identifie cette attitude au renoncement chrétien :

Having abandoned a frenzied attempt to save his life, he ceases to despair, and he is then able to subordinate his will to the will of God manifested in natural forces. In acknowledging the supremacy of God's power in nature over his own individual existence, he recognizes his inadequacy and insignificance and replaces the pride of self-sufficiency with humility. In his concern for the safety of his brother, even in the face of betrayal and disloyalty, he reaffirms his faith in the community of brotherhood. Spiritual values have transcended physical values. In terms of Christian dogma, he has done the two things necessary for attaining eternal life: he has acknowledged the supreme position of God in the universal hierarchy and afforded his fellow man a place equal his own.¹⁸⁷

B. Appréciation esthétique

Mais le renoncement n'est que le premier pas. Le narrateur de « MS Found in a Bottle » déclare : « a curiosity to penetrate the mysteries of these awful regions, predominates even over my despair, and will reconcile me to the most hideous aspect of death. » (PT 198) C'est entre autres par cette curiosité que les marins arrivent à mettre leur survie au second plan. Mais si l'homme se défait dans ces moments de son identité (littéralement, de son existence en tant qu'individu, et donc de sa survie), il ne perd pas

¹⁸⁷ Margaret J. Yonce, « The Spiritual Descent into the Maelström », p.28.

pour autant son esprit, sa volonté. La curiosité du marin piquée par l'originalité du phénomène dont il est témoin le pousse à l'étudier plus en détails :

Having made up my mind to hope no more, I got rid of a great deal of that terror which unmanned me at first. [...] It may look like boasting — but what I tell you is truth — I began to reflect how magnificent a thing it was to die in such a manner, and how foolish it was of me to think of so paltry a consideration as my own individual life, in view of so wonderful a manifestation of God's power. I do believe that I blushed with shame when this idea crossed my mind. After a little while I became possessed with the keenest curiosity about the whirl itself. I positively felt a wish to explore its depths, even at the sacrifice I was going to make. (PT 442-443)

Yonce compare cette fois-ci cette expérience à celle du marin de « Rime of the Ancient Mariner » de Coleridge : « His ability to behold in the elements of his approaching destruction beauty and grandeur is an act of self-transcendence and an experience of the sublime comparable to the Ancient Mariner's blessing of the water snakes, and it is this liberation from mere self-involvement which paradoxically makes his salvation possible. » C'est par cette expérience du sublime que s'ouvre le lien mystique du gouffre :

The rays of the full moon, from that circular rift amid the clouds which I have already described, streamed in a flood of golden glory along the black walls, and far away down into the inmost recesses of the abyss. [...] The rays of the moon seemed to search the very bottom of the profound gulf; but still I could make out nothing distinctly, on account of a thick mist in which everything there was enveloped, and over which there hung a magnificent rainbow, like that narrow and tottering bridge

which Mussulmen say is the only pathway between Time and Eternity. This mist, or spray, was no doubt occasioned by the clashing of the great walls of the funnel, as they all met together at the bottom—but the yell that went up to the Heavens from out of that mist, I dare not attempt to describe. (PT 445)

Plusieurs images mythologiques s'additionnent dans cette image : la bénédiction divine manifestée par un rai de lumière ; le pont arc-en-ciel du Bifrost nordique (et non musulman) qui relie le monde des dieux à celui des humains ; le rugissement des eaux, utilisé dans la bible¹⁸⁸ pour figurer la voix de dieu lui-même. L'accumulation de ces images peint dans l'imagination du lecteur une ouverture vers le divin au centre de ce gouffre, un abysse qui regarde en retour. Mais comme le renoncement laisse la place à la curiosité, l'humilité laisse la place à l'admiration :

Having thus intuited that the chaotic Maelstrom does exhibit beauty, the sailor, his aesthetic appetite whetted, desires to see and experience more. So he becomes “possessed with the keenest curiosity about the whirl itself.” He feels “a wish to explore its depths” and regrets only that he will be unable to describe to his companions on shore “the mysteries” he will have experienced. Then shortly later, the boat having descended even further into the funnel, the sailor becomes fascinated in watching the chaotic contents of the whirl.¹⁸⁹

C'est cette curiosité qui est réellement salvatrice, mais pas au sens premier que l'histoire semble suggérer. Ce n'est pas simplement parce qu'il a eu une soudaine intuition du rôle

¹⁸⁸ Ezekiel 43:2, Revelation 1:15, Revelation 19:6 ; « I hear no longer that mad, rushing, horrible sound, like the 'voice of many waters.' » (PT 358)

¹⁸⁹ Gerard M. Sweeney, *op.cit.* p.22/23.

des cylindres dans la mécanique des vortex que le marin est secouru, pas plus que la chance délivre celui de « Rime of the Ancient Mariner ». C'est parce qu'ils reconnaissent la beauté dans le chaos qu'ils trouvent une issue. Sweeney rajoute à ce sujet :

The sailor's perception of the beauty of the Maelstrom is a prerequisite to salvation in that such perception implies a recognition, even if non-rational, of an order and symmetry in the abyss. Not an aesthete, the sailor is nonetheless aesthetic in that he appreciates beauty where he sees it. The beauty cannot be described in rational terminology, but still, since it is beauty, it is — although totally alien — orderly.

Même si ce n'est pas une beauté classique (cette notion, existe-t-elle seulement chez Poe ? Il déclare dans « Ligeia », citant Bacon : « There is no exquisite beauty without some *strangeness* in the proportion. » (PT 263))¹⁹⁰, la Beauté obéit néanmoins à des règles que l'humain connaît instinctivement, et qu'il sait reconnaître lorsqu'il la rencontre, même si le contexte est surprenant. Elle a des lois, qui sont universelles, et qui la marquent comme non seulement vraie, mais porteuse de vérité. A plusieurs reprises, notamment dans *Eureka*, Poe amalgame ces deux termes que sont le beau et le vrai, car ils sont pour lui synonymes : « From whatever point we regard it, we shall find it beautifully true. It is by far too beautiful, indeed, not to possess Truth as its essentiality—and here I am very profoundly serious in what I say. » (PT 1312) Il s'étend plus en détails sur cette question dans « The Poetic Principle », quand il contraste la Vérité, et la simple vérité intellectuelle qui est la satisfaction de la raison, et n'a donc pas part au domaine du beau :

¹⁹⁰ Bacon, *Of Beauty*, p. 12, l.1.

« In the contemplation of Beauty we alone find it possible to attain that pleasurable elevation, or excitement of the soul, which we recognise as the Poetic Sentiment, and which is so easily distinguished from Truth, which is the satisfaction of the Reason, or from Passion, which is the excitement of the heart. » (ER 78)

Dans les pages précédentes, il explique que la vérité intellectuelle réclame rigueur et froideur, afin d'être « simple, précis, laconique » (« In enforcing a truth we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. » (ER 76)), ce qui est l'exact inverse de l'esprit poétique (« In a word, we must be in that mood which, as nearly as possible, is the exact converse of the poetical. » (ER 76)) par lequel sont transmises les vérités profondes. On peut faire ici un lien avec plusieurs remarques de Dupin, ainsi que de l'introduction de Eureka, dans lesquelles Poe fait remarquer la profondeur d'une vérité n'est souvent pas corréllée avec sa complexité, au contraire ; l'une des grandes qualités qu'il attribue à sa cosmogonie est sa simplicité. La vérité intellectuelle réclame un esprit froid et précis, et c'est pour cela qu'elle est limitée. Poe compare sa relation à la poésie à celle de l'eau et de l'huile (« the obstinate oils and waters of Poetry and Truth » (ER 76)) ; un tel esprit ne peut saisir le sublime, qui appartient au domaine du Goût : « [The] sole arbiter [of Beauty] is Taste. With the Intellect or with the Conscience it has only collateral relations. Unless incidentally, it has no concern whatever either with Duty or with Truth. » L'esprit poétique est à l'inverse enthousiaste, au sens littéral du terme, c'est-à-dire « possédé par un dieu ». L'instinct de la Beauté est immortel, car il est son « droit divin » :

An immortal instinct deep within the spirit of man is thus plainly a sense of the Beautiful. [...] But this mere repetition is not poetry. He who shall simply sing, with

however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description, of the sights, and sounds, and odors, and colors, and sentiments which greet him in common with all mankind — he, I say, has yet failed to prove his divine title. There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that Loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, or when by Music, the most entrancing of the poetic moods, we find ourselves melted into tears, we weep then, not as the Abbate Gravina supposes, through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses. (ER 76-77)

Par son apprentissage de cette Beauté, c'est la personnalité de l'âme universelle, de l'âme divine créatrice qu'il apprend à connaître de nouveau – et c'est parce qu'il fait partie de cette âme qu'il est capable de reconnaître instinctivement cette beauté. Les moments les plus poétiques, qui sont donc réellement des moments spirituels, sont ceux où l'âme est touchée de manière diffuse, floue, mais intime : par les odeurs (« I believe that odors have an altogether idiosyncratic force, in affecting us through association » (ER 1333)),

dont la plus courante dans les contes est l'odeur de l'encens, nous ramenant évidemment à cette idée de rite religieux ; par la musique, qui est selon lui la plus à même d'évoquer cette beauté surnaturelle que l'homme recherche dans la poésie (« It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired with the Poetic Sentiment, it struggles – the creation of supernal Beauty. » (ER 78)) ; ou encore par les idées (« When [melancholy] most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world. » (ER 19)) qui sont non plus une évocation, mais une *invocation* du sujet réel de la poésie, qui est l'expression du manque né de l'union perdue. Voir la beauté, c'est retrouver une part de cette union. En cela, la curiosité et l'admiration que ressent le héros face au gouffre ne sont que l'introduction d'une communion spirituelle avec l'âme divine. Il voit dans le gouffre une échappée hors du temps, un rappel de ce qu'il a été et sera : uni, éternel, omniscient. Nulle surprise donc, que cette beauté évoque une connaissance interdite – interdite, ou impossible. Le narrateur du « MS Found in a Bottle » déclare en conclusion de son aventure : « It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge - some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction. » (PT 198) On retrouve ici les grands thèmes de la mort évoqués dans les chapitres précédents : connaissance, transcendance. Le rite poétique ouvre le gouffre, dans lequel l'homme se confronte à sa mortalité pour, s'il y réussit, mieux la transcender.

Mais la mort, nous l'avons également vu dans les chapitres précédents, ouvre surtout la voie à la vie supérieure, à la vie telle qu'elle devrait être. Monos décrit à Una son état comme une renaissance : « 'Born again.' These were the words upon whose mystical meaning I had so long pondered, rejecting the explanations of the priesthood, until Death

himself resolved for me the secret. » (PT 449) Ce n'est pas la simple renaissance spirituelle d'un baptême d'eau, mais une purification littérale, c'est-à-dire une épuration par le feu. Il retrace pour Una l'histoire de l'humanité, partant de son passé glorieux (« the ancient days [...] holy, august, and blissful days »), jusqu'à son présent misérable, où le carcan du Progrès gangrenne la planète (« Man, because he could not but acknowledge the majesty of Nature, fell into childish exultation at his acquired and still-increasing dominion over her elements. Even while he stalked a God in his own fancy, an infantine imbecility came over him. »); la connaissance humaine n'est pas une sagesse, et à cause de cela, l'empêche de se soumettre aux lois divines (« Man could not both know and succumb »). Même l'espoir que la Beauté¹⁹¹ ramène l'humanité à sa source est déçu (« It was at this crisis that taste alone [...] could have led us gently back to Beauty, to Nature, and to Life »), et ne lui laisse alors plus qu'une issue vers le salut - la Mort : « For the infected world at large I could anticipate no regeneration save in death. That man, as a race, should not become extinct, I saw that he must be 'born again'. » (PT 450-452)

Ce n'est cependant pas la planète elle-même qui est en cause, mais plutôt la dimension où elle se trouve. La terre idéale à laquelle sont destinés les hommes ressuscités meurt elle aussi, dans le sens qu'elle se trouve après la mort : « The Earth [...] should be rendered at length a fit dwelling-place for man : - for man the Death-purged – for man to whose now exalted intellect there should be poison in knowledge no more – for the redeemed, regenerated, blissful, and now immortal, but still for the material, man. » (PT

¹⁹¹ La Beauté est très nettement séparée dans ce texte des Arts, que Monos dit « scarifier la planète » (« the Art-scarred surface of the Earth » (PT 452).

453) Tous les paradis que l'on trouve chez Poe, qu'ils soient Dreamland, Arnheim, vallées fabuleuses, temple d'or, île mystérieuse, Pôle Sud, partagent la caractéristique d'être situés hors du temps, c'est-à-dire hors de notre monde quadridimensionnel. « The final destination for Poe's discoveries is that bourne beyond the City in the Sea, 'Out of Space, out of Time' » écrit Daniel Hoffman. Mais comment sortir du temps autrement que par la mort ?

That secret knowledge toward which the soul on its phantom dreamship rushes ever onward is a knowledge beyond the cognition of our world, our clock-ridden world, where Time, with its condor wings, hovers over us, its dark shadow intervening between the soul and the pure light of that pure revelation. How can we cross the border into that undiscovered country? [...] who conquers time but the ghosts, the spirits who live - well anyway they exist - free from the finite decrepitude of the human body?¹⁹²

C'est en effet de cette décrépitude qu'il faut se débarrasser en quittant le monde des mortels, plus que du corps tel qu'on le connaît, le corps matériel, le corps sensible. Les dialogues angéliques font ressortir à quel point les sens sont encore présents après la mort, et même à quel point ils s'affinent par celle-ci. Les yeux clos voient mieux que jamais, les odeurs et les sons sont bouleversants. La mort n'est pas la fin de la vie telle qu'on la connaît, mais son évolution. « Fantastic flowers, far more lovely than any of the old Earth, but whose prototype we have here blooming around us » (PT 454) : La vie humaine n'est qu'un prototype de la suivante. « There are two bodies, » explique Vankirk

¹⁹² Daniel Hoffman, *op.cit.* p.158.

dans « Mesmeric Revelation », « the rudimental and the complete ; corresponding with the two conditions of the worm and the butterfly. What we call 'death' is but the painful metamorphosis. Our present incarnation is progressive, preparatory, temporary. Our future is perfected, ultimate, immortal. The ultimate life is the full design. » (PT 723)

Une question s'impose alors à nous : pourquoi dans ce cas ne pas nous avoir directement créés ainsi ? A cause des « lois de *gradation* qui pénètrent si visiblement toutes choses sur la Terre et dans le Ciel » (« the laws of gradation so visibly pervading all things in Earth and Heaven » (PT 451)). Nous existons, comme nous l'avons dit plus tôt, au bout d'une chaîne de l'évolution dont on ne saurait négliger un maillon, nous sommes donc à l'origine de futurs maillons supérieurs à nous. Il est nécessaire à la réalisation du dessein divin que la multiplicité règne dans l'univers. « The universal mind is God. For new individualities, matter is necessary » (PT 723) déclare Vankirk. La mort fournit donc le constant renouvellement nécessaire à la formation de nouvelles choses matérielles, même si notre âme, par nature éternelle, se rebelle. Ces paradis hors du temps, dans laquelle elle trouve refuge, sont une salle d'attente améliorée pour ses parties divisées, avant qu'elles ne retrouvent l'union primordiale. L'âme universelle est cependant meilleure d'avoir été incarnée en nous : « But the memory of past sorrow – is it not present joy ? » (PT 449) demande Monos. Puisque le dessein divin est l'accroissement de la joie, la souffrance présente de l'humanité est un bonheur à venir. « All things are either good or bad by comparison. [...] To be happy at any one point, we must have suffered the same. [...] The pain of the primitive life of Earth, is the sole basis of the bliss of the ultimate life in Heaven. » (PT 726) Cette souffrance, nous nous la sommes d'ailleurs imposée volontairement. Poe déclare dans *Eureka* : « Our souls no longer rebel at a Sorrow which

we ourselves have imposed upon ourselves, in furtherance of our own purposes—with a view—if even with a futile view—to the extension of our own Joy. » (PT 1357) Ces mots font écho à la déclaration d'Egeus : « As, in ethics, evil is a consequence of good, so, in fact, out of joy is sorrow born. » (PT 225) De la joie des cieux nait la souffrance humaine, avant qu'elle ne redevienne joie divine.

C. La communion de la connaissance

Mais plus encore que cela, nous sommes une étape indispensable dans l'accroissement, pas juste de la joie, mais de la connaissance divine, qui sont intrinsèquement liées : « Of this infinity of matter, the sole purpose is to afford infinite springs, at which the soul may allay the thirst to know which is forever unquenchable within it – since to quench it would be to extinguish the soul's self. » (PT 822) « The Power of Words » soulève par là un paradoxe intéressant : même Dieu n'est pas omniscient, selon Poe, car il ne peut savoir simultanément ce qu'est être dieu, et ce qu'est être l'univers. Il est donc mené lui aussi par cette soif de connaissance inextinguible. On peut sans trop s'avancer supposer donc que c'est cette soif qui est le moteur de l'univers, l'entraînant dans cette répétition sans fin de division-réunion. La volonté qui pousse les marins à regarder l'oeil du gouffre pour y trouver des réponses est la même qui conduit dieu et l'univers dans ce ballet à deux temps sans fin – parce que la volonté survit à la mort : « The will therein lieth, which dieth not. [...] For God is but a great will pervading all things by nature of its intentness. » (PT 262) C'est cette quête impossible qui fait de son esprit « un palais hanté » (PT 325). Il est tout aussi nécessaire à l'âme universelle de se réunir qu'il l'est de se diviser. Par l'expérience du temps et de la mortalité, elle apprend

la souffrance, sans laquelle elle ne pourrait comprendre la joie de l'unité éternelle, mais cette connaissance ne dure pas, et il lui faut parcourir de nouveau tout le cycle, car cette connaissance ne peut simplement se comprendre, elle doit être vécue. Il y a là question de média : la connaissance que cherchent les hommes dans les écrits occultes, dans l'hynôse, ou dans la mort, est une connaissance ineffable *justement* parce qu'il est impossible de la transmettre sans la vivre. « In Death we have both learned the propensity of man to define the indefinable » (PT 450) déclare Monos. Dans les Marginalia, Poe établit une distinction entre la connaissance intellectuelle dont nous parlions plus tôt qui, selon lui, ne contient pas de concept trop complexe pour pouvoir être exprimé, et « une certaine classe de fantaisies » à laquelle il est en revanche impossible d'adapter le langage :

There is, however, a class of fancies, of exquisite delicacy, which are not thoughts, and to which, as yet, I have found it absolutely impossible to adapt language. [...] They seem to me rather psychal than intellectual. [...] I regard these vision, [...] through a conviction that this ecstasy, in itself, is of a character supernal to the Human Nature – is a glimpse of the spirit's outer world. [...] It is as if the five senses were supplanted by five myriad others alien to mortality. (ER 1383-1384)

Il appelle ces fantaisies « shadows of shadows », rappelant là « l'effort vers une conception » qu'il utilise dans *Eureka* pour démontrer l'incapacité humaine à concevoir certains concepts, tels que l'infini :

Let us begin, then, at once, with that merest of words, "Infinity." This, like "God," "spirit," and some other expressions of which the equivalents exist in all languages, is by no means the expression of an idea—but of an effort at one. It stands for the

possible attempt at an impossible conception. Man needed a term by which to point out the direction of this effort—the cloud behind which lay, forever invisible, the object of this attempt. A word, in fine, was demanded, by means of which one human being might put himself in relation at once with another human being and with a certain tendency of the human intellect. Out of this demand arose the word, "Infinity;" which is thus the representative but of the thought of a thought. (PT 1272)

James W. Gargano, dans son article intitulé « Poe from Jungian Perspectives », rappelle le rôle premier des symboles, qui est, comme Poe le suggère, de figurer un effort de l'esprit : « Etymologically, a symbol signifies a fragment or 'half' which stands for something that cannot be fully explained; it provides a concrete sign for the ineffable, a way of knowing and talking about the elusive revelations that seem to emanate from what Bickman, following Jung, refers to as 'the unknown core of the self and the universe.' »¹⁹³ « Dieu » et « Esprit » sont donc eux aussi inclus dans cette catégorie de mots-symboles parce qu'ils sont intrinsèquement ineffables, c'est-à-dire précisément parce que nous ne pouvons plus être l'un ou l'autre à l'heure actuelle. Nous ne pouvons savoir ce qu'est Dieu à moins de mourir et de le redevenir, et Dieu sait tout sauf ce qu'est être nous, à moins de mourir à son tour – nulle surprise donc que l'homme ait d'ancré si profondément en lui ces tendances suicidaires. Poe appelle d'ailleurs la perversité qui le conduit ainsi à chercher la connaissance dans la mort « a radical, primitive, irreducible sentiment » (PT 826). Cette existence binaire est la réalisation absolue de la parabole de l'arbre de la connaissance : par le fruit mortel vient le savoir.

¹⁹³ James W. Gargano, « Poe from Jungian Perspectives », p.16.

Occasionally the poetic intellect — that intellect which we now feel to have been the most exalted of all — since those truths which to us were of the most enduring importance could only be reached by that *analogy* which speaks in proof-tones to the imagination alone, and to the unaided reason bears no weight — occasionally did this poetic intellect proceed a step farther in the evolving of the vague idea of the philosophic, and find in the mystic parable that tells of the tree of knowledge, and of its forbidden fruit, death-producing, a distinct intimation that knowledge was not meet for man in the infant condition of his soul. (PT 450)

Ce n'est donc pas tant que cette connaissance soit interdite, mais plutôt qu'elle soit impossible pour l'homme dans son état actuel. Elle ne peut être révélée que par le temps, qui en est à la fois gardien et dépositaire. Jean-Pierre Luminet déclare à ce sujet :

Ce n'est pas l'architecture qui fournit à Edgar Poe ses similitudes ; c'est le roman, le drame, le poème : arts de la durée. La symétrie artistique qu'il invoque dans la construction de son récit et de son raisonnement est une symétrie de la durée : celle de la réaction qui est l'action inversée. Dans l'œuvre de Dieu, comme dans celle du romancier, le temps est un élément essentiel, inséparable de l'espace. Selon l'intuition de Poe, ils ne font qu'un.¹⁹⁴

Nulle surprise donc que le premier sens « supérieur » qu'acquiescent les morts soit cette internalisation du Temps. Monos le décrit en ces termes :

A mental pendulous pulsation. It was the moral embodiment of man's abstract idea of Time. By the absolute equalization of this movement – or of such as this – had

¹⁹⁴ Jean-Pierre Luminet, « Douze Petites Cosmogonies d'Edgar Poe », *Europe*, p.174.

the cycles of the firmamental orbs themselves, been adjusted. [...] this sixth sense, upspringing from the ashes of the rest, was the first obvious and certain step of the intemporal soul upon the threshold of the temporal Eternity. (PT 456)

Cette sensation se rajoute d'abord aux autres sens, comme pour signifier à l'homme que sa présence dans la tombe ne signifie pas encore la fin de l'univers, mais juste celle de sa propre existence. La matérialité temporelle du monde existe toujours, elle, au dehors ; les « cycles des orbés du firmament » se poursuivent, comme les rouages d'une immense horloge continuant de tourner indépendamment de cette aiguille détachée. A ce moment, l'homme a conscience du temps, et conscience de sa propre existence : « All of what man has termed sense was merged in the sole consciousness of entity, and in the one abiding sentiment of duration. » (PT 456) Mais cette seconde conscience s'efface progressivement, d'abord en fusionnant avec l'espace qui l'entoure, c'est à dire en devenant la tombe qui le contient – de *mort*, il passe à *la mort* : « The idea of entity was becoming merged in that of place. » (PT 457) Enfin, cette idée même s'efface, et l'homme s'identifie alors à l'univers, représenté, dans les dimensions que son esprit connaît, par l'Espace et le Temps : « The sense of being had at length utterly departed, and there reigned in its stead – instead of all things – dominant and perpetual – the autocrats Place and Time. » (PT 457) On retrouve ici la fin de *Eureka* : « Think that the sense of individual identity will be gradually merged into the general consciousness – that Man, for example, ceasing imperceptibly to feel himself Man, will at length attain that awfully triumphant epoch when he shall recognize his existence as that of Jehovah. » (PT 1358) En se fondant en l'identité de l'univers, l'homme devient part de dieu dans sa forme diffuse, pas simplement héréditairement comme il l'était jusque-là, mais consciemment,

volontairement. Il porte avec lui le bagage de son existence humaine et la connaissance qui l'accompagne, mais peut également intégrer le reste de la connaissance universelle : « At death, or metamorphosis, these creatures, enjoying the ultimate life—immortality—and cognizant of all secrets but *the one*, act all things and pass everywhere by mere volition:—indwelling, not the stars, [...] but that SPACE itself. » (PT 725) Tout lui est alors révélé, sauf la seule connaissance qui lui soit intrinsèquement inaccessible : la nature de dieu. « I cannot tell » (PT 720) répond Vankirk lorsqu'on l'interroge à ce sujet ; « It is a difficult thing to tell » renchérit-il plus loin. Son explication est entièrement basée sur des analogies, et ne peut jamais toucher directement du doigt le sujet qu'il décrit – il ne peut que « faire un effort dans cette direction ». En cela, le noir qui marque la mort chez Poe est une première annonce de cette impossibilité : la mort ne se voit qu'à se vivre.

Mais au-delà d'elle, le blanc aveuglant de la personne divine, telle que la rencontrent Pym ou Eiros et Charmion, représente un nouvel aveu d'échec pour l'humain : l'homme ne peut voir ce qu'il y a derrière la mort. Paradoxalement, ce blanc représente à la fois le néant absolu de l'avenir immédiat, et l'espoir de ce qu'il y aura après¹⁹⁵. N'oublions pas la position dans laquelle se trouvent les narrateurs des contes : *Eureka* se veut objectif, du moins impersonnel, mais pour beaucoup, ce n'est pas une option. Les héros des contes vivent ces morts, ces apocalypses, sans savoir avec certitude ce qui les attend

¹⁹⁵ On retrouve le concept du blanc tel que nous l'avons détaillé au chapitre 6. On pourrait également rapprocher cet aveuglement du verset d'Exode 33 : 20, où Moïse s'entend dire qu'il ne peut voir Dieu directement sans être anéanti, ainsi que du passage de *Moby Dick* où Ishmael évoque les voyageurs en Laponie refusant de porter des lunettes teintées pour « s'aveugler de blancheur » (« like wilful travellers in Lapland, who refuse to wear coloured and colouring glasses upon their eyes, so the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect around him » p.305).

au-delà. Leur point de vue est donc nécessairement plus négatif que celui qu'exprime *Eureka*. La seule exception est peut-être celle des dialogues angéliques, qui se déroulent après la mort des personnages, mais avant celle de l'univers – ils sont donc heureux, mais encore limités dans leur connaissance. Comparons simplement ce que disent Monos, « But the memory of past sorrow – is it not present joy ? » (PT 449) et Egeus : « As, in ethics, evil is a consequence of good, so, in fact, out of joy is sorrow born. » (PT 225) L'un accueille son double dans un au-delà, l'autre pleure sa proche disparition ; l'un a dépassé les confins du temps et savoure sa nouvelle vie (« the majestic novelty of the Life Eternal » (PT 449)), le second se lamente sur l'aigreur de ses souvenirs et de ses espoirs déçus : « Either the memory of past bliss is the anguish of to-day, or the agonies which *are* have their origin in the ecstasies which *might have been*. » (PT 225) Monos, Eiros et Oïnos sont en meilleure position pour connaître certains des mystères du monde, mais ils insistent sur le fait que personne, pas même Dieu, puisse être réellement omniscient. Il y a, dans l'histoire de l'univers, un instant que personne ne peut jamais connaître, pour la bonne raison que personne ne sera là pour en être témoin :

When Matter, finally, expelling the Ether, shall have returned into absolute Unity,— it will then [...] [be] Matter no more. In sinking into Unity, it will sink at once into that Nothingness which, to all Finite Perception, Unity must be—into that Material Nihilicity from which alone we can conceive it to have been evoked—to have been created by the Volition of God. (PT 1355)

La matière disparaît, et avec elle l'univers, pendant que l'âme divine se reforme ; mais durant ce court instant est manifesté l'ineffable par excellence, une véritable devinette en soi : comment exprimer ce qui n'est pas et que personne ne voit ? Personne ne le sait.

Et puisqu'il y a aura toujours un élément incompréhensible, l'univers se renouvellera à tout jamais, mené par cette soif de connaissance, qui forme la base la plus pure de son existence, dans un constant renouvellement de ce cycle de division-réunion. Durant la phase diffuse, divisée, l'âme universelle sent le manque de sa moitié et le confond avec ce désir de connaissance. Vient alors l'idée que posséder l'un permettrait de posséder l'autre. On comprend alors mieux pourquoi l'Homme de Poe s'incline aussi facilement devant Morella la sage : « Morella's erudition was profound. [...] I felt this, and, in many matters, became her pupil. » (PT 234), ou encore devant la savante Ligeia : « I was sufficiently aware of her infinite supremacy to resign myself, with a child-like confidence, to her guidance through the chaotic world of metaphysical investigation. » (PT 266) Daniel Hoffman voit dans ce mécanisme un archétype :

We have the clues in hand to trace the parameters of an Archetype. The Archetype of the Fall of Man. Here are the elements: a Beloved Woman, Forbidden Knowledge, an irresistible compulsion to possess the latter by possessing the former. But we must not think that Poe is going to give us a Fortunate Fall. It is already clear that the forbidden wisdom, sought here under Ligeia's all-knowing tutelage, by the process of remembering back before the beginning of one's present existence, is of the same kind as that intellectual destination toward which the mariner hurtled, half unwitting, in MS found in a bottle: 'It is evident that we are hurrying onward to some exciting knowledge - some never-to-be-imparted secret, whose attainment is destruction.'¹⁹⁶

¹⁹⁶ Daniel Hoffman, *op.cit.* p.244.

En cherchant la connaissance dans la réunion, les doubles s'annulent et se détruisent, perpétuant de nouveau le cycle. La seule chose que puisse faire l'homme qui survit, tant qu'il survit, est de transmettre le peu de connaissances qu'il a acquises, ces nouvelles vibrations de l'âme qu'il a ressenties aux abords du gouffre. On retrouve l'évangile du marin survivant tel que l'avait imaginé Coleridge, que Margaret J. Yonce décrit ainsi :

Having survived the harrowing sea journey, the mariners have acquired an extraordinary ability to penetrate the mystery surrounding life because they have in effect experienced and survived death; they have become prophet-seers whose task is ever to lead others to the truth revealed to them. Both accounts of these adventures are related by the lone survivor of a terrifying journey. Like Coleridge's Ancient Mariner, the old sailor in "A Descent into the Maelström" seems compelled to recount his story, both as a catharsis for himself and as an evangelical attempt to pass on the truth which he has discovered. The effect of the story is to compel the listener to relate it to others in the form of a written narrative. The listener's vicarious experience of the descent into the maelström coupled with the visual impact of the phenomenon itself has left him, like Coleridge's waylaid Wedding Guest, "a sadder and a wiser man".¹⁹⁷

Les vérités indicibles du monde – dieu, la mort, la grandeur de l'univers, la petitesse de l'humanité, le début et la fin de tout – sont ressenties dans son témoignage, intégrées à défaut d'être comprises, et par conséquent transmises. Comme nous l'avons mentionné au chapitre cinq, (se) transmettre le savoir est la vocation de l'âme universelle, le but de

¹⁹⁷ Margaret J. Yonce, *op.cit.* p.26.

tout voyage, même temporel. Rechercher ces nouvelles sensations et les retranscrire est donc la plus noble des vocations possibles, car il s'agit d'une acceptation instinctive du dessein divin tel qu'il s'exprime en nous. C'est d'ailleurs ce que nous allons voir dans notre prochain chapitre, qui sera aussi le dernier, et qui tentera de répondre à cette question : si Dieu lui-même est auteur, au même titre que Poe ou que ses personnages, peut-on considérer que la vérité existe, ou le monde n'est-il que fiction ?

Chapitre 9 : Epilogue cosmique

A. L'auteur de toutes choses

C'est une belle histoire que Poe dépeint dans son œuvre. L'angoisse et la fatalité de « Metzengerstein » et des premiers poèmes, l'anxiété et le deuil des contes suivants, laissent progressivement place à une glorieuse et joyeuse réunion qui se termine par l'extase divine. L'univers vit heureux pour toujours. Mais Poe lui-même la reconnaît comme une histoire : « The Universe is a plot of God » (PT 1342) déclare-t'il dans *Eureka*. Il considère d'ailleurs que c'est par sa qualité d'histoire que sa théorie est vraie :

Throughout all this we have no difficulty in understanding the absolute accuracy of the Divine adaptation. [...] Not only is this Divine adaptation, however, mathematically accurate, but there is that about it which stamps it as divine, in distinction from that which is merely the work of human constructiveness. I allude to the complete mutuality of adaptation. For example; in human constructions a particular cause has a particular effect; a particular intention brings to pass a particular object; but this is all; we see no reciprocity. The effect does not re-act upon the cause; the intention does not change relations with the object. In Divine constructions the object is either design or object as we choose to regard it—and we may take at any time a cause for an effect, or the converse—so that we can never absolutely decide which is which. [...] The pleasure which we derive from any display of human ingenuity is in the ratio of the approach to this species of

reciprocity. In the construction of plot, for example, in fictitious literature, we should aim at so arranging the incidents that we shall not be able to determine, of any one of them, whether it depends from any one other or upholds it. In this sense, of course, perfection of plot is really, or practically, unattainable—but only because it is a finite intelligence that constructs. The plots of God are perfect. The Universe is a plot of God. (PT 1341-1342)

La perfection de la réciprocité de l'histoire universelle est selon lui la marque indéniable de son origine divine, conformément aux théories de Poe sur la littérature, et plus particulièrement sur la poésie, qu'il base sur le rythme, la répétition et la symétrie¹⁹⁸. Il désigne plus loin l'univers comme « le plus sublime des poèmes », et confirme l'idée que sa symétrie, et donc sa poésie, soit l'essence de sa vérité :

The sense of the symmetrical is an instinct which may be depended upon with an almost blindfold reliance. It is the poetical essence of the Universe—*of the Universe* which, in the supremeness of its symmetry, is but the most sublime of poems. Now symmetry and consistency are convertible terms:—thus Poetry and Truth are one. A thing is consistent in the ratio of its truth—true in the ratio of its consistency. *A perfect consistency, I repeat, can be nothing but an absolute truth.*
(PT 1349)

C'est parce qu'il est symétrique que son univers est poétique ; et c'est parce qu'il est symétrique qu'il est vrai ; c'est donc parce qu'il est poétique que l'univers de Poe est vrai.

¹⁹⁸ Voir entre autres « The Rationale of Verse » pour un exemple flagrant.

La perfection de l'adaptation, cette absolue réciprocité, marque l'univers comme divin dans la mesure de cette perfection : la divinité vient du superlatif.

Mais l'origine divine, et donc poétique, de l'univers se retrouve dans toutes ses subdivisions. A propos de cet instinct de symétrie, Poe ajoute : « the poetical instinct of humanity [...] which the Soul, not only of Man but of all created beings, took up, in the beginning, from the *geometrical* basis of the Universal irradiation... » (PT 1342) Notre âme, l'âme de l'homme comme celle de l'univers lui-même et de tout ce qui l'habite, est donc fondamentalement géométrique - Poe emploie d'ailleurs le terme « geometrical » à huit reprises dans *Eureka*. Puisque l'univers est l'aboutissement parfait de ses théories poétiques, ce motif (ce leitmotiv, même) se répète partout, symétriquement, à tous les niveaux et dans toutes les dimensions. Nous retombons sur le concept de fractale évoqué plus tôt, d'un motif répété à toutes les échelles. La question se pose alors quant aux échelles supérieures : l'univers repose « dans le sein de son dieu propre » (« Each [universe] exists, apart and independently, in the bosom of its proper and particular God. » (PT 1330)), et il existe probablement une suite d'univers similaires (« there does exist a limitless succession of Universes, more or less similar to that of which we have cognizance. » (PT 1329)) ; mais cette infinité d'univers parfaitement poétique, ne provient-elle pas de Poe lui-même ?

Poe est le vrai demiurge de cet univers d'univers. Il est le créateur par excellence. Les règles poétiques qu'il a tracées plus tôt dans sa carrière sont celles au travers desquelles il prétend interpréter cet univers, quand réellement il le crée. Ce que nous avons déclaré en introduction de cette étude tient cependant toujours : la foi de Poe en ce qu'il avance ne nous concerne pas. Il crée cet univers ne serait-ce qu'en le décrivant, c'est-à-dire en

nous le transmettant par écrit. Ses personnages l'imitent quand ils nous transmettent leur évangile de survivant par leurs bouteilles jetées à la mer, leurs lettres traversant le temps, leurs journaux. Tous ces écrits sont des recreations des évènements qu'ils ont vécus.

Cette distanciation vis-à-vis de l'écrit nécessaire à la narration est l'une de ces règles poétiques que nous venons d'évoquer : comme les pièces dans lesquelles les histoires ont lieu, ces narrations sont fermées de l'intérieur, auto-suffisantes (« a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of the insulated incident : - it has the force to frame a picture. It has an indisputable power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place. » (ER 21)). La circonscription est une façon de définir, au sens littéral (*dé-finir*): Poe donne les limites de son univers en l'enfermant de la sorte, et en fait ainsi une chose à part entière et non un simple décor de scène. Les narrations, de façon similaire, sont présentées de prime abord comme étant extérieur aux narrateurs, même quand ces derniers font activement partie de l'histoire. C'est d'ailleurs tout l'intérêt du style employé par Poe dans « The Tell-Tale Heart » : « Hearken ! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story, » (PT 555) annonce-t'il dans l'introduction ; en comparaison, la conclusion ne contient pratiquement plus de verbes narratifs, car le narrateur revit la terreur du battement sous le plancher. Les narrateurs de « The Black Cat » ou de « William Wilson » suivent le même schéma : leur introduction est calme et froidement explicative, en comparaison d'une conclusion qui se place dans le feu de l'action. On ressent plus encore cette distanciation quant aux faits relatés dans « A Descent into the

Maelström ». L'histoire commence par une mise en abîme¹⁹⁹ à la Coleridge, où ce que l'on pense être un vieillard prend à part un jeune homme et lui raconte son expérience ; mais dans la conclusion, il confirme que l'expérience est ce qui l'a vieilli prématurément, et que cette histoire a déjà été racontée à ceux qui l'ont alors récupéré :

Those who drew me on board were my old mates and daily companions—but they knew me no more than they would have known a traveller from the spirit-land. My hair which had been raven-black the day before, was as white as you see it now. They say too that the whole expression of my countenance had changed. I told them my story—they did not believe it. I now tell it to you—and I can scarcely expect you to put more faith in it than did the merry fishermen of Lofoden. (PT 448)

L'histoire est présentée avec suffisamment de détachement pour qu'il se sente le besoin de préciser à plusieurs reprises qu'elle est vraie. Mais loin d'être suspecte, cette froideur est selon Poe un signe de véracité – « In enforcing a truth, » déclare-t'il dans « The Poetic Principle », « we need severity rather than efflorescence of language. We must be simple, precise, terse. We must be cool, calm, unimpassioned. » (PT 76) C'est en se détachant ainsi de son texte que l'auteur peut éviter de tomber dans ce que Poe nomme « the properties of the literary *histrion* ». Il distingue par là les auteurs qui se prétendent possédés par une frénésie d'écriture (« they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition ») plutôt que d'admettre que leurs œuvres sont le produit d'une réflexion et d'un calcul (« they [...] would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought » (ER 14)). L'art, il

¹⁹⁹ Est-ce un exemple de l'humour de Poe, d'ouvrir une *mise en abîme* au début du récit d'une descente dans le maelström ?

l'explique dans « The Philosophy of Composition », requiert une intention claire ; il tolère cependant le propos dans « The Poetic Principle » quand il explique qu'il ne doit en aucun cas devenir didactique, faute de perdre tout intérêt. La balance entre calcul et poésie est donc fragile.

« A Descent into the Maelström » est particulièrement riche en exemples de cette lutte entre logique froide et beauté exaltante. Gerard Sweeney, dans « Beauty and Truth : Poe's 'A Descent into the Maelstrom' », fait remarquer que les mots du narrateur lui sont, pour la plupart, empruntés, rendant son récit curieusement double :

That the sailor is essentially a poet and not a rationalist is underscored by the way he narrates his tale. The technical terminology (“sphere” and “cylinder”) he uses to describe his observations is not really his: rather the words were borrowed — after the descent — from a local schoolmaster. Similarly he has forgotten, since it is essentially meaningless, the scientific explanation the schoolmaster taught him of the phenomenon he observed. Science or Pure Intellect cannot describe or explain the Maelstrom: poetry is the sole requisite, and it is to poetry that the sailor resorts in order to narrate his experience. So, while his descriptions of the events preceding the descent are related in a language that is commonplace and matter-of-fact, his picture of the Maelstrom and of his experience in it is flooded with tropes. The boat is “the lightest feather of a thing that ever sat upon water.” It shakes itself “just as a dog does in coming out of the water”. It skims “like an air-bubble upon the surface of the surge”. Then the seascape of the Maelstrom itself: in size it is “mountainous; in blackness it is a “wide waste of liquid ebony”, and its

sound is “a kind of shrill shriek” like “the water-pipes of many thousand steam-vessels letting off their steam all together”.²⁰⁰

Il incarne par là l’oscillation que suggère Poe dans les aventures de Dupin. Sa méthode d’analyse « par excellence » requiert à la fois calcul et poésie. Du Ministre D-, Dupin déclare d’ailleurs : « As poet *and* mathematician, he would reason well ; as mere mathematician, he could not have reasoned at all. » (PT 691) Lors de sa création de l’univers, le dieu de Poe a donc dû atteindre l’impossible perfection, mêler « the obstinate oils and waters of Poetry and Truth » (PT 76). Puisque la perdition divine était volontaire (le premier suicide de l’histoire), il a eu l’esprit suffisamment froid pour procéder à la création ; et tel le marin de « A Descent », renonçant à la survie, il s’en est trouvé meilleur : « Having made up my mind to hope no more, I got rid of a great deal of that terror which unmanned me at first. [...] After a little while, I became possessed with the keenest curiosity... » (PT 443) C’est ainsi qu’il a été capable d’un tel chef-d’œuvre : il a écrit la plus grande histoire qui soit, celle de l’univers lui-même. Ce dieu auteur que Poe crée dans *Eureka* est la culmination de toutes ses opinions sur la littérature et sur la nature humaine, faisant de lui l’Homme de Poe suprême.

B. Un univers littéraire

Qu’il soit devenu lui-même l’univers est là encore en accord avec les règles littéraires de Poe. Parce que tout provient de cette particule unique, de cette unique origine vers laquelle il retourne, l’univers est non seulement parfaitement symétrique,

²⁰⁰ Gerard M. Sweeney, *op.cit.* p.23.

mais il est surtout basé sur un seul et unique principe qui oriente tout son développement. Que ce soit dans ses critiques littéraires ou dans ses théories métaphysiques, Poe met régulièrement l'accent sur l'importance de cette unicité : « I feel that we shall discover but one possible solution of the difficulty; this for the reason that, were there two, one would be supererogatory—would be fruitless—would be empty—would contain no key—since no duplicate key can be needed to any secret of Nature. » (PT 1294) Par l'emploi de ce terme, surérogation, il souligne la superfluité d'un duplicata²⁰¹ : dans son univers, tout provient de la nécessité d'être, elle même provenant du retardement de la réunion de la particule divine. Il l'emploie d'ailleurs quelques temps auparavant quand il explique justement que ce développement géométrique de l'univers est dû à son origine unique :

Supererogation is not presumable of any Divine Act; [...] We perceive, therefore, upon the whole, that it would be supererogatory, and consequently unphilosophical, to predicate of the atoms, in view of their purposes, any thing more than difference of form at their dispersion, with particular inequidistance after it—all other differences arising at once out of these, in the very first processes of mass-constitution:—We thus establish the Universe on a purely geometrical basis.
(PT 1279)

Si la division est donc bien la base de la construction de l'univers de Poe, le rapport avec ses théories littéraires est évident. La division implique une réunion :

This constitution has been effected by forcing the originally and therefore normally
One into the abnormal condition of Many. An action of this character implies

²⁰¹ Rappelons ici que les doubles dont nous parlons depuis le début de cette étude sont des moitiés d'une même unité, et non des copies, qui seraient donc surérogatoires.

réaction. A diffusion from Unity, under the conditions, involves a tendency to return into Unity—a tendency ineradicable until satisfied. (PT 1278)

C'est donc en s'appuyant sur cette réunion future, et en la retardant au moyen de la répulsion et du temps, que dieu crée l'univers. On retrouve l'idée que Poe exprime dans « The Philosophy of Composition » : « It is only with the dénouement constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention. » (ER 13) Chaque élément de l'univers fait ainsi écho à cette réunion future, particulièrement l'homme qui a la conscience nécessaire pour s'en apercevoir. Tout l'univers dépend de cette division primaire, et suivant la thèse que Poe annonce au début de *Eureka*, s'expliquent par là sa création, son état présent avec tous les phénomènes qu'il inclut, jusqu'à son annihilation (et sa renaissance) - « No point in its composition is referrible either to accident or intuition. » (ER 14-15) On retrouve l'intention derrière l'écriture si importante pour Poe que nous avons évoqué plus haut. On comprend mieux son indignation quant à l'idée d'une interposition divine dans l'univers, qu'il qualifie de « blasphématoire » dans *Eureka* :

For my part, I have no patience with fantasies at once so timorous, so idle, and so awkward. They belong to the veriest cowardice of thought. That Nature and the God of Nature are distinct, no thinking being can long doubt. By the former we imply merely the laws of the latter. But with the very idea of God, omnipotent, omniscient, we entertain, also, the idea of *the infallibility* of his laws. With Him there being neither Past nor Future—with Him all being *Now*—do we not insult him in supposing his laws so contrived as not to provide for every possible

contingency?—or, rather, what idea can we have of *any* possible contingency, except that it is at once a result and a manifestation of his laws? He who, divesting himself of prejudice, shall have the rare courage to think absolutely for himself, cannot fail to arrive, in the end, at the condensation of *laws* into *Law*—cannot fail of reaching the conclusion that *each law of Nature is dependent at all points upon all other laws*, and that all are but consequences of one primary exercise of the Divine Volition. Such is the principle of the Cosmogony which, with all necessary deference, I here venture to suggest and to maintain. In this view, it will be seen that, dismissing as frivolous, and even impious, the fancy of the tangential force having been imparted to the planets immediately by "the finger of God," I consider [...] this tendency to return as but the inevitable réaction of the first and most sublime of Acts—that act by which a God, self-existing and alone existing, became all things at once, through dint of his volition, while all things were thus constituted a portion of God. (PT 1313-1314)

Toute la beauté de cette théorie – toute sa poésie – et donc toute sa vérité – repose sur ce premier et unique acte sublime. Plus loin dans le texte, c'est lui-même qui fait appel à la relation entre sa théorie et l'instinct artistique de l'homme :

Had an end been demonstrated, however, from so purely collateral a cause as an ether, Man's instinct of the Divine capacity to adapt, would have rebelled against the demonstration. We should have been forced to regard the Universe with some such sense of dissatisfaction as we experience in contemplating an unnecessarily complex work of human art. Creation would have affected us as an imperfect plot in a romance, where the dénouement is awkwardly brought about by interposed

incidents external and foreign to the main subject; instead of springing out of the bosom of the thesis—out of the heart of the ruling idea—instead of arising as a result of the primary proposition—as inseparable and inevitable part and parcel of the fundamental conception of the book. (PT 1352)

L'homme, par cet instinct artistique qui lui vient de son origine divine, comme s'il conservait en lui un reste des plans du dessein divin, est à même de juger, sans pouvoir toujours se l'expliquer, de la force artistique d'une œuvre. Nous retombons ici sur cette idée de la répétition à tous niveaux qui est le superlatif de la perfection artistique, qui va d'ailleurs de paire avec l'instinct artistique humain : c'est parce qu'ils sont part et particule de dieu que les personnages de Poe sont eux-mêmes des créateurs, et qu'ils peuvent ainsi évaluer l'art, non pas comme extérieur à eux mais comme partageant une même nature.

L'univers de Poe est rempli d'exemples de création, sous des formes très différentes. Dans les *Marginalia*, Poe s'exclame d'ailleurs de la sorte : « How thoroughly comprehensive is the account of Adam, as given at the bottom of the old picture in the Vatican! — "*Adam, divinitus edoctus, primus scientiarum et literarum inventor.*" » (ER 1357) Adam, enseigné de dieu, premier inventeur de la science et de la littérature ! Richard Wilbur fait quant à lui cette remarque :

Poe conceived of God as a poet. The universe, therefore, was an artistic creation, a poem composed by God. Now, if the universe is a poem, it follows that the proper response to it is aesthetic, and that God's creatures are attuned to Him in proportion as their imaginations are ravished by the beauty and harmony of his

creation. Not to worship beauty, not to regard poetic knowledge as divine, would be to turn one's back on God and fall from grace.²⁰²

La vénération artistique de Poe a dans son univers un poids indéniable ; très loin des controverses actuelles sur l'utilité de l'art, celui-ci est l'aspiration ultime de toute sa création, la véritable *raison d'être* de son univers. Voir la beauté, et donc l'ordre, est gage de salvation ; et ne pas voir ce qui est là est au contraire la certitude d'une condamnation. Toutes les tragédies de l'univers de Poe viennent d'un échec de la vision : les marins de « MS Found » et « A Descent » ignorent tous deux les conditions météorologiques, même si le second en réchappe après avoir corrigé son attitude ; Pym est le plus aveugle de tous les marins, au point que Carole Schaffer-Koros, lors d'une récente conférence²⁰³, a qualifié son expérience initiatique manquée de « failed bildungsroman ». Les amants de « The Assignment » choisissent quant à eux le suicide faute d'avoir su voir une autre issue à leur dilemme, et le narrateur ne les arrête pas car il ne comprend le comportement de l'homme que trop tard. Pareillement, personne n'empêche Wyatt de suivre la boîte oblongue dans l'eau car le narrateur n'a pas reconnu en elle le cercueil de sa femme. Bedloe meurt de n'avoir su reconnaître dans les visions d'Oldeb une prophétie, comme le narrateur de « The Black Cat » ne sait pas lire la condamnation qui s'affiche sur le mur quand il assassine le premier chat. Les symptômes de la maladie qui touchent Morella et Ligeia sont également ignorés jusqu'à ce qu'ils se révèlent fatals ; cette idée est poussée à son paroxysme dans « The Oval Portrait », dans lequel le peintre ne voit littéralement pas sa femme dépérir sous ses yeux ; mais à l'inverse, Madeline Usher, Mr. Lackobreath,

²⁰² Richard Wilbur, *op.cit.* p.101.

²⁰³ International Poe and Hawthorne Conference, Kyoto, Japon, 21-24 Juin 2018.

Bérénice, ainsi que le narrateur de « The Premature Burial » sont tous relégués trop vite au tombeau car on confond leur état avec celui d'un mort. Valdemar souffre quant à lui car le narrateur n'a su voir sa mort déjà installée, tout comme Prospero n'a su reconnaître que la Mort Rouge était déjà parmi eux. Quant au narrateur de « The Man of the Crowd », il ne sait même pas ce qu'il devrait voir et quitte l'histoire insatisfait, persuadé que cette chose lui restera à jamais invisible.

A leur décharge, les narrateurs sont entourés de pièges : hormis les pièges bien réels qui leurs sont tendus (donjons de l'Inquisition, tentatives d'assassinats, ou même simple farces), si certains d'entre eux font des erreurs, c'est parce qu'ils sont la victime d'illusions d'optiques, de trompe-l'oeil. Poe se plaît à détailler leur misère, notamment dans « The Spectacles » et « The Sphinx ». L'effet est parfois simplement dramatique, comme dans « Shadow », où la mort apparaît dans la noirceur du rideau, au-dessus d'un cadavre, sa cape se détachant progressivement du tissu. Là où le goût de Poe pour ces effets est le plus flagrant est dans sa description de la suite nuptiale dans « Ligeia » :

The material [of the tapestries] was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities; but upon a farther advance, this appearance gradually departed; and, step by step, as the visiter moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of the

ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. The phantasmagoric effect was vastly heightened by the artificial introduction of a strong continual current of wind behind the draperies—giving a hideous and uneasy animation to the whole. (PT 271)

En se plaçant au bon endroit (« from a single point of view »), l'illusion est réussie – le point de vue est important chez Poe. C'est cette vision biaisée qui trompe ses héros, mais c'est aussi elle qui leur permet de voir ce que d'autres ignorent, comme le fait Dupin avec brio.

La décoration des pièces, et plus particulièrement la lumière, que nous avons évoquée plus tôt, contribue toujours d'une façon où d'une autre à créer ces illusions. L'installation particulière qui éclaire les salles de bal de Prospero dans « The Masque of the Red Death » en est un excellent exemple. Elles ne servent pas tant à illuminer qu'à créer des apparences. On nous dit d'ailleurs de Prospero qu'il avait l'oeil pour « les effets » : « There stood, opposite to each window, a heavy tripod, bearing a brazier of fire, that projected its rays through the tinted glass and so glaringly illumined the room. And thus were produced a multitude of gaudy and fantastic appearances. [...] [The duke] had a fine eye for colors and effects. He disregarded the decora of mere fashion. » (PT 486-487)

Quand ce n'est pas l'arrangement extérieur qui trompe les narrateurs, c'est leur esprit. Nombre d'entre eux sont en proie aux dictats de leur cerveau. Les plus révélateurs sont les obsessionnels : le narrateur de « The Tell-Tale Heart », qui déclare en introduction que son ouïe est si fine qu'il entend « toutes choses du ciel et de la terre, bien des choses de l'enfer » (« Above all was the sense of hearing acute. I heard all things in the heaven and in the earth. I heard many things in hell. » (PT 555)), et qui finit par ne plus entendre que

le bruit de ce battement de coeur – imaginaire – provenant de sous le plancher. Pareillement, Egaeus raconte dans « Berenice » comment ses tendances naturelles aboutissent à des conséquences désastreuses quand elles déshumanisent Bérénice en faisant de ses dents l'unique objet de son attention. Le narrateur de « The Imp of the Perverse » décrit quant à lui l'instinct de perversité, qu'il considère comme un instinct primaire et absolument irrésistible ; la perversité est une tromperie de l'esprit vis-à-vis de lui-même, ce qui semble évident dans le sens où l'esprit se rebelle mais obéit néanmoins : « That single thought is enough. The impulse increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing, and the longing, (to the deep regret and mortification of the speaker, and in defiance of all consequences,) is indulged. » (PT 828) Quelque chose le convainc malgré lui – Poe emploie d'ailleurs la forme passive du verbe. Les illusions, ou plus précisément les tromperies, sont monnaie courante dans l'univers de Poe. Certaines sont sans conséquences, telles que celles présentées dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » ou dans la bien-nommée « Mystification ». « Three Sundays in a Week » a quant à elle une issue positive, même s'il s'agit d'un jeu sur l'illusion du temps. La plupart ne sont cependant pas si innocentes : le tour que joue Hop-Frog au roi se conclut par son assassinat, et paye le prix d'une vie entière de persécution. C'est aussi une vie qui est en jeu dans « Thou Art The Man », celle d'un homme accusé à tort d'un crime, mais que l'on croit coupable simplement parce qu'il en a l'air ; le vrai coupable est quant à lui dédouané en vertu d'aussi faibles arguments : « all this [the town's blind trust in him] came of his having been christened Charles, and of his possessing, in consequence, that ingenuous face which is proverbially the very "best letter of recommendation". » (PT 729)

L'importance de cet air d'innocence est explicitée par Poe dans un essai intitulé « Diddling Considered as One of the Exact Sciences ». Il explique là-dedans non seulement en quoi consiste une tromperie, mais ce qui en distingue les différents types, et en quoi cette idée est cruciale dans la compréhension de l'esprit humain. La tromperie fait partie de ces instincts primaires de l'homme, dit-il : « Man is an animal that diddles, and there is no animal that diddles but man. [...] Diddling, rightly considered, is a compound, of which the ingredients are minuteness, interest, perseverance, ingenuity, audacity, nonchalance, originality, impertinence, and grin. » (PT 607)²⁰⁴ Il rajoute plus loin : « The origin of the diddle is referable to the infancy of the Human Race. Perhaps the first diddler was Adam. At all events, we can trace the science back to a very remote period of antiquity. » (PT 609) Si l'homme trompe, la femme ne s'en prive pas non plus, même si l'un des seuls exemples que Poe emploie, Schéhérazade, triche pour sa survie ; dans « The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade », Poe la déclare descendante d'Eve : « It seems, however, that this politic damsel (who had been reading Machiavelli, beyond doubt,) had a very ingenious little plot in her mind. [...] Scheherazade, who, being lineally descended from Eve, fell heir, perhaps, to the whole seven baskets of talk, which the latter lady, we all know, picked up from under the trees in the garden of Eden. » (PT 788-789)

Cette science née avec l'homme vient néanmoins de vertues exaltées, qui forment part de sa vie spirituelle. C'est la même capacité à s'identifier à l'autre qui lui permet de communier avec le divin qui lui sert aussi à tirer un profit injuste de son prochain. Dans

²⁰⁴ Il établit par la suite une liste des actes à accomplir pour réussir une telle manoeuvre, basée sur ces qualités.

« A Mystification », Poe dit d'ailleurs du baron que son talent vient de sa connaissance tant des autres que de lui-même : « The beauty, if I may so call it, of his art mystifique, lay in that consummate ability (resulting from an almost intuitive knowledge of human nature, and a most wonderful self-possession) » (PT 254) Mais c'est dans « Diddling » que Poe fait le lien le plus important entre cette tendance naturelle à la tromperie et la nature divine de l'être humaine évoquée au début de ce chapitre. Faisant la liste des qualités nécessaires au trompeur, il déclare :

Ingenuity:—Your diddler is ingenious. He has constructiveness large. He understands plot. He invents and circumvents. Were he not Alexander he would be Diogenes. [...] Originality:—Your diddler is original—conscientiously so. His thoughts are his own. He would scorn to employ those of another. A stale trick is his aversion. (PT 608)

Nous retrouvons ici les deux points les plus importants dans la composition de l'art selon Poe : l'ingéniosité (signifiant littéralement « possédé par le génie »), qui implique la capacité à construire une histoire, et donc une compréhension intime des mécanismes de répétition et d'adaptation, ainsi qu'une profonde originalité, faisant écho à la quête de nouveauté et de savoir qui guide l'âme divine. Par ces tromperies, et surtout par le souci d'absolue *vraisemblance* (notons l'étymologie du mot : elles doivent imiter la vérité) manifestée lors de leur mise en place, l'homme exploite son instinct créateur, qu'il hérite de dieu lui-même. L'admiration dont Poe fait preuve vis-à-vis de ces voyous s'explique alors : ils sont des Hommes de Poe parmi les autres, dignes descendants de leur créateur.

C. S'aveugler pour mieux lire

Le plus grand trompeur reste Poe lui-même. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, la seule de ses œuvres qui soit un plagiat avéré est « A Tale of Jerusalem ». Il est intéressant que Poe ait choisi cette histoire en particulier, quand on considère à quel point celle-ci est imprégnée de l'idée de tromperie. Il est aussi intéressant de noter que, parmi les Grotesques où Poe critique sa société contemporaine en tournant en ridicule, entre autres, leurs simagrées et leurs tromperies (notamment dans « The Man that was Used Up »), il inclut une satire intitulée « How to write a Blackwood Article » - et dans ce « how to », on retrouve le faire-semblant du trompeur.

Mais c'est parce qu'il est si versé dans l'art de la tromperie lui-même que Poe peut se permettre d'en révéler les secrets, ce à quoi il s'applique dans certains essais. Son goût pour les « effets » en décoration trouve un exutoire bien sain dans « The Philosophy of Furniture », mais c'est dans « Maelzel's Chess-Player », dans ses essais littéraires, et dans « A Few Words on Secret Writing » qu'il passe de l'autre côté du rideau. En détaillant le fonctionnement de la machine dans « Maelzel », il s'applique à démonter une tromperie. Ses essais littéraires, notamment « The Rationale of Verse » et « The Poetic Principle » visent quant à eux à donner une idée de la machinerie complexe qui guide la composition littéraire. C'est cependant « A Few Words on Secret Writing » qui est le guide le plus complet : il y détaille ses connaissances en cryptographie, qui sont tout à fait respectables pour l'époque du fait de la rubrique qu'il tenait dans *Graham's Magazine*. Mais au-delà de ces informations, ce qu'il explicite le plus clairement est son opinion sur la construction des chiffres : « Human ingenuity cannot concoct a cipher which human

ingenuity cannot resolve. » (ER 1278) L'esprit humain est selon lui ainsi formé qu'il est possible pour une personne de s'identifier à une autre, et donc de comprendre son œuvre. Il ne s'agit plus ici de communion avec une origine commune à l'univers, mais de lien entre humains, égaux par nature²⁰⁵. Après avoir établi une liste des méthodes traditionnelles de décodage des chiffres, il déclare : « If, however, there should be sought in these disquisitions-- or in any--rules for the solution of cipher, the seeker will be disappointed. Beyond some hints in regard to the general structure of language, and some minute exercises in their practical application, he will find nothing upon record which he does not in his own intellect possess. » (ER 1291) Ceci semble confirmer l'idée que toute personne a en soi au moins le potentiel du génie analytique. Poe conseille d'ailleurs d'en enseigner les méthodes dans les écoles afin de forcer son développement : « Cryptographical solutions might with great propriety be introduced into academies, as the means of giving tone to the most important of the powers of mind. » (ER 1278)

Parmi ces guides de l'illusion, celui qu'il consacre à la *ratiocination*, c'est-à-dire les aventures de C. Auguste Dupin, est à part, car son rôle est justement d'apprendre au lecteur à dissiper les illusions. Il reconnaît cependant que la nature interne du processus le rend mystérieux :

²⁰⁵ Tempérons ce propos en rappelant ce qu'il fait dire à Monos : « Among other odd ideas, that of universal equality gained ground : and in the face of analogy and of God – in despite of the loud warning voice of the laws of gradation so visibly pervading all things in Earth and Heaven – wild attempts at omni-prevalent Democracy were made. » (PT 451) Les hommes ne sont pas égaux *in fine* pour Poe, mais leur nature est identique : ils sont issus d'une même origine, mais on pourrait en dire autant des fourmis, ce qui ne les rend pas égales aux humains, et encore moins à l'Homme de Poe.

The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. [...] The analyst [...] is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each a degree of acumen which appears to the ordinary apprehension præternatural. His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition. (PT 397)

Il consacre donc ces textes, en particulier « The Murders in the Rue Morgue » et « The Purloined Letter », à expliquer ce qui se cache derrière cet air d'intuition. La ratiocination telle que Poe la décrit n'a rien de magique, Dupin le déclare clairement. Il s'agit au contraire d'une façon de voir au-delà des apparences. Il est d'ailleurs souvent question de vision dans ces histoires. Dupin se distingue de la police parisienne en sa capacité à voir, et c'est en cela que ces derniers pêchent, par excès de zèle :

Vidocq, for example, was a good guesser and a persevering man. But, without educated thought, he erred continually by the very intensity of his investigations. He impaired his vision by holding the object too close. He might see, perhaps, one or two points with unusual clearness, but in so doing he, necessarily, lost sight of the matter as a whole. Thus there is such a thing as being too profound. Truth is not always in a well. In fact, as regards the more important knowledge, I do believe that she is invariably superficial. The depth lies in the valleys where we seek her, and not upon the mountain-tops where she is found. The modes and sources of this kind of error are well typified in the contemplation of the heavenly bodies. To look at a star by glances—to view it in a side-long way, by turning toward it the exterior portions of the retina (more susceptible of feeble impressions of light than

the interior), is to behold the star distinctly—is to have the best appreciation of its lustre—a lustre which grows dim just in proportion as we turn our vision fully upon it. A greater number of rays actually fall upon the eye in the latter case, but, in the former, there is the more refined capacity for comprehension. By undue profundity we perplex and enfeeble thought; and it is possible to make even Venus herself vanish from the firmament by a scrutiny too sustained, too concentrated, or too direct. (PT 411-412)

Voilà qui rappelle les fautes du narrateur du « Sphinx », qui se fait un monstre d'un insecte vu de trop près, et d'Ægeus, qui fait disparaître Bérénice à observer trop attentivement ses dents. À l'inverse, Dupin cherche à voir la scène dans son ensemble, pas seulement dans le sens physique, mais également dans le sens métaphorique : non seulement il regarde toute la pièce, mais il cherche surtout à y replacer les événements qui s'y sont déroulés. On retrouve ici la suggestion de Poe au début de *Eureka*, de tourner sur son talon au sommet d'une montagne pour mieux absorber le paysage alentour. Dupin appelle cela « gathering a fund of thought » (PT 399). C'est sur cette base qu'est construite la réflexion analytique, et c'est à cause de cela qu'elle se distingue de la simple logique. Étant une faculté imaginative, elle demande à être nourrie d'abondants exemples. Poe place le whist au-dessus des échecs pour cette raison, et en fait donc un exercice de choix pour développer ce genre de capacités :

The best chess-player in Christendom may be little more than the best player of chess; but proficiency in whist implies capacity for success in all those more important undertakings where mind struggles with mind. When I say proficiency, I mean that perfection in the game which includes a comprehension of all the

sources whence legitimate advantage may be derived. These are not only manifold but multiform, and lie frequently among recesses of thought altogether inaccessible to the ordinary understanding. (PT 398)

« Where mind struggles with mind » : l'analyse de Dupin est une lutte entre esprits. Dans « The Purloined Letter », Dupin fait raisonner son ami sur l'idée d'un enfant capable d'anticiper les mouvements de ses adversaires lors d'un pari. « Now this mode of reasoning in the schoolboy, whom his fellows termed 'lucky,'—what, in its last analysis, is it?" » demande finalement Dupin. « "It is merely," I said, "an identification of the reasoner's intellect with that of his opponent." » (PT 689) Et, comme Legrand qui résoud l'énigme du pirate Kidd dans « The Gold-Bug » en retraçant sa logique particulière, c'est exactement de cette façon que Dupin arrive à triompher du Ministre D-, en identifiant son esprit au sien (Legrand doit quant à lui se placer littéralement au même endroit que Kidd pour *voir* où est caché le trésor). C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Dupin insiste tant sur les capacités intellectuelles du Ministre D-, son égal, son double, car battre un idiot serait sans intérêt – comme le dit Corneille, à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire.

Le meurtre de Marie Rogêt est quant à lui intéressant parce qu'il s'agit d'un cas réel sur lequel Poe se penche, il n'est donc pas issu de son imagination, même s'il se sert de celle-ci pour y offrir une possible solution ; mais l'intérêt du double meurtre de la Rue Morgue est dans son étrangeté, et c'est là qu'est la gloire de Dupin, dans sa capacité à le résoudre en dépit de cette étrangeté, ou plutôt *grâce à elle*. L'étrangeté du meurtre est selon Dupin l'un des éléments clefs de son analyse : « The government agents [...] have fallen into the gross but common error of confounding the unusual with the abstruse. But

it is by these deviations from the plane of the ordinary, that reason feels its way, if at all, in its search for the true. » (PT 414) Il en donne un excellent exemple quand il découvre le mécanisme de fermeture de la fenêtre, dépendant d'un clou brisé en deux, qui lui donnait l'apparence d'avoir été fermée de l'intérieur, et rendant *de facto* le meurtre impossible. Partant du postulat que, puisque le meurtre a bel et bien eu lieu, il ne peut être impossible, Dupin suit ce que lui suggèrent les éléments : si la porte était fermée de l'intérieur et la cheminée trop étroite, le meurtrier a dû passer par la fenêtre, même si cela *semble* infaisable. Un mécanisme caché *doit* exister, puisqu'il s'agit de la seule possibilité. Et effectivement, Dupin découvre un mécanisme dans ce clou brisé, qui confirme sa théorie – mais il ne cherchait pas réellement de confirmation, puisqu'il était absolument persuadé d'avoir raison, en vertu du fait qu'il ne puisse y avoir d'autre explication. Cette idée revient à la fin de l'histoire, quand il écrit au marin via les journaux : « If I am in error, he will merely suppose that I have been misled by some circumstance into which he will not take the trouble to inquire. If I am right, a great point is gained. » (PT 425) Cette façon de raisonner à l'envers est typique de sa méthode, et on la retrouve également à la fin de « The Purloined Letter » : « He could not have failed to anticipate – and events have proved that he did not fail to anticipate... » (PT 693) La méthode de Dupin est basée sur ce qui semble une foi aveugle en ses théories, mais s'avère en réalité être une façon de voir l'invisible, de percevoir ce qui est caché. L'aspect fantastique de ses enquêtes vient de cette obscurité qu'elles requièrent (« If it is any point requiring reflection [...] we shall examine it to better purpose in the dark. » (PT 680)) ; Maryse

Ducreu-Petit l'appelle « la chambre noire du cerveau »²⁰⁶, car c'est là que sont *révélées* les vérités. On peut supposer que le noir élimine les distractions superflues brouillant les pistes, car c'est l'un des grands talents de Dupin. Il s'en vante fréquemment dans les histoires, comparant sa méthode fluide et adaptative aux méthodes rigides des policiers, qui se trouvent arrêtés par le plus petit obstacle. Répondant au préfet de police, dans « The Purloined Letter », il déclare : « Perhaps it is the very simplicity of the thing which puts you at fault. » (PT 681) Pour lui qui sait d'avance ce qu'il doit trouver, la simplicité est non seulement évidente, mais aussi une marque de vérité (puisque la vérité ne peut être surérogative). Sa ratiocination puise dans sa réserve d'exemples (« fund of thought ») un motif qui corresponde à la situation présente et l'applique par analogie sur les éléments du problème, dégagant ainsi des coordonnées de connection ; une fois ces coordonnées acquises, tout prend un sens, y compris – surtout – les éléments étranges et apparemment disparates. « To use a sporting phrase, » déclare Dupin, « I had not been once 'at fault.' The scent had never for an instant been lost. There was no flaw in any link of the chain. I had traced the secret to its ultimate result. » (PT 419) On comprend mieux l'obsession de Poe avec la graduation et les étapes (« All are alike, in facility of comprehension, to him who approaches them by properly graduated steps. » (PT 1271)).

Dans l'introduction de « Rue Morgue », le narrateur explique que l'analyse de Dupin s'appuie nécessairement sur l'ingéniosité, qu'il nomme « capacité constructive, ou

²⁰⁶ Maryse Ducreu-Petit, « L'oeil du voyant », cité dans *Europe*, p.134: « Holmes regarde et déduit, Dupin raisonne et vérifie. Ce qui voit, c'est d'abord l'esprit, la chambre noire du cerveau. »

combinatoire »²⁰⁷, et fait donc appel aux mêmes facultés mentales que la création artistique ; rappelons ici les mots de Dupin à propos du Ministre D- : « As poet and mathematician, he would reason well ; as mere mathematician, he could not have reasoned at all. » (PT 691). En internalisant de la sorte les motifs universels, ou en les reconnaissant comme existant en lui, l'Homme de Poe réalise sa vocation profonde de créateur d'une nouvelle façon – les deux sont liés, puisque son analyse nourrit sa création, et sa création entretient son analyse. Il n'y a en lui aucune « charlatanerie »²⁰⁸, mais au contraire une connaissance intime des règles universelles de construction. Dans *Eureka*, Poe déclare au sujet des grands découvreurs qu'ils étaient avant tout de grands théoriciens, et que leurs connaissances ne proviennent pas tant d'une logique rigoureuse que d'une imagination fertile leur permettant de comprendre ces règles :

These vital laws Kepler guessed—that is to say, he imagined them. Had he been asked to point out either the *deductive* or *inductive* route by which he attained them, his reply might have been—'I know nothing about *routes*—but I do know the machinery of the Universe. Here it is. I grasped it with *my soul*—I reached it through mere dint of *intuition*.' Alas, poor ignorant old man! Could not any metaphysician have told him that what he called 'intuition' was but the conviction resulting from deductions or inductions of which the processes were so shadowy as to have

²⁰⁷ Elles sont néanmoins des capacités différentes : “The analytical power should not be confounded with ample ingenuity; for while the analyst is necessarily ingenious, the ingenious man is often remarkably incapable of analysis. [Between] the constructive or combining power, by which ingenuity is usually manifested, [...] and the analytic ability there exists a difference far greater, indeed, than that between the fancy and the imagination, but of a character very strictly analogous. It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic.” (PT 399-400)

²⁰⁸ « There was not a particle of charlatanerie about Dupin. » (PT 403)

escaped his consciousness, eluded his reason, or bidden defiance to his capacity of expression? (PT 1270)

Dans cette dernière phrase, Poe soulève un point intéressant : l'Homme de Poe n'est pas toujours conscient de ces processus. Dupin semble être relativement au fait de ses propres pensées, quoique l'enchaînement d'associations mentales qu'il présente au début de « Rue Morgue » ne soit pas plus justifié pour lui que pour le narrateur – ces choses sont associés, sans autre explication. Mais on retrouve l'aspect nébuleux de la ratiocination dans les récits des autres narrateurs, qui suivent ce qu'ils pensent être des indications du destin, mais sont en fait des ordres de leur propre âme. Ces connaissances venant des tréfonds de leur nature, il arrive qu'ils en ignorent l'existence jusqu'au moment où elles leur deviennent utiles, comme dans le cas du marin de « A Descent » qui se découvre des notions de physique inattendues alors qu'il est pris dans le tourbillon. Son cas est particulièrement flagrant, mais ce qui est surprenant dans ces connaissances est le fait qu'elles soient vraies, et non pas de simples pensées intrusives. Dans une situation d'urgence, il est capable d'extraire de son inconscient des vérités sur la réalité qui l'entoure, alors que tant d'autres se retrouvent piégés par des illusions. Comme nous l'avons vu plus tôt, cette épiphanie a lieu juste après qu'il a renoncé à tenter de survivre, s'humiliant devant la toute-puissance de l'univers ; il est alors en mesure d'apprécier esthétiquement le maelström et, ce faisant, d'y trouver une issue. Mais l'idée d'une divinité bienveillante l'extirpant des mâchoires du gouffre suite à une démonstration d'humilité semble peu en accord avec les théories de Poe sur la nature de la divinité (ou de l'humanité) exprimées dans le reste de son œuvre – cette scène peut à l'inverse être lue comme une reprise de pouvoir de la part de l'homme, de la part de son âme profonde :

libéré de la confusion créée par les émotions de sa nature humaine fragile et inquiète de sa survie, l'homme peut s'appuyer sur sa nature divine et découvrir la vérité qui le libère en usant de sa faculté ratiocinative basée sur l'esthétique, l'analogie, la construction.

La vérité est une question constante chez Poe. Les illusions qui entourent les personnages impliquent que la preuve fournie par les organes sensoriels ne peut être crue aveuglément, et les convictions, à part dans de rares cas tel celui que nous venons de détailler, n'ont guère plus de crédit : « There is subject under heaven about which funnier ideas are, in general, entertained than about this subject of internal evidence. It is by 'internal evidence,' observe, that we decide upon the mind. » (ER 1430) Dans les *Marginalia*, Poe se permet beaucoup d'appartés sur ce sujet. Parlant d'une pièce de théâtre, par exemple, il déclare : « It is] lucidly, succinctly, vigorously, and logically written, and proves, in my opinion, everything that it attempts — provided that we admit the imaginary axioms from which it starts; and this is as much as can be well said of any theological disquisition under the sun. (ER 1391) Plus loin, il ajoute : « It is laughable to observe how easily any system of Philosophy can be proved false: — but then is it not mournful to perceive the impossibility of even fancying any particular system to be true? » (ER 1458) Par moments, il a tout du nihiliste pour lequel certains critiques ont voulu le faire passer ; mais à d'autres, dans *Eureka* ou les contes, c'est avec une ferveur presque religieuse qu'il évoque la vérité de l'univers. Il fait par ailleurs remarquer : « the greatest truth and the greatest error are scarcely two points in a circle. » (ER 1446) Poe met fréquemment en garde, notamment au travers de Dupin, contre l'erreur née des apparences trompeuses. Il déclare à ce sujet dans *Eureka* :

It is, perhaps, in no little degree, however, our propensity for the continuous—for the analogical—in the present case more particularly for the symmetrical—which has been leading us astray. And, in fact, the sense of the symmetrical is an instinct which may be depended upon with an almost blindfold reliance. [...] A perfect consistency, I repeat, can be nothing but an absolute truth. We may take it for granted, then, that Man cannot long or widely err, if he suffer himself to be guided by his poetical, which I have maintained to be his truthful, in being his symmetrical, instinct. He must have a care, however, lest, in pursuing too heedlessly the superficial symmetry of forms and motions, he leave out of sight the really essential symmetry of the principles which determine and control them. (PT 1349)

C'est parce qu'il est conscient que le Ministre sait comme lui passer outre les apparences que Dupin comprend que la lettre volée est restée dans la pièce, *au vu et au su de tous*, et non dans une quelconque cachette comme le pensait la Police, qui font l'erreur de penser que complexité et profondeur sont synonymes l'une de l'autre. Poe donne en exemple de cette erreur la statistique, qui lui est pourtant chère : « The theory of chance, or as the mathematicians term it, the Calculus of Probabilities, has this remarkable peculiarity, that its truth in general is in direct proportion with its fallacy in particular. » (ER 1292) C'est hélas une erreur fréquente de l'être humain, qui se perpétue à notre époque ; il est d'ailleurs devenu courant d'entendre dire que « l'on peut faire dire n'importe quoi aux chiffres », car la statistique est une science qui requiert la finesse et la fluidité (en un mot, l'art) de la ratiocination pour révéler de vrais faits. Poe s'insurge régulièrement contre les penseurs qui entendent prêcher la profondeur au mépris de la vérité, c'est d'ailleurs à quoi est consacré une bonne partie de l'introduction de *Eureka*. La vérité est trop simple,

trop proche pour être vue par le plus grand nombre : « As regards the greater truths, men oftener err by seeking them at the bottom than at the top ; the depth lies in the huge abysses where wisdom is sought – not in the palpable palaces where she is found. » (ER 8) Poe la compare à une étoile, qui se voit d'autant mieux qu'on ne la regarde pas directement : « He who regards [a star] directly and intensely sees, it is true, the star, but it is the star without a ray – while he who surveys it less inquisitively is conscious of all for which the star is useful to us below – its brilliancy and its beauty. » (ER 8)

Si l'on ne peut regarder la vérité directement, il faut trouver un moyen d'obscurcir sa vision ou du moins de détourner le regard pour l'observer de côté. C'est le rôle de l'art. L'art, pour Poe, reproduit ce que l'âme voit dans la nature, sans être arrêté par le brouillage des sens :

Were I called on to define, very briefly, the term “Art,” I should call it “the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the veil of the soul.” The mere imitation, however accurate, of what is in Nature, entitles no man to the sacred name of “Artist.” [...] I have mentioned “the veil of the soul.” Something of the kind appears indispensable in Art. We can, at any time, double the true beauty of an actual landscape by half closing our eyes as we look at it. The naked Senses sometimes see too little — but then always they see too much. (ER 1458)

On ne peut percevoir la vérité que par éclats, par ces « glimpses » que Poe décrit dans « Eleonora ». L'Homme de Poe est depuis sa naissance un être remarquable, plein de caractère, et, puisqu'il sent son origine exaltée, en quête constante d'une vérité dont il ne se souvient que nébuleusement avoir fait partie. Mais cette vérité lui est inaccessible dans son état présent. On sent une nette différence dans l'accès à la connaissance telle que

Monos, Oïnos, Eiros, Ellison, ou le narrateur de « Eleonora » la présente, par rapport aux autres contes – ceux-ci se passent après la mort des personnages, passés presque littéralement « de l'autre côté du rideau ». Ces derniers sont dans les coulisses de l'univers, encore assez humains (et Poe insiste sur leur structure encore matérielle, constituant leur identité personnelle) pour nous retransmettre l'effet de cette connaissance, sans jamais vraiment pouvoir nous la livrer entièrement. Est-ce parce que nous lecteurs sommes humains que nous ne pouvons la recevoir, ou est-ce parce que nous sommes lecteurs ? Il y a, comme nous l'avons précédemment mentionné, à cette connaissance ineffable un problème de média – elle ne se sait qu'à se vivre, et même les narrateurs de ces histoires post-mortem ne peuvent tout connaître, car ils ne sont pas encore redevenus Dieu.

Les personnages sentent que cette connaissance qu'ils recherchent désespérément est impossible pour eux à saisir (« a wisdom too divinely precious not to be forbidden » (PT 266) ; « the great secret » (PT 468) ; « forbidden pages » (PT 234)), mais pourtant, ils la recherchent avidement. Même le narrateur de « MS Found », qui se déclare dans les premières lignes un incroyant, se retrouve à s'embarquer en quête de – de *quelque chose* ; mais quoi, lui-même ne le sait pas. Le plus souvent, c'est dans les livres qu'ils cherchent cette connaissance, mais comme nous venons de le voir, ils ne peuvent la trouver que partiellement. Même Pym, dont le chemin se termine en noir et blanc comme s'il entrait littéralement *dans* le texte (« Nothing white was to be found at Tsalal, and nothing otherwise in the subsequent voyage to the region beyond. » (PT 1182) ne parvient pas à voir cette connaissance – mais Pym ne voit jamais rien, c'est en cela qu'il est une excellente métaphore de la quête humaine. John T. Irwin consacre une large

partie de son ouvrage *American Hieroglyphics* à détailler en quoi le voyage de Pym est en réalité un retour aux sources de la littérature, se culminant en une révélation mystique oubliée sitôt que Pym meurt, c'est-à-dire dès l'épilogue :

Since it is specifically in his role as the dark double that Peters accompanies Pym to the abyss, and since that voyage to the limits of differentiation is evoked as a quest for the simultaneous origin of man and language by superimposing upon the polar voyage a traditional figure of the search for linguistic origins (the journey to the ABYSSinian source of the Nile, and its American equivalent, the journey to the source of the Missouri/Mississippi), it is particularly appropriate that the dark Peters – a man whose real origin, as Poe implies, is linguistic – should have his fictitious place of origin located 'among the fastness of Black Hills near the source of the Missouri' – the geographic source of the Lewis and Clark journals that are Peters' graphic source.²⁰⁹

Notons d'ailleurs ici le choix de lecture de Pym, alors qu'il se cache dans la cale du *Grampus* : le journal de Lewis et Clark ! De manière plus évidente, ce noir et blanc (« tsalal » signifie d'ailleurs « sombre » en langue indigène, comme « sahara » se rapporte le blanc du sable), ainsi que la forme des inscriptions, désigne clairement une entrée dans l'écrit :

The fact that the Tsalalian chasm inscriptions pointing the way to the polar abyss are written in Ethiopic, Arabic, and Egyptian, the languages of the Nile valley, and that Pathros, the name applied to the South Polar region, is the name of southern

²⁰⁹ John T. Irwin, *op.cit.* p.128.

Egypt and northern Abyssinia, is simply part of Poe's conflation of the journey to the Abyssinian source of the Nile and the voyage to the polar abyss as reciprocal quests for the linguistic origin of the self.²¹⁰

Même lorsqu'il rencontre ce que l'on suppose être une figure divine à la fin de l'histoire, Pym ne peut intégrer cette connaissance, ou du moins pas nous la retransmettre, puisque son point de vue s'arrête aussitôt. Le narrateur qui prend sa suite durant l'épilogue met de nouveau l'accent sur cette notion de noir et blanc, de caractères illisibles, et d'ellipses narratives. La dernière phrase du texte, à l'intonation curieusement biblique, est un indice menant lui aussi vers cette illisibilité de la connaissance²¹¹ : « I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock. » (PT 1182) Seule une divinité, seule la nature, sous la forme d'un fleuve disparu depuis longtemps, aurait pu tracer les caractères qui marquent l'île, et il n'y a que là, dans la terre elle-même, que cette connaissance puisse se trouver. Pym, humain et aveugle, s'y promène sans jamais s'en apercevoir, trop proche de la vérité pour la saisir.

John F. Lynen attribue là aussi cette idée de connaissance inscrite dans l'univers lui-même à la pensée puritaine : « Since the Puritan's whole purpose in seeking 'Providences' is to see God in human events, it would therefore seem that he aims at

²¹⁰ John T. Irwin, *op.cit.* p.199/200.

²¹¹ Daniel A. Wells propose une autre lecture de cette fin, qui elle aussi repose sur l'impossibilité de lecture, mais de façon plus pragmatique : « Engraved in the hills is Poe's name, undercutting the claims to authenticity of the landscape and the characters. Therefore, Poe's "vengeance," an example, perhaps, of his need to prove his intellectual superiority, is on the majority of his readers, who, in failing to conjoin geography and philosophy, chasm and creativity, are forever blind to the ingenuity which lies before their eyes, but beyond their vision. » (Daniel A. Wells, « Engraved Within the Hills: Further Perspectives on the Ending of *Pym* »)

metaphor or symbol rather than analogy. »²¹² Les révélations que vit l'Homme de Poe sont une manière de se confronter indirectement à la vérité, en voyant ainsi la connaissance interdite (qui, nous le savons, est l'essence divine de leur unité perdue) dans des symboles ou des métaphores. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles la ratiocination est aussi fortement basée sur l'analogie, puisqu'elle permet de passer outre cette recherche de symbole et de matérialiser directement la connaissance là où l'analogie permet de supposer qu'elle se trouve. Dupin déclare d'ailleurs : « The material world [...] abounds with very strict analogies to the immaterial; and thus some color of truth has been given to the rhetorical dogma, that metaphor, or simile, may be made to strengthen an argument, as well as to embellish a description. » (PT 694) L'analogie n'est pas pour lui qu'une simple tactique rhétorique, mais une méthode permettant de voir simultanément l'objet et ce qu'il cache, ce qui est la seule façon d'apercevoir et de transmettre l'ineffable. Dans « The Rationale of Verse », Poe fait la remarque suivante : « A definition is that which so describes its object as to distinguish it from all others. » (ER 28) Voilà qui explique l'ineffabilité de cette connaissance : comment définir quelque chose qui est, non pas distinct de tout autre chose dans l'univers, mais qui est toute chose, qui est l'univers lui-même ? Comment parler de quelque chose qui englobe à la fois l'objet de la parole et son locuteur ?

De nombreux passages dans l'œuvre de Poe évoquent cette frustrante impossibilité. Le plus connu est peut-être cet extrait de « Ligeia » :

²¹² John F. Lynen, *op.cit.* p.42.

There is no point, among the many incomprehensible anomalies of the science of mind, more thrillingly exciting than the fact—never, I believe, noticed in the schools—that, in our endeavors to recall to memory something long forgotten, we often find ourselves *upon the very verge* of remembrance, without being able, in the end, to remember. And thus how frequently, in my intense scrutiny of Ligeia's eyes, have I felt approaching the full knowledge of their expression—felt it approaching—yet not quite be mine—and so at length entirely depart! And (strange, oh strangest mystery of all!) I found, in the commonest objects of the universe, a circle of analogies to that expression. I mean to say that, subsequently to the period when Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine, I derived, from many existences in the material world, a sentiment such as I felt always around, within me, by her large and luminous orbs. Yet not the more could I define that sentiment, or analyze, or even steadily view it. I recognised it, let me repeat, sometimes in the survey of a rapidly-growing vine—in the contemplation of a moth, a butterfly, a chrysalis, a stream of running water. I have felt it in the ocean; in the falling of a meteor. I have felt it in the glances of unusually aged people. And there are one or two stars in heaven—(one especially, a star of the sixth magnitude, double and changeable, to be found near the large star in Lyra,) in a telescopic scrutiny of which I have been made aware of the feeling. I have been filled with it by certain sounds from stringed instruments, and not unfrequently by passages from books. (PT 264-265)

L'incohérence des analogies met bien en valeur le fait que cette émotion qu'il ressentait en observant les yeux de Ligeia n'est pas quelque chose de terrestre, relevant de choses

matérielles, mais une émotion universelle qui était incarnée en la personne de Ligeia, et qu'il ne retrouve maintenant partiellement dans une multitude de choses terrestres. Engranger de nouvelles analogies permet de mieux comprendre de pareils sujets en les voyant sous de nouveaux jours, tel un joyau dont la surface totale n'est jamais vue, en réalité, que face par face. Dans les *Marginalia*, Poe s'insurge contre la proposition de Thomas Macaulay selon qui « divinity is not a progressive science ». Poe explique que Macaulay déprécie les sciences qui se heurte constamment aux mêmes questions, les excluant de toute discussion sur la nature divine qui aurait quant à elle été révélée une fois pour toute dans la Bible. Au vu des opinions de Poe sur la nature divine que nous avons relevées jusque là, il est facile de comprendre son agacement, mais son point de débat est plus méthodologique que théologique :

Were the indications we derive from science, of the nature and designs of Deity, and thence, by inference, of man's destiny, — were these indications proof direct, it is then very true that no advance in science could strengthen them; for, as the essayist justly observes, “ nothing can be added to the force of the argument which the mind finds in every beast, bird, and flower; “ but, since these indications are rigidly analogical, every step in human knowledge, every astronomical discovery, in especial, throws additional light upon the august subject, by extending the range of analogy. That we know no more, to-day, of the nature of Deity, of its purposes, and thus of man himself, than we did even a dozen years ago, is a proposition disgracefully absurd. “If Natural Philosophy,” says a greater than Macaulay, “ should continue to be improved in its various branches, the bounds of moral

philosophy would be enlarged also.” These words of the prophetic Newton are felt to be true, and will be fulfilled. (ER 1296)

Elargir le champ d’analogies permet au contraire d’élargir proportionnellement notre connaissance de la Nature et de la nature divine. Se confronter au monde dans son intégralité, depuis les champs élyséens jusqu’aux plus sombres abysses, est une manière d’affronter la réalité de dieu dans toute sa complexité. C’est en acceptant les parties les moins agréables du monde qu’il est possible d’en saisir une image réaliste, en nourrissant l’imagination. On comprend alors les intérêts disparates des héros de Poe, et leurs bibliothèques fabuleuses – elles sont les instruments de cette quête de savoir. « Some of the most profound knowledge — perhaps all very profound knowledge — has originated from a highly stimulated imagination. » (ER 1293) Cette phrase, extraite de « Chapter of Suggestion », fait écho à l’introduction de « Eleonora » : « The question is not yet settled, whether madness is or is not the loftiest intelligence – whether much that is glorious – whether all that is profound – does not spring from disease of thought – from *moods* of mind exalted at the expense of the general intellect. » (PT 468) C’est parce qu’il est sujet à ces humeurs de l’esprit que l’Homme de Poe est capable de comprendre l’univers d’une manière plus intime que les autres, parce qu’il est familier avec une part de son fonctionnement qui échappe aux hommes normaux et les prive d’un pan entier d’analogies. Les connaissances matérielles dont il nourrit son esprit, la beauté dont il s’entoure, son propre esprit, dans sa torture comme dans son exaltation, tout cela lui permet d’arriver finalement à capturer, même si ce n’est que pour un instant, une vision divine avec laquelle communier.

Nous avons utilisé plus tôt l'image d'une pierre précieuse examinée sous ses différentes facettes, mais l'analogie la plus parlante pour expliquer ce processus d'appropriation de l'ineffable est celle du dessin : il n'est possible, en dessin traditionnel, de représenter la lumière blanche qu'en ne la représentant pas. La lumière se figure grâce à ce qui l'entoure, et non à elle-même. Si elle est colorée, c'est dans cette diminution d'elle-même qu'on la représente ; si elle est ombragée, c'est également par l'ombre qui s'y mêle qu'on la trace. Il en va de même avec le dieu de Poe : on ne le voit que dans sa forme morcelée, et donc forcément de manière incomplète. Tout ce que l'homme, en tant que part de dieu, peut se figurer de lui est une image négative, un espace de réserve. Il ne peut être défini, comme nous l'avons vu plus tôt, mais il ne peut pas non plus être décrit par ce qu'il n'est pas, étant tout. Ce n'est donc que par aperçus successifs que l'homme peut s'en faire une idée. Poe note à plusieurs reprises que l'humain pense par cycles, revisitant certaines idées à différents âges, et les voyant, non pas différemment, mais mieux, ce qui correspond au ratio d'accroissement des analogies qu'il amasse : « As individuals, we think in cycles, and may, from the frequency or infrequency of our revolutions about the various thought-centres, form an accurate estimate of the advance of our thought toward maturity. It is really wonderful to observe how closely, in all the essentials of truth, the child-opinion coincides with that of the man proper — of the man at his best. » (ER 1386) Il y a la même idée dans sa défense du tiret :

The dash of the MS. [...] represents a second thought — an emendation. [...] The dash gives the reader a choice between two, or among three or more expressions, one of which may be more forcible than another, but all of which help out the idea. It stands, in general, for these words — “or, to make my meaning more distinct.”

This force it has — and this force no other point can have; since all other points have well-understood uses quite different from this. Therefore, the dash cannot be dispensed with. (ER 1425-1426)

Cette façon de penser est caractéristique de l'Homme de Poe. Notons, par exemple, les monologues de William Wilson, ou des narrateurs de « The Tell-Tale Heart » et « The Black Cat » : leur discours est morcelé et évolutif, une idée venant constamment se greffer sur la première. Ils sont emportés par leur récit avec ce que Poe nomme « the glowing abandon of genius » :

The partial genius is flashy — scrappy. [...] He is so filled with his theme that he is dumb, first from not knowing how to begin, where there seems eternally beginning behind beginning, and secondly from perceiving his true end at so infinite a distance. Sometimes, dashing into a subject, he blunders, hesitates, stops short, sticks fast, and, because he has been overwhelmed by the rush and multiplicity of his thoughts, his hearers sneer at his inability to think. Such a man finds his proper element in those “great occasions” which confound and prostrate the general intellect. [...] [He] invariably talks to best purpose with his pen. (ER 1422)

Ici est illustrée la lutte de l'homme, qui se trouve au milieu du cercle chronologique de l'univers, mature mais morcelé, unique et isolé, habitant d'un temps qu'il sait être contrenature, de se reconnecter avec l'éternel. Lynen retrace une fois de plus cette idée avec l'influence de la pensée puritaine sur la littérature américaine :

It should be clear that Poe's view of the human situation, and the literary program he derives from it, have their source in a sense of time based on the same

premises as that of the colonial Puritan writers. Here again the self is defined by the limits of its narrow place and time, and the problem of knowledge is conceived as a question of how the mind will transcend these limits; For Poe, as for the Puritans, the alternative to man's circumscribed and imperfect understanding is nothing less than a conspectus of reality as a whole. Once more the truth is equivalent to the eternal - the real order of things - and the mind's quest for the meaning of its personal experience is depicted as a process of enlarging the temporal landscape toward a total history. What makes Poe's vision so obviously different from that of the New England tradition is his intuition that the self must lose its identity in the process of achieving a higher state of consciousness. To enter into the consciousness of the universe is to abandon one's place, one's time, and hence that uniqueness of point of view without which selfhood is not possible. The self dies by becoming a state of mind which both corresponds to and is indistinguishable from reality itself. This, as Poe tells us at the end of *Eureka*, is to be one with God. It is to live forever, but not as oneself. Instead of conceiving perfect consciousness as an experience in which the self's own present moment is recognized as an epitome of all time, Poe considers the now and eternity as exact opposites, so that vision becomes true to the extent that it ceases to be human - in that the mind has disengaged itself from its place and therefore from its identity.²¹³

Tous les vrais moments d'épiphanie sont des moments où l'homme se défait de son identité, et peut reconnecter les morceaux disparates de son génie – les moments où les

²¹³ John F. Lynen, op.cit. p.212/213.

exemples ne sont plus juste des ingrédients pour analogies mais tracent des motifs universels. C'est quand il s'oublie et s'unit mentalement à l'univers que sa philosophie est réellement inspirée : « An infinity of error makes its way into our Philosophy, through Man's habit of considering himself a citizen of a world solely — of an individual planet — instead of at least occasionally contemplating his position as cosmopolite proper — as a denizen of the universe. » (ER 1460) Quand ces moments arrivent, peu importe la position de l'homme dans le monde : qu'il soit au coeur d'un splendide chateau, au milieu du gouffre, dans un cercueil ou confortablement assis dans son salon, il est partout et nulle part à la fois – il devient universel, et en retour tout l'univers nourrit son génie. Cette connection intime avec le reste du monde est une façon de recréer l'âme divine divisée – c'est là le « golden secret » que Poe déclare avoir trouvé dans *Eureka*. Grace à lui, il n'y a plus ni souffrance, ni laideur, ni mal. Un homme possédé d'un tel génie voit dieu en tout : « All that the man of genius demands for his exaltation is moral matter in motion. It makes no difference whither tends the motion — whether for him or against him — and it is absolutely of no consequence “what is the matter.” » (ER 1419) C'est ce que le narrateur de « Man of the Crowd » ressent sans le savoir : « [I] found myself in one of those happy moods which are so precisely the converse of ennui—moods of the keenest appetency, when the film from the mental vision departs—αχλυσ ος πριν επηεν²¹⁴—and the intellect, electrified, surpasses as greatly its every-day condition » (PT 388)

²¹⁴ « The mist that was upon (the eyes) before. » Poe cite l'Illiade d'Homer, 5.127 :
« ἀχλὺν δ' αὖ τοι ἀπ' ὀφθαλμῶν ἔλον ἢ πριν ἐπῆεν,
ὄφρ' εὔ γιγνώσκῃς ἡμὲν θεὸν ἠδὲ καὶ ἄνδρα. »
« I've taken from your eyes the mist that was upon them before,
So that you may discern both god and man. »

On comprend que cette faculté soit pour Poe la culmination des aspirations humaines, une façon pour l'homme de s'élever au plus près qu'il lui soit possible du superlatif absolu qu'est dieu. Le génie est la vraie noblesse, celle qui distingue les Hommes de Poe de leurs pairs : « Not only do I think it paradoxical to speak of a man of genius as personally ignoble, but I confidently maintain that the highest genius is but the loftiest moral nobility. » (ER 1457)²¹⁵ Il fait remarquer plus haut que l'homme de génie est au mieux à même de retransmettre sa pensée par écrit, plutôt qu'à l'oral ; les opinions de Poe sur la poésie s'accordent tout à fait avec ce concept de saisissement divin, d'enthousiasme au sens littéral, c'est-à-dire d'inspiration divine. « A poem deserves its title only inasmuch as it excites, by elevating the soul. The value of the poem is in the ratio of this elevating excitement » (ER 71) déclare-t-il en introduction de « The Poetic Principle ». La poésie n'est pas pour lui qu'une simple célébration de la beauté, mais un effort pour élever l'esprit du lecteur en lui faisant saisir ce que cette beauté signifie, l'ordre parfait et merveilleux de l'univers :

He who shall simply sing, with however glowing enthusiasm, or with however vivid a truth of description, of the sights, and sounds, and odors, and colors, and sentiments which greet him in common with all mankind — he, I say, has yet failed to prove his divine title. There is still a something in the distance which he has been unable to attain. We have still a thirst unquenchable, to allay which he has not shown us the crystal springs. This thirst belongs to the immortality of Man. It is at once a consequence and an indication of his perennial existence. It is the desire

²¹⁵ Poe fait remarquer dans les Marginalia que la méchanceté provient au contraire de la stupidité : « Pure diabolism is but Absolute Insanity. Lucifer was merely unfortunate in having been created without brains. » (ER 1455)

of the moth for the star. It is no mere appreciation of the Beauty before us, but a wild effort to reach the Beauty above. Inspired by an ecstatic prescience of the glories beyond the grave, we struggle by multiform combinations among the things and thoughts of Time to attain a portion of that Loveliness whose very elements perhaps appertain to eternity alone. And thus when by Poetry, or when by Music, the most entrancing of the poetic moods, we find ourselves melted into tears, we weep then, not as the Abbate Gravina supposes, through excess of pleasure, but through a certain petulant, impatient sorrow at our inability to grasp now, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys of which through the poem, or through the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses. The struggle to apprehend the supernal Loveliness — this struggle, on the part of souls fittingly constituted — has given to the world all that which it (the world) has ever been enabled at once to understand and to feel as poetic. (ER 76-77)

Daniel Hoffman fait d'ailleurs remarquer que la seule émotion exprimée par les personnages qui s'apparente, en intensité, à la terreur la plus abjecte et immédiate, est l'extase de ces moments d'enthousiasme glorieux : « The only condition, for Poe, approaching that of terror and of grief in the stimulation of ecstasy is the ratiocinative control of the mind aware of the operation of its own powers. Such reasoning, for Poe, is not only man's highest power, it is his most characteristic human act. »²¹⁶ L'Homme de Poe peut dans ces moments, non seulement se réunir avec sa vraie moitié perdue, qui

²¹⁶ Daniel Hoffman, *op.cit.* p.112.

est le reste de l'univers, mais aussi reconquérir son « titre divin ». Il prouve alors son origine exaltée et retrouve son état naturel :

Man's chief idiosyncrasy being reason, it follows that his savage condition — his condition of action without reason — is his unnatural state. The more he reasons, the nearer he approaches the position to which this chief idiosyncrasy irresistibly impels him; and not until he attains this position with exactitude — not until his reason has exhausted itself for his improvement — not until he has stepped upon the highest pinnacle of civilisation — will his natural state be ultimately reached, or thoroughly determined. (ER 1313)

En transmettant les vérités qu'il redécouvre durant ces moments, l'homme devient à son tour créateur. Ce n'est qu'en recréant un univers sous la forme d'une œuvre d'art qu'il peut faire comprendre cette unité qu'il a ressentie. L'univers se multiplie alors sous ce motif fractal que nous évoquons depuis l'introduction. Les héros de Poe sont à la fois divins et humains, auteurs et lecteurs, création et créateur. Le dieu de Poe est l'une de ses créations, même si Poe lui-même avait été créé par lui. Partout, la symétrie de l'univers se répond à elle-même, perpétuant la vie comme un écho. Ce qui est le plus important à dire, cette connaissance de l'ineffable, est au final ce qui est répété par chaque atome, mais également ce que personne n'arrive à prononcer. Certains secrets « ne permettent pas qu'on les dise »²¹⁷. Comme Poe, nous en arrivons à la conclusion suivante : « on these topics, the most profound thought is that which can be the least easily distinguished from the most superficial sentiment. » (ER 1429) Son univers est basé sur un paradoxe

²¹⁷ « There are some secrets which do not permit themselves to be told. » (PT 388)

de division cherchant à se réunir. L'humain, à la fois victime et auteur de cette division, a une inconfortable place centrale dans cette histoire, mais ce n'est que lors de son épilogue qu'il peut trouver la paix, quand il réalise que sa nature d'âme divisée est en réalité celle de dieu lui-même. Poe cite dans les Marginalia un vers qui capture l'essence de ce que ses œuvres expriment au sujet de l'homme :

« Man is a | complex, | compound, | compost, | yet is he | God-born. » (ER 1368)

L'épilogue révèle également que sa quête ne trouvera jamais de fin – on note d'ailleurs que les narrateurs cessent leurs études dès que le destin, sous la forme de leur double, les rattrape, car cette quête est le moteur de l'existence, et, dans ces moments de confrontation, ils *existent*. La connaissance ne sera jamais absolue, puisqu'elle ne peut contenir simultanément l'existence humaine et l'existence divine, qui alternent. Ce que permet cet épilogue, ce vers quoi tend la conclusion de *Eureka*, est l'acceptation de cette idée. Le partiel est suffisant : « He who regards [a star] directly and intensely sees, it is true, the star, but it is the star without a ray – while he who surveys it less inquisitively is conscious of all for which the star is useful to us below – its brilliancy and its beauty. » (ER 8) Le génie de Poe est véritablement dans son sens symétrique : tout ce qui causait la souffrance de l'homme – sa division, sa matérialité, sa mortalité – est la source de son bonheur. En pensant se suicider, il retrouve la vie qu'il avait perdue. Et c'est finalement quand il est le plus humain qu'il redevient divin. Poe referme sur lui-même cet univers qu'il a créé comme se ferment les pages d'un livre, mais son souvenir demeure, édifiant et réconfortant, se multipliant à tout jamais dans l'esprit de chaque nouveau lecteur devenu à son tour un nouvel univers.

Conclusion

La présente étude s'est proposée de fournir une théorie unificatrice de l'œuvre Poe reposant sur trois éléments principaux : le concept d'Homme de Poe, c'est-à-dire d'un héros récurrent à la majeure partie de ses histoires, ayant un comportement et des caractéristiques autant spécifiques que prévisibles ; le Double, qu'il soit personnage physique ou concept métaphysique ; et sa cosmogonie, c'est-à-dire ses opinions sur la création, la constitution et le fonctionnement de l'univers.

Ces éléments n'ont rien de nouveau, ni en eux-mêmes, ni dans le cadre de la recherche sur Poe. Ce que cette étude s'est cependant proposé de faire est de les réunir sous un seul et même concept, celui de l'Âme Divisée. Ce concept se présente comme étant l'archétype principal de la création de Poe, parce qu'il sous-tend toute son œuvre.

Au cours des différents chapitres, nous avons montré que l'âme de l'Homme de Poe est fondamentalement divisée du fait de sa naissance traumatique, qui est une séparation d'avec l'âme divine dont elle provient ; que cette division la pousse à rechercher l'union avec sa moitié, qu'elle pense trouver dans son double, même si cette union promet de l'anéantir ; que ce mouvement est caractéristique de l'homme de Poe et constitue son destin, qui se répète sous des formes quasi identiques dans chacune de ses incarnations.

Nous avons également montré que la mort était de ce fait un concept ambivalent, à la fois positif car il signifie la réunion tant attendue des moitiés, et négatif car il implique un

renoncement à l'identité propre de l'homme de Poe, ce qui est contre-instinctif pour lui ; que malgré tout il ne peut se soustraire à son destin, qui l'emporte inéluctablement vers l'instant de grâce, c'est-à-dire le moment fatidique où l'attraction créée par sa division culmine en une occasion de se réunir avec son double.

Mais nous avons également expliqué que cette réunion n'est pas forcément à son avantage : que puisque la division de l'homme est une part de la division divine, la réunion de doubles humains n'est au mieux qu'un palliatif, et mène assurément à la destruction mutuelle ; qu'il est donc préférable pour l'homme de reconnaître sa place dans l'univers, et d'honorer à la fois le dessein divin de multiplicité et la part divine qu'il contient en lui en communiant mentalement de son vivant avec le dieu de son origine, participant par là à sa recreation.

Après explicitation, notamment dans le premier et le septième chapitres, des mécaniques fondamentales de l'univers de Poe à échelles, respectivement, humaines et cosmiques, nous avons montré que puisque toutes les parties de celui-ci dépendent de cet archétype, ce dernier donne une cohérence à ce qui peut sembler de prime abord être un ensemble disparate d'œuvres, qu'elles soient contes, poèmes, ou essais, et explique certains détails encore énigmatiques de celles-ci. Dans l'épigramme de « Murders in the Rue Morgue », Poe cite cette phrase de Sir Thomas Browne : « What song the Syrens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions are not beyond all conjecture. » (PT 397) Certaines questions que nous avons pu nous poser en tant que lecteurs ne sont pas non plus hors de toute conjecture : Qu'est-ce que cette Mer des Ténèbres, qui revient si souvent dans les contes ? Que signifient le choix de couleurs et l'agencement des pièces de bal de Prospero ? Où partent Hop-Frog

et Trippetta à la fin du conte ? En quoi les dents de Bérénice sont elles « des idées » ? Que cherche le narrateur de « The Man of the Crowd » en suivant cet homme ? Pourquoi le narrateur de « A Descent into the Maelström » survit-il alors que celui de « MS Found in a Bottle », placé dans une situation similaire, meurt ? Que raconte Poe dans son œuvre ? Pourquoi *Eureka* est-il, selon ses propres mots, son chef-d'œuvre ?

Ces questions et d'autres encore trouvent une réponse quand on observe l'œuvre de Poe à travers ce nouveau prisme. En la considérant comme une œuvre cohérente dans sa diversité, et en en prenant chaque histoire, voire chaque élément, comme une itération de cet archétype de l'Âme Divisée, il est possible de lire Poe d'une nouvelle façon, qui rend sa juste place à toute la complexité de son écriture. La division traumatique qui imprègne son œuvre est certes à l'origine de la terreur et de la souffrance que l'on y trouve, mais cette aspiration à l'union et cet invincible optimisme qui motive les personnages permet de prendre en compte un autre aspect paradoxal de son œuvre. Ces notions clefs que sont le temps, la mort, et le destin, sont des moteurs d'action, sans être négatives en elles-mêmes. Tout le génie de Poe a été de savoir les mêler d'une manière permettant de contraster dans son art la beauté et la noirceur, de représenter mieux son monde « au travers le voile de son âme » qu'il ne l'a jamais été auparavant.

Nous lui devons, à fois en tant que lecteurs et en tant que chercheurs, de « représenter son esprit dans ses diverses phases », en remontant à la source de sa création. Cette étude propose le modèle de la division de l'âme comme base de celle-ci, mais les divers exemples que nous avons évoqués ne sont encore qu'une goutte d'eau dans l'océan comparés à la richesse de son œuvre. Néanmoins, nous sommes à même par cette théorie de découvrir un Poe plus complexe encore que nous le connaissions. Il se révèle

comme un auteur capable non seulement d'affronter les ténèbres, mais encore de les transcender, de transformer les figures de la terreur en aperçus du divin. Poe n'est plus l'athée nihiliste qu'a fait de lui la critique ; il est le créateur d'un univers aussi riche et divers que l'esprit qui en est à l'origine, où se mêlent dans un maelström coloré la vie, la mort, la peur, l'exaltation, tous les doubles et tous les opposés, s'unissant dans un recommencement continuuel à chaque nouvelle histoire, chaque nouvelle incarnation. L'œuvre de Poe tire sa cohérence de cette richesse, de cette complémentarité aussi poétique qu'elle est divine, aussi divine qu'elle est poétique. Poe, par ses écrits, a bâti une porte sur cet univers au-delà de l'ordinaire qui habitait son esprit, et l'Âme Divisée en est la clef.

Bibliographie

Œuvres d'Edgar Allan Poe :

Originaux :

- *Edgar Allan Poe: Poetry & Tales*, édité par Patrick Quinn, édition Library of America, 1984.
- *Edgar Allan Poe: Essays & Reviews*, édité par G. R. Thompson, édition Library of America, 1984.

Traductions françaises :

- *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, traduit par Charles Baudelaire. Paris : édition Michel Lévy frères, 1868.
- *Contes grotesques*, traduit par Émile Hennequin. Paris : édition Paul Ollendorff, 1882.
- *Contes inédits*, traduit par William Little Hughes. Paris : édition J. Hetzel, 1862.
- *Derniers Contes*, traduit par Félix Rabbe. Paris : édition Albert Savine, 1887.
- *Eureka*, traduit par Charles Baudelaire. Paris : édition Michel Lévy frères, 1864.
- *Histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire. Paris : édition Michel Lévy frères, 1869.
- *Histoires grotesques et sérieuses*, traduit par Charles Baudelaire. Paris : édition Michel Lévy frères, 1871.
- *Nouvelles Histoires extraordinaires*, traduit par Charles Baudelaire. Paris : édition A. Quantin, 1884.

Lettres :

- Poe, Lettre à Maria Clemm, 7 Juillet 1849. Disponible sur le site de la Edgar Allan Poe Society of Baltimore, à l'adresse :
<https://www.eapoe.org/works/letters/p4907070.htm>
- Poe, Lettre à Thomas H. Chivers, 10 Juillet 1844. Disponible sur le site de la Poe Society à l'adresse :
<https://www.eapoe.org/works/letters/p4407100.htm>
- Poe, Lettre à Phillip P. Cooke, 9 Août 1846. Disponible sur le site de la Edgar Allan Poe Society of Baltimore, à l'adresse :
<https://www.eapoe.org/works/letters/p4608090.htm>
- Poe, Lettre à James Russell Lowell, 2 Juillet 1844. Disponible sur le site de la Edgar Allan Poe Society of Baltimore, à l'adresse :
<https://www.eapoe.org/works/letters/p4407020.htm>

Livres sur Edgar Allan Poe :

- Carlson, Eric W. *A companion to Poe studies*. Westport : Greenwood Publishing Group, 1996.
- Davidson, Edward H. *Poe : a critical study*. Cambridge (MA) : Belknap Press, 1957.
- Deas, Michael J. *The Portraits and Daguerreotypes of Edgar Allan Poe*. Charlottesville : University of Virginia, 1989.
- Dubois, René. *Poe et le Bouddhisme*. Paris : Editions Messene, 1997.
- Ducreu-Petit, Maryse. *Edgar Allan Poe ou le livre des bords*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. New York : Paragon House, 1990.
- Lysøe, Éric. *Les voies du silence : Edgar Allan Poe et la perspective du lecteur*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- Woodberry, George Edward, *Edgar Allan Poe*. New York : Chelsea House Publishers, 1980.

Collections :

- Carlson, Eric W. *Critical essays on Edgar Allan Poe*. Boston : G. K. Hall & Co, 1987.
- Hayes, Kevin J. *Cambridge companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge (MA) : Cambridge University Press, 2002.

Revue :

- *Europe*, n°868/869, Août/Septembre 2001.
Dont articles cités directement :
 - Ducreu-Petit, Maryse. « Le regard du voyant », p. 125-139.
 - Irwin, John. « Chambres closes et labyrinthes chez Poe et Borges », p. 200-216.
 - Justin, Henri. « Quel Poe ? », p. 3-9.
 - Lallier, François. « La lettre qui manque au poème », p. 64-84.
 - Luminet, Jean-Pierre. « Douze petites cosmogonies d'Edgar Poe », p. 158-175.

Articles :

- Benson, Adolph B. « Scandinavian References in the Works of Poe », in *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 40, No. 1 (Janvier 1941), p. 73-90.
- Carlson, Eric W. « Poe on the Soul of Man », conférence donnée à Baltimore pour la Edgar Allan Poe Society of Baltimore, le 8 Octobre 1972, retranscrite en 1973 et disponible sur le site de la société à l'adresse :
<https://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19721.htm>
- Cecil, L. Moffitt. « Poe's Wine List », in *Poe Studies*, Decembre 1972, Vol. V, No. 2, p.41-42.
- Farrell Lee, Grace. « The Quest of Arthur Gordon Pym », in *The Southern Literary Journal*, Vol. 4, No. 2 (Printemps 1972), p. 22-33.

- Gargano, James W. « Poe from Jungian perspectives », in *Poe Studies*, Vol. XIV, No. 1 (Juin 1981), p.14-17.
- Ljungquist, Kent. « Poe's Nubian Geographer », in *American Literature*, Vol. 48, No. 1 (Mars 1976), p. 73-75.
- Miller Budick, Emily. « The Fall of the House : A Reappraisal of Poe's Attitudes toward Life and Death », in *The Southern Literary Journal*, Vol. 9, No. 2 (Printemps 1977), p. 30-50.
- Moldenhauer, Joseph J. « Murder as a Fine Art : Basic Connections between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision », in *PMLA*, No. 83 (Mai 1968), p. 284-297.
- Mooney, Stephen L. « Poe's Gothic Waste Land », in *The Sewanee Review*, No. 2, Vol. 70 (Printemps 1962), p. 261-283.
- Peirano, Pierre-François. « La fiction et le réel dans 'Le Journal de Julius Rodman' (1839-40) d'Edgar Allan Poe », in *Modèles Linguistiques*, No. 65 (2012), p. 139-150.
- Sweeney, Gerard M. « Beauty and Truth : Poe's 'A Descent into the Maelstrom' », in *Poe Studies*, Vol. VI, No. 1 (Juin 1973), p. 22-25.
- Washizu, Hiroko. « The Optics of Green Spectacles » in *The Edgar Allan Poe Review*, Vol. 12, No. 2 (Automne 2011), p. 48-57.
- Weber, Jean-Paul. « Poe and the theme of the clock », in *Poe: a collection of critical essays*, Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1967.
- Wilbur, Richard. « The House of Poe », reprinted in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, édition Eric W. Carlson. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1970. p. 255-277.
- Yonce, Margaret J. « The Spiritual Descent into the Maelström », in *Poe Newsletter*, Vol. II, No. 2 (Avril 1969), p. 26-29.
- Zimmerman, Brett. « The Puzzle of the Color Symbolism in "The Masque of the Red Death" : Solved at Last ? », disponible sur le site de l'auteur à l'adresse : http://brettzimmerman.ca/html/journal_articles.html

Livres, autres :

- Irwin, John T. *American Hieroglyphics : the Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2016.
- Lynen, John F. *The Design of the Present : Essays on Time and Form in American Literature*. New Haven : Yale University Press, 1969.
- Pochmann, Henry August. *German Culture in America*. Westport : Greenwood Publishing (anc. Praeger), 1978.

Blogs :

- « The Domain of Arnheim », article du 19 octobre 2009 sur le blog *World of Poe*, disponible à l'adresse :
<http://worldofpoe.blogspot.fr/2009/10/domain-of-arnheim.html?m=1>
- « Pharisee Sects and Edgar Allen Poe » (sic), par Yitzchok Tendler, article du 11 juin 2012 sur le blog *ThinkJudaism*, disponible à l'adresse :
<https://thinkjudaism.wordpress.com/2012/06/11/pharisee-sects-and-edgar-allen-poe-3-2/>

En référence dans le texte :

- Augustin d'Hippone, *Confessions*. Grand Rapids : Christian Classics Ethereal Library, 1999. Disponible en intégralité à l'adresse :
http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0354-0430,_Augustinus,_Confessionum_Libri_Tredecim-Pusey_Transaltion,_EN.pdf
- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*.
- Bibles : traductions Louis Segond et Bible du Roi Jacques/King James Bible
- Bryant, Jacob. *An Analysis of Antient Mythology, wherein an attempt is made to divest tradition of fable and to reduce the truth to its original purity*, 1776.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757.

- Byron, George. « Darkness », 1816.
- Coleridge, Samuel Taylor. « The Rime of the Ancient Mariner », 1834.
- Dante, Alighieri. *La Divine Comédie*, « Inferno », 1555.
- Emerson, Ralph Waldo. « Nature », in *Emerson's Prose and Poetry*. New York : Norton Critical Edition, 2001.
- Festinger, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance*, 1957.
- Goethe, Johann. *Traité des Couleurs*, 1810.
- Kenyon, Jane. « Things », in *Bright Unequivocal Eye : Poems*. Berne : Peter Lang Inc., 2001.
- Melville, Hermann. *Moby Dick*. New York : Oxford University Press, 1988.
- Milton, John. « Paradise Lost », 1667.
- Myers, Gerald E. « William James on Time Perception », in *Philosophy of Science*, Vol. 38, No. 3 (Septembre 1971), p. 353-360.
- Ortlepp, Steven. *Introduction to the Interlinear Bible*. Raleigh (NC) : Lulu.com, 2013.
- Pope, Alexander. *Essay on Man*, 1734.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, 1603.
- Shelley, Percy Bysshe. « Adonais: An Elegy on the Death of John Keats », 1821.
- Spenser, Edmund. « The Fairie Queene », 1590.

Lus mais non cités :

Livres :

- Halliburton, David. *Edgar Allan Poe : a phenomenological view*. Princeton : Princeton University Press, 1973.
- Justin, Henri. *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Paris : Gallimard, 2009. Bibliothèque des Idées.
- Kaag, John. *Thinking Through the Imagination: Aesthetics in Human Cognition*. New York : Fordham University Press, 2014.

- Mentzel Forrest, William. *Biblical Allusions In Poe*. New York : The MacMillan Company, 1928.
- Pinto, Eveline. *Edgar Poe et l'art d'inventer*. Paris : Klincksieck, 1983. Collection d'esthétique.
- Pollin, Burton Ralph. *Discoveries in Poe*. Notre Dame : University of Notre Dame Press, 1970.
- Swirsky, Peter. *Between literature and science : Poe, Lem, and Explorations in aesthetics, cognitive science and literary knowledge*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2001.
- Wuletich Brinberg, Sybil. *Poe, the rationale of the uncanny*. New York : Peter Lang Publishing, 1988.

Articles :

- Grimstad, Paul. « Antebellum AI: "Maelzel's Chess-Player" and Poe's Reverse Constraints », in *Poetics Today*, Vol. 31, No. 1 (Printemps 2010), p.107-125.
- Ljungquist, Kent. « Poe and the Sublime : His Two Short Sea Tales in the Context of an Aesthetic Tradition », in *Criticism*, Vol. 17, No. 2 (Printemps 1975) p. 131-151.

Revue :

- *Delta*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, Université Paul Valéry. No. 12, mai 1981.

Thèses :

- Laverty, Carroll D. *Science and pseudo-science in the writings of Poe*. Thèse de doctorat en Philosophie. Durham : Duke University, 1951. Disponible sur le site de la Edgar Allan Poe Society of Baltimore, à l'adresse : <https://www.eapoe.org/papers/misc1921/cdl51c00.htm>