



HAL
open science

Présomption, distorsion et maniérisme dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe : Mimésis de l'aliénation mentale, une approche phénoménologique

Michael Boylan

► **To cite this version:**

Michael Boylan. Présomption, distorsion et maniérisme dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe : Mimésis de l'aliénation mentale, une approche phénoménologique. Littératures. Université d'Orléans, 2019. Français. NNT : 2019ORLE1172 . tel-02954570

HAL Id: tel-02954570

<https://theses.hal.science/tel-02954570>

Submitted on 1 Oct 2020

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.

ÉCOLE DOCTORALE - HUMANITE ET LANGUES

LABORATOIRE REMELICE

THÈSE

présentée par :

Michael J. Boylan

soutenue le 12 octobre 2019
pour obtenir le grade de docteur de l'université d'Orléans
Spécialité : Langue et littérature des pays anglophones

PRESOMPTION, DISTORSION ET MANIERISME

DANS LES NOUVELLES

D'EDGAR ALLAN POE

Mimésis de l'aliénation mentale

THÈSE dirigée par :

M. Thomas Pughe, professeur à l'Université d'Orléans
& M. Marc Amfreville, professeur à Sorbonne-Université, Co-directeur de recherche.

RAPPORTEURS :

Mme Isabelle Alfandary, professeure à l'Université de Paris III
M. Ronan Ludot-Vlasak, professeur à l'Université de Lille III

JURY

M. Thomas Pughe, professeur à l'Université d'Orléans
M. Marc Amfreville, professeur à Sorbonne-Université
Mme Isabelle Alfandary, professeure à l'Université de Paris III
M. Ronan Ludot-Vlasak, professeur à l'Université de Lille III
M. Marc Goldschmit, HDR Lycée Rabelais (Paris), Directeur de programme, Collège International de Philosophie (Paris).

Table des matières

PREMIERE PARTIE	10
Introduction générale et aspects théoriques	12
Méthode	20
Le corpus	22
Aspects théoriques	24
La phénoménologie psychiatrique ou <i>Daseinsanalyse</i> : présentation théorique	26
Définir le grotesque, question de genre.	32
Le vocable « Morbide » et ses sémantismes	35
De côté de la psychiatrie phénoménologique	37
Présomption : aspects théoriques	38
Le maniérisme : entre esthétique et pathologie	46
Distorsion : essai de conceptualisation	51
DEUXIEME PARTIE Volet I La Présomption	60
Présomption et folies grotesques dans les nouvelles comiques	61
Question préliminaire de genres littéraires : le comique et le grotesque	61
Quand vanité et folie vont de pair	65
« The Duc de l’Omelette » (1832), « Bon-Bon » (1832), « Lionizing. A Tale » (1835)	65
Systèmes paranoïdes et folies contagieuses:	68

« The Literary Life of Thingum Bob, Esq. » (1844)	68
Présomption dans « How to Write a Blackwood Article » (1838)	80
Présomption dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » (1845)	86
DEUXIEME PARTIE Volet II Présomption dans les nouvelles morbides.	100
Folie et hors-corps dans « Metzengerstein » (1832), « Loss of Breath » (1832) & « The Man That was Used Up » (1839)	102
“Loss of Breath”	107
Présomption éthylique dans « The Angel of the Odd » et mimésis de l’ébriété.	114
“The Black Cat” (1843)	123
« The Man That was Used Up » (1839)	134
Présomption morbide dans “William Wilson” (1839)	138
“The Oblong Box” (1844)	143
“The Oval Portrait” (1842)	145
“Berenice” (1832)	149
“Ligeia” (1838)	156
“Morella” (1835)	169
“Morella” et l’obsession de savoir.	174
Folies dissociatives et thanatophilie:	181
« The Facts in the Case of M. Valdemar » (1845)	181
Présomption dans “The Assigination » (1834)	190
« The Fall of the House of Usher » (1839)	197
Présomption morbide dans “The Imp of the Perverse” (1845)	207
“The Cask of Amontillado” (1846)	220
Présomption dans “The Pit and the Pendulum” (1842)	226
“The Masque of the Red Death” (1842)	236
Folies homicides et l’effort pour rendre l’autre fou.	244
“Thou art the Man” (1844)	244
“The Tell-Tale Heart” (1843)	247
“Silence – a Fable” (1838)	259

DEUXIEME PARTIE Volet III Le maniérisme	268
Maniérisme dans les nouvelles grotesques	270
Faire des histoires dans “The Angel of the Odd” (1844)	271
Maniérisme et style bondissant dans “Loss of Breath” (1832)	274
Maniérisme et dépersonnalisation dans “The Man that Was Used up” (1839)	283
Maniérisme dans “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” (1844)	283
Maniérisme et extravaganza dans “How to Write a Blackwood Article” (1846)	289
Sublime et grotesque dans “The System of Doctor Tarr & Professor Fether” (1844)	290
Nihilisme façon démoniaque dans “Silence” (1838)	294
Maniérisme dans les nouvelles morbides	298
Maniérisme, pétrification et morbidité dans “The Assignment” (1834).	300
Maniérisme & thanatophilie : monologue suicidaire dans “The Assignment” (1834)	308
Maniérisme dans “Berenice” (1832)	309
Maniérisme dans “Ligeia” (1838) : volition et symbiose.	313
Maniérisme et désincarnation dans “The Oval Portrait” (1842).	317
Personnalité crépusculaire et maniérisme dans “William Wilson” (1839)	318
Maniérisme et obsession meurtrière dans “The Cask of Amontillado” (1846)	322
Maniérisme dans “The Imp of the Perverse” (1845)	325
Maniérisme dans “The Black Cat” (1843)	328
Maniérisme et personnalité gauchie dans “Morella” (1835)	338
Prétendue scientificité dans “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845)	341
Maniérisme dans “The Fall of the House of Usher” (1839)	343
DEUXIEME PARTIE Volet IV DISTORSION	350
Distorsion dans les nouvelles comiques et grotesques	352
Distorsion dans “Metzengerstein” (1832)	353
Une caricature de la personnalité ontologiquement fragile:	
Distorsion dans “The Man that Was Used Up” (1839)	355
Distorsion dans “How to Write a Blackwood Article” (1838)	361

Distorsion morbide dans “The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” (1844)	364
Distorsion et morbidité dans “Loss of Breath” (1832)	367
Distorsion dans “The Angel of the Odd” (1844)	375
Folies dissociatives et prolifération des doubles dans “The System of Doctor Tarr and Professor Fether” (1844)	388

DEUXIEME PARTIE VOLET V

Distorsion dans les nouvelles morbides	406
“The Assination” (1834)	408
“William Wilson” (1845): <i>the vortex of thoughtless folly</i>	413
“The Masque of the Red Death” (1842) : <i>l’être-pour-la-mort sans pouvoir-être.</i>	427
Maniérisme et distorsion dans “The Tell-Tale Heart” (1843)	432
Science sans conscience dans “The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845)	444
Distorsion dans “Ligeia” (1838)	447
Disproportion anthropologique dans “Morella” (1835)	468
Angoisse mortifère dans “The Fall of the House of Usher” (1839)	470
Le sujet désincarné dans “The Oval Portrait” (1842)	476
Vengeance et perversion dans “The Cask of Amontillado” (1846).	478
Distorsion morbide dans “Berenice” (1835)	493
Morbidité et constriction psychique dans “The Pit and the Pendulum” (1842)	502
Le moi-auxiliaire dans “The Pit and the Pendulum”	508
Distorsion et toxicophilie dans “The Imp of the Perverse” (1845)	511
Distorsion dans “The Black Cat” (1843)	518
“Silence – a Fable” [Siope] (1838) : d’abyme en abîme	523

DEUXIEME PARTIE Volet VI 526

Quatre nouvelles au dénouement atypique : “The Spectacles” (1844), “Eleonora” (1841) “The Sphinx” (1846) & “The Premature Burial” (1844)	528
Préliminaire	528
“The Spectacles” et la distorsion comique	532
“Eleonora”: approche phénoménologique	542
Désarroi et crainte de l’abandon dans “Eleonora”	551

Moi fort et moi faible dans “Eleonora”	556
“The Sphinx” : un cas de panique ontologique	559
“The Premature Burial” ou comment survivre à une addition gothique.	565
Conclusion générale : une mimésis de la folie	578
1 Retour sur la démarche et résultats.	578
2 Perspectives	593
Bibliographie	598
Annexes	
Index alphabétique des références aux nouvelles d’E.A. Poe	641
Index alphabétique des œuvres d’Edgar Allan Poe	646
Classement chronologique des œuvres de l’auteur.	649
Index nominal	653.

.....

PREMIERE PARTIE

Introduction générale

&

Aspects théoriques

“I am here as a symbol of something. I thought perhaps you would know what it was”.

Francis Scott Fitzgerald, *Tender is the Night* (1934) Book II, Chap. 14

INTRODUCTION GENERALE

L'un des premiers éléments susceptibles d'amener le lecteur à formuler l'hypothèse que tel énoncé ou récit procède d'un esprit atteint de folie, est la prise de conscience de la non-fiabilité de son énonciateur ou narrateur. Cependant, en littérature comme ailleurs tous les narrateurs non fiables ne sont pas fous, loin s'en faut¹. De multiples motivations peuvent expliquer la propension de tel et tel narrateur à 'mentir', à 'exagérer' en un sens ou l'autre, à offrir des restitutions remaniées de séquences d'événements susceptibles de le valoriser ou de le protéger lui-même et d'autres, ou au contraire dans le but de déprécier ou d'écarter des protagonistes rivaux. La gamme des motivations peut ainsi s'analyser d'un point de vue psychologique, moral ou social, etc. Cependant, sans négliger la psychologie classique, la question demeure du comment de la représentation mimétique de la folie, de ce qui justement rend crédible un personnage de narrateur aliéné, présentant une perception altérée du monde – à laquelle le destinataire est sensible et présentant des symptômes assignables à des maladies répertoriées par les méthodes psychiatriques modernes (le médecin psychiatre étant le spécialiste appelé à soigner les désordres de l'esprit).

Lillian Feder a montré comment les œuvres d'Euripide, Eschyle et Sophocle offrent des prototypes de la folie telle qu'on la concevait dans l'Antiquité grecque². Euripide illustre le délire dionysiaque des ménades, Eschyle la folie furieuse d'Oreste, induite par les sentiments de culpabilité – les Erynies en étant des projections extérieures mais aussi la voix intérieure, la possession mantique de Cassandra, ces prototypes servent à socialiser les pulsions instinctuelles. En revanche, l'obsession meurtrière d'Ajax traduit une perturbation mentale qui aliène l'individu de la société. A propos de la place du désordre mental dans la littérature médiévale et de la Renaissance, Feder explore le thème de la raison dans la folie et des intuitions induites par la maladie et susceptibles néanmoins d'élargir la connaissance³. Dans *King Lear*, la folie permet au sujet de se découvrir lui-même et d'améliorer sa compréhension des relations interpersonnelles et sociales. En Occident, aux

¹ Marc Amfreville préfère la désignation narrateur fallacieux à celui de narrateur faillible, la deuxième formulation (assez traditionnelle) présentant l'inconvénient de suggérer la possibilité que les faiblesses du témoin concerné soient accidentelles, alors que le caractère trompeur du récit en est souvent le moteur même, cela est tout spécialement vrai dans le romantisme noir et la littérature dite gothique. Cf. article : « De la ventriloquie au trauma. Quelques enjeux éthiques de l'imitation dans quelques romans américains. » *Revue Sillages critiques*, 14/ 14 | 2012 : L'imitation, 10.

² Voir Lillian Feder, *Madness in Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980. Dans l'introduction de son ouvrage, l'auteure propose sa propre définition de la folie, de toute évidence référée au paradigme psychanalytique : « I define madness as a state in which unconscious processes predominate over conscious ones to the extent that they control them and determine perceptions and responses to experience that, judged by prevailing standards of logical thought and relevant emotion, are confused and inappropriate » (5).

³ Feder s'intéresse tout spécialement au poète Thomas Hoccleve (*circa* 1369-1426) et aux investigations littéraires qu'il a consacrées à ses propres désordres mentaux.

XVII^e et XVIII^e siècles, la folie est généralement définie à la lumière d'une philosophie de l'esprit typiquement mécanistique, référence dominante à une époque où se manifeste un grand intérêt pour la mélancolie, le spleen, les humeurs et vapeurs. Dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles, le désordre mental peut devenir une finalité en soi. On y relève d'une part un retour des pulsions dionysiaques, particulièrement présentes dans l'œuvre d'auteurs tels F. Nietzsche et T. Mann, d'autre part une esthétisation de la folie, comme chez un poète comme Gérard de Nerval, prédilection que l'on retrouvera chez maints auteurs au XX^e siècle, à commencer par les surréalistes et A. Artaud.

On verra que chez Poe, la folie n'offre guère les potentialités mélioratives dont il est parfois question dans l'ouvrage de L. Feder. Nous montrerons en effet que la maladie mentale ne permet qu'exceptionnellement à l'actant typiquement poésque de 'socialiser' ses pulsions, sauf dans des cas de folie douce comme mise en scène dans « The Spectacles » (1844) ou « The Sphinx » (1846), contes atypiques en cela que leurs dénouements sont heureux, du moins signifient un retour à un équilibre vivable. Cela étant, parfois la folie poésque semble pour ainsi dire cultivée par des personnages troublants et paradoxaux (loin des grands héros épiques), en quête à la fois de soi et d'un ailleurs transcendant. Une telle attitude est de nature bien sûr à conduire à l'esthétisation d'un état de déséquilibre mental, perçu comme à la fois redoutable et fascinant, certes comme façon pour le sujet d'être, mais sur un mode propre à le distinguer radicalement des autres, quel que soit le coût. En l'occurrence, la fiction gothique met en scène pléthore d'actants traumatisés et ayant perdu les structures psychiques qui leur permettraient de donner sens à leurs propres expériences. Les évolutions sociales et les énergies débridées du ça tendent à fragiliser la psyché et hypothéquer l'autonomie individuelle. A l'heure où la multiplicité et le relatif vont commencer à s'imposer en lieu de la norme et du singulier définitoires d'une personnalité, le sujet se dissout jusqu'à s'effacer. Un thème récurrent à travers cette littérature gothique est par conséquent celui de l'objet menacé, si ce n'est perdu, à savoir le Moi. Comme l'explique Chris Baldick:

For the Gothic effect to be attained, a tale should combine a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration⁴.

En effet, si le traumatisme détruit la capacité à restituer l'expérience à travers un récit, la question angoissante se pose de savoir comment élaborer une histoire quand le Moi est fragile.

⁴ Chris Baldick, 'Introduction', *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford University Press, 1992, p. XIX.

Dans un ouvrage qui a fait date, le critique américain Leslie Fiedler identifie le gothique, la noirceur et le grotesque comme étant les caractéristiques majeures de la littérature du Nouveau Monde :

Our fiction is not merely in flight from the physical data of the actual world, in search of a (sexless and dim) Ideal ; from Charles Brockden Brown to William Faulkner or Eudora Welty, Paul Bowles or John Hawkes, it is bewilderingly and embarrassingly, a gothic fiction, nonrealistic and melodramatic—a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation⁵.

Pour Marc Amfreville, ces trois éléments essentiels sont bien présents dans les huit romans (dont deux inachevés) du premier écrivain professionnel américain, Charles Brockden Brown (1771-1810)⁶ :

De par une position historique et géopolitique privilégiée, Brown apparaît comme l'écrivain des frontières : celle qui sépare le 18^e du 19^e siècle bien sûr, mais aussi celle qui inscrit une distance entre la vieille Europe et le Nouveau Monde. Dans ce contexte doublement fracturé, il n'est guère surprenant qu'il ait choisi pour cadre à ses intrigues d'autres limites : celles qui démarquent le territoire de la jeune République des espaces encore inconnus, et par voie de conséquence, au niveau thématique, celles qui partagent les ténèbres des lumières, le sauvage du civilisé et le normal de l'aliéné. (...) Littérature de terreur qui opère une plongée aux sources de la subjectivité, l'œuvre romanesque de Brown parle de toutes ces limites...⁷

S'inscrivant dans la continuité de C. B. Brown, l'œuvre d'Edgar Allan Poe (1809-1849), figure la plus éminente de la littérature gothique américaine (et qui d'ailleurs a commenté Brown), se prête tout spécialement à notre interrogation dans la mesure où y figurent en bonne place des narrateurs dont le lecteur prend progressivement la mesure de l'instabilité mentale⁸.

⁵ Leslie Fiedler: *Love and Death in the American Novel* (1960), Harmondsworth, Penguin Books, 29.

⁶ Le même Leslie Fiedler n'a aucun doute à ce sujet: « Single-handed and almost unsustainable, [Charles Brockden Brown] solved the key problems of adaptation and though by no means a popular success, determined, through his influence on Poe and Hawthorne, the future of the gothic novel in America ». *Op. cit.*145.

⁷ Marc Amfreville : *Charles Brockden Brown. La part du doute*, Paris, Editions Belin, Coll. Voix américaines, 2000, 10-11.

⁸ A propos de *Wieland, or, The Transformation: An American Tale* (1798), roman initial de C. Brockden Brown et premier roman gothique du Nouveau Monde, M. Amfreville écrit : « Bien au-delà de ce qui l'apparente aux textes anglais et allemands appartenant à la même vague de littérature d'épouvante, on est ici en présence du prototype de ce que, faute de mieux, on a souvent appelé « gothique américain » – et l'ajout de l'épithète de nationalité fait bien plus qu'indiquer la provenance géographique. Il démarque le texte de ses prédécesseurs et contemporains européens pour *ouvrir la voie à une écriture de la folie et de l'introspection* qui a marqué tout le XIX^e siècle américain, et même une part non négligeable de la production du XX^e. Malgré un regain d'intérêt récent, on ne peut que s'étonner de sa quasi-disparition de la scène éditoriale et des cursus universitaires de part et d'autre de l'Atlantique, tant il constitue une indispensable clé pour la compréhension de toute la littérature ultérieure aux Etats-Unis. » (nos italiques) In Marc Amfreville, « De la ventriloquie au trauma... » *Ibid.*

Du côté européen de l'Atlantique, comme nombre de ses contemporains — parmi lesquels Victor Hugo, l'étoile montante de l'époque —, Charles Nodier (1743-1844), premier chef de file des romantiques français, tout en saluant les œuvres parfaitement abouties et de ce fait incontournables d'un Goethe et Byron —, manifeste une certaine réserve à l'égard de ce qu'il qualifie de « littérature frénétique » :

On comprend très bien qu'après cette longue fatigue des peuples, exercés pendant le tiers du siècle aux impressions les plus variées, les plus profondes et les plus tragiques, la littérature ait senti le besoin de renouveler, par des secousses fortes et rapides, dans les générations blasées, les organes émoussés de la pitié et de la terreur. C'est là le secret d'un siècle funeste, mais il n'explique pas l'audace trop facile du poète et du romancier qui promène l'athéisme, la rage et le désespoir à travers les tombeaux, qui exhume les morts pour épouvanter les vivants, et qui tourmente l'imagination de scènes horribles, dont il fait demander le modèle aux rêves effrayants des malades. [...] il est de l'honneur national de faire tomber sous le poids de la réprobation publique, ces malheureux essais d'une école extravagante, moyennant qu'on s'entende sur ces mots : car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique que j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée que j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école frénétique.⁹

Si l'on trouve outre-Atlantique, dans l'œuvre de Poe ce qu'un Nodier aurait peut-être qualifié de « détestable littérature » et « l'oubli de certaines convenances outragées jusqu'au délire », « qui tourmente l'imagination de scènes horribles » c'est précisément que l'écrivain américain puise ses modèles dans les « rêves effrayants des malades », ces derniers – entre autres les « frénétiques » des aliénistes du XIXe siècle, – les intéressés étant en proie à des troubles qu'on qualifierait aujourd'hui et sans ambages de psychiatriques. A ce titre, la thématique de la folie est inséparable de la vocation de l'auteur, laquelle a été de susciter fascination et angoisse. Cela étant, en 1840, Poe croira bon de se défendre de toute vulgarité et du “Germanism and gloom” que lui reprochent d'aucuns critiques et amis :

Then Germanism is « The vein” for the time being. Tomorrow I may be anything but German, as yesterday I was everything else. [...] But the truth is that, with a single exception, there is no one of these stories in which the scholar should recognize the distinctive features of that species of pseudo-horror which we are taught to call Germanic, for no better reason than some of the secondary names of German literature have been identified with its folly. If in many of my productions terror has been the thesis, I maintain that terror is not of Germany, but of the soul, – that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it only to its legitimate results¹⁰.

En rapport avec cette « terreur de l'âme » si centrale dans l'œuvre de Poe, Charles Baudelaire, découvreur admiratif de l'écrivain américain, traducteur et promoteur de sa fortune en France, remarque avec justesse : « Ce ne sont pas seulement les probabilités et les possibilités qui ont

⁹ Charles Nodier : « Annales de la littérature et des arts », (1821) 15^e livraison, 82-83. Cité par Max Milner in *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*. Paris, éditions José Corti, Les Essais, 2007, 217.

¹⁰ E.A. Poe : « Preface to Tales of the Grotesque and the Arabesque” (1840).

fortement allumé l'ardente curiosité de Poe, mais aussi les maladies de l'esprit »¹¹. Pour sa part, Dostoïevski voit en Edgar A. Poe un écrivain fantaisiste plutôt que fantastique tel E.T.A. Hoffmann, ce dernier peuplant ses contes de sorcières et d'esprits et cherche son idéal dans un monde enchanté. Mais si, selon les termes de Baudelaire, le « capricieux talent » qu'est Poe possède indéniablement des traits fantastiques, ses œuvres ne sont jamais pour autant dénuées de « quelque chose de matériel », marque de fabrique d'un auteur pleinement américain. Poe se distingue nettement des autres écrivains par sa « puissance de représentation » et la « vigueur des détails » qui dans ses surprenants récits rendent crédibles les événements les plus improbables. Comme l'écrit F. Dostoïevski :

Et quelles étranges fantaisies, quelle audace dans ces fantaisies! Il s'attache presque toujours à la réalité la plus extraordinaire, il place son protagoniste dans la situation extérieure ou psychologique la plus exceptionnelle, et avec quelle puissance de pénétration, avec quelle frappante exactitude il décrit l'état d'âme de cet homme !¹²

La question de l'efficacité de l'illusion référentielle touchant précisément à l'« état d'esprit » des protagonistes poésques les plus tourmentés a suscité l'intérêt d'un spécialiste comme Stephen L. Mooney, lequel soutient que Poe découvre la désintégration de la personnalité et annonce le protagoniste moderne sur le mode ironique, notre écrivain concevant l'*effet* comme élément crucial de ses contes¹³. De fait, plusieurs des narrateurs intradiégétiques du canon poésque se posent explicitement la question de leur propre équilibre psychique, parmi lesquels des sujets dont le comportement ne semblerait pas, *a priori* devoir éveiller quelque inquiétude ou suspicion. Tel est le cas, par exemple, de l'énonciateur de la nouvelle « Eleonora » (1841), lequel, tout en admettant la possibilité qu'il soit fou, se demande dans quelle mesure il y aurait contiguïté, voire lien de détermination, entre désordre mental, génie artistique et expérience du sublime :

Men have called me mad ; but 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 (468).

Rappelons que l'écrivain-phare du gothique américain présentait une personnalité addictive, l'éthylisme devant le conduire à une mort prématurée. C'est d'ailleurs vraisemblablement grâce à son écriture que pendant des années Poe a été en mesure de résister à sa propre maladie et à

¹¹ *L'œuvre de Baudelaire, Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852), Paris, Le Club français du Livre, 1955. 1323.

¹² Fiodor Dostoïevski, « Trois contes d'Edgar Allan Poe » in *Récits, chroniques et polémiques* (Revue « Le Temps », 1861), Trad. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969, 1091-1092. Dostoïevski est l'un des introducteurs de l'œuvre de Poe en Russie.

¹³ Voir : Mooney, Stephen L., "Poe's Gothic Wasteland," *Sewanee Review*, LXVIII (Summer 1960), 375-389.

l'effondrement psychique. Il se trouve que cette expérience-limite de la dépendance se reflète chez nombre de ses protagonistes, dont l'exaltation et la fébrilité, pour ne pas dire la morbidité, sont frappantes. Un critique tel qu'Allen Tate, spécialiste américain de Poe, va jusqu'à considérer que :

In the history of the nineteenth century, Poe occupies a special place. No other writer in England, or in the United States, or so far as I know, in France, went so far as Poe in his vision of dehumanized man¹⁴.

De fait, durant à peu près quinze années, de 1834 à 1849, Poe vouera à ce thème de l'instabilité psychique une imposante somme de nouvelles, de poèmes, d'essais, de notes et de fragments. Un recensement lexicologique permet de mesurer l'importance de ce thème dans le canon : sur un total de 468.688 mots (que représente la fiction de Poe) le vocable « mad » et l'ensemble de ses dérivés y apparaît non moins de 124 fois, dont 27 occurrences de « madness », 20 de « madman » et 10 de « madmen ». Dans la même constellation sémantique, le vocable « lunatic » et ses dérivés figure 26 fois. L'analyse terminologique révèle que le vocable « mania » et ses dérivés sont utilisés 11 fois, « distracted » 4 fois, « frantic » et ses dérivés 11 fois. Quant à « insane » et « insanity », ils connaissent 6 occurrences. Le terme « rage » et ses dérivés apparaissent non moins de 36 fois, « demented » 1 fois ; « frenzy » et ses dérivés 6 fois. L'adjectif « furious » est utilisé à 19 reprises, et « furiously » à 17 reprises. Le terme « fury » figure en bonne place, avec 43 occurrences, tandis que le vocable « infuriated » paraît 1 fois. L'emprunt « fanatico » est utilisé 2 fois. Le mot « distorsion » et ses dérivés figurent 15 fois. Signalons également le terme « oppressed » et ses tributaires, utilisés 45 fois, puis « murder » et ses dérivés figurant 102 fois dans le corpus¹⁵.

L'on rencontre fréquemment le mot « agitation » et « agitated » avec, respectivement 32 et 24 occurrences dans le canon. Dans des sémantismes proches, « excitement » est utilisé à 63 reprises, « excitable » connaît 7 occurrences, et « excitability » 2. Ajoutons à cela « tormented » avec 4 exemples, et « exasperated », lequel est utilisé 3 fois, puis « riotous », avec 2 occurrences. Le terme « wild » et ses dérivés (en omettant « Wilderness ») est fort prisé par l'auteur, avec 164 occurrences dans l'ensemble de sa fiction.

Ressortissant à un lexique moins inquiétant, le substantif « fool » et ses dérivés connaissent aussi une grande fortune dans le canon où ils figurent non moins de 73 fois. Le mot « nonsense » apparaît

¹⁴ Allen Tate, *The Forlorn Demon*, Chicago, Regnery, 1953, 89.

¹⁵ Voir à ce sujet: Burton R. Pollin, *Word Index to Poe's Fiction*, New York, Gordian Press, inc. 1982. L'ouvrage comprend 25.907 entrées.

à 13 reprises, et « ludicrous » 8 fois. L'on rencontre 7 fois le mot « unreasonable » et « exasperated » 3 fois. Enfin, l'adjectif « senseless » connaît 4 occurrences¹⁶.

Avant Poe, aucun autre auteur n'avait jamais construit autant de narrateurs intradiégétiques essentiellement par la maladie, visionnaires dont l'imagination dérégulée pouvait transcender l'intellect et générer la vision artistique la plus profonde, enclins aux passages à l'acte irrationnels, voire sordides, donnant lieu, en dépit souvent du déni, aux confessions les plus détaillées¹⁷. Un spécialiste de la littérature gothique et fantastique tel que Gwenhaël Ponnau va jusqu'à soutenir que la folie est le « principe organisateur » de l'œuvre de Poe :

Chacun des protagonistes représentés par l'écrivain américain apparaît comme l'incarnation de cas de folie répertoriés et analysés par un auteur qui semble se plaisir à en faire l'expérimentation et littérairement l'inventaire. [...] Poe reste lucide jusqu'au bout dans ses délires, et rapporte avec une précision quasi-scientifique les « phénomènes psychologiques » dont il est, à la fois, par personnage interposé, le siège et le témoin, l'auteur et le spectateur. (...) le délire chez Poe est maîtrisé et systématisé¹⁸.

L'écrivain confère tout particulièrement à ses narrateurs tourmentés une existence marquée par la noirceur et la fébrilité. Cette prédilection de Poe pour les personnages morbides, pour ne pas dire désaxés, est susceptible aussi bien de séduire que de rebuter : elle vaudra à l'auteur les réserves, parfois même les disqualifications de plus d'un critique et d'écrivains reconnus, tel Henry James, par exemple. Pour un spécialiste comme James W. Gargano, il convient cependant de nuancer le tableau :

It goes without saying that Poe, like other creative men, is sometimes at the mercy of his own worst qualities. Yet the contention that he is fundamentally a bad or tawdry stylist appears to me to be rather facile and sophistical. It is based, ultimately on the untenable and often unanalyzed assumption that Poe and his narrators are identical literary twins and must be held responsible for all their wild or perfervid utterances ; their shrieks and groans are too often perceived as emanating from Poe himself. I believe, on the contrary, that Poe's narrators possess a character and consciousness distinct from those of their creator.¹⁹.

¹⁶ Citons aussi « deranged » et « derangement », termes à faible occurrence (2 fois), ainsi que « crazy » et « demented » (chacun 1 fois) et « irrational » (2 fois), mais présents dans le corpus et participant de l'isotope /folie/.

¹⁷ Marc Amfreville a montré comment en littérature l'aîné d'E.A. Poe, Charles Brockden Brown, loin de « tenir le personnage de l'aliéné à l'écart, lui fait faire irruption dans le récit, ou plutôt, en un mouvement véritablement « gothique » de résurrection du Moyen-Âge, il retrouve un droit de cité dans la littérature, droit qu'il avait perdu depuis la Renaissance. » Voir : M. Amfreville, M. Thèse de doctorat : *Charles Brockden Brown : écrivain gothique américain ?* (décembre 1994), 138-139.

¹⁸ Gwenhaël Ponnau : *La folie dans la littérature fantastique*, Toulouse, Editions du CNRS, 1987, 52-53.

¹⁹ James W. Gargano : "The Question of Poe's Narrators". *College English*, Vol. 25, No. 3 (Dec., 1963), 177-181, 177.

Plus loin, Gargano ajoute:

The structure of Poe's stories compels realization that they are more than the effusions of their narrators' often disordered mentalities (...) Poe intends his readers to keep their powers of analysis and judgment ever alert ; he does not require or desire complete surrender to the experience of the sensations being felt by his characters. The point of Poe's technique, then, is not to enable us to lose ourselves in strange or outrageous emotions, but to see those emotions and those obsessed by them from a rich and thoughtful perspective. (...) For Poe is not merely a Romanticist; he is also a chronicler of the consequences of the romantic excesses which lead to psychic disorder, pain, and disintegration²⁰.

Souscrivant pleinement à ces réflexions, nous posons dans la présente thèse la question de savoir comment les narrateurs homodiégétiques de Poe frappent le lecteur par leur folie très caractéristique et indéniablement pourvue de méthode²¹.

De fait, les analyses d'un certain nombre de protagonistes de Poe évoquent leur propre maladie psychique et ses effets avec une rigueur proprement nosographique. Ainsi, Baudelaire déclare-t-il à propos de « Berenice »: « Ce conte traîne après lui plus de terreurs que la masse de ces cas d'aliénation mentale rapportés dans les livres d'Esquirol et de Brière de Boismont »²². Concernant les désordres de l'esprit, Poe fait donc incontestablement preuve à la fois d'une originalité et d'un discernement remarquables, cela dans la mesure où à son époque la psychiatrie (ce qu'on désignait à l'époque de l'auteur par le terme d'*aliénisme*) n'en était qu'à ses balbutiements, les études cliniques rarissimes et la psychanalyse pas encore inventée. Cependant, notre choix d'une méthode « anti-chronologique » où le corpus et son traitement du thème de la folie est soumis à un examen faisant appel à des outils théoriques dont nul ne pouvait avoir la notion, ni même le pressentiment du vivant de l'auteur, ce choix n'a pas pour but de produire l'impression que tout était déjà présent chez Poe, bien que sous une forme non théorique. Il s'agit bien, en revanche, de montrer comment la folie dramatisée par l'auteur est pétrie de présomption, de maniérisme et de distorsion, éléments exacerbés que la psychiatrie, tout spécialement de type phénoménologique, va répertorier et détailler²³.

Une autre question est celle de savoir si, et dans quelle mesure, la permanence thématique de la folie dans l'œuvre poésique relève d'une dimension littéraire (laquelle remonterait à Horace Walpole et s'élaborerait dans une différence ontologique fondatrice du discours gothique lui-même), ou bien si cette présence à plusieurs facettes de la vésanie n'a pas en même temps, chez Poe, partie liée avec une dimension biographique qui, elle, aurait à voir avec la maturation toujours renouvelée de cette

²⁰ J.W. Gargano, *opus cit.* 178.

²¹ *Hamlet*, 2.2 : 205.

²² Baudelaire, article paru in *Le journal d'Alençon*, 9 janvier 1853. Cité in G. Ponnau, *op.cit.* 52.

²³ Le substantif « mind » figure à 270 reprises dans l'ensemble du canon de la fiction, « mental » 46 fois ; « nervous » et ses dérivés apparaissent 38 fois ; « melancholy » à 32 reprises ; « monomania » deux fois (dans « Berenice »).

pensée du rapport entre monstration et dissimulation. En même temps, il ne s'agit pas pour nous de considérer que l'écriture de Poe—parce que censément emprunte de folie — offre à la fois une valeur esthétique toute relative et un immense intérêt clinique, ni au contraire de soutenir que cette folie supposée de l'écrivain participe d'une géniale hypersagacité. Il est question de décrire un projet littéraire aux effets calculés qui démarque Poe radicalement de l'image dans laquelle on a souvent voulu l'enfermer.

Méthode

Afin de mieux comprendre comment à travers l'œuvre de Poe se construisent ces figures de narrateurs psychotiques (souffrant de troubles mentaux entraînant une perte du contact avec la réalité), nous avons choisi de traiter vingt nouvelles dont la folie est un thème majeur, en référence à la narratologie et parallèlement à des modèles psychiatriques traditionnels enrichis par les théories développées par un certain nombre de cliniciens phénoménologues, dont, notamment, Ludwig Binswanger, Wolfgang Blankenburg et Eugène Minkowski. Nous ferons donc appel aux conceptualisations émanant de ce courant de la psychiatrie phénoménologique, destinées à décrire les modes d'être au monde les plus caractéristiques de la psychose, à savoir ce que la *Daseinsanalyse* rassemble sous la notion de *présence manquée*, altérations psychiques dominées par la *distorsion*, la *présomption* et le *maniérisme*. Chemin faisant, nous aurons également recours à divers modèles psychanalytiques dans la mesure où ils sont susceptibles d'éclairer notre étude sur un « dire » à la fois fictionnel et caractéristique de la psychose. Il s'agira essentiellement des apports de S. Freud, Mélanie Klein, Ronald D. Laing, Jacques Lacan, Hubertus Tellenbach, Julia Kristeva, Piera Aulagnier, Bin Kimura et Marc Richir portant sur l'étiologie et les mécanismes en jeu dans la psychose. Il s'agira pour nous de montrer comment, au sens phénoménologique, les personnages déments de Poe ont des « manières d'être » et des « habitus » passivement éprouvés et que l'Ego ne peut arracher du Soi sans cesser de se reconnaître lui-même dans son histoire individuelle – aussi chaotique cette histoire soit-elle²⁴. Dans les cas qui nous intéressent, il s'agit d'une condition, disposition ou thème de vie, à laquelle les personnages ne peuvent échapper. Ils sont donc sujets de l'histoire au sens où ils y jouent un rôle éminent (en tant que narrateurs intradiégétiques), mais y jouent parallèlement le rôle qui leur est assigné par la folie, sans jamais pouvoir s'extraire de cet *habitus pathologique*, propre à l'aliénation psychotique.

Quatre grands types de narrateurs et protagonistes se dégagent de notre corpus, d'une part ceux dont le comportement bizarre, le cas échéant comique, les ferait relever avant tout du grotesque et du

²⁴ Le latin *habitus*, traduit du grec *exis*, signifie également « disposition permanente » ».

saugrenu, par conséquent d'une forme de « folie douce » ; d'autre part les personnages à propos desquels l'on parlera plus justement de « symptômes » — révélateurs en l'espèce d'*organisations pathologiques morbides*, c'est-à-dire obsessionnelles et/ou paranoïdes, voire perverses.

C'est précisément le style psychologique et langagier de Poe, en tant qu'il est expressif d'une certaine modalité d'être au monde, que la présente thèse s'efforce d'examiner. Si notre lecture est résolument phénoménologique, c'est que la disposition essentielle de l'écrivain, poursuivie avec opiniâtreté jusqu'à l'obnubilation, a été de représenter autant que possible des états-limites, avec toutes les sensations et sentiments qui s'attachent à ces conditions. A cet égard, Poe s'intéresse moins aux concepts ou aux idées qu'à la restitution de l'éprouvé chaotique. Le but de son écriture consiste donc d'une certaine façon — et pour emprunter une formule du père de la phénoménologie, Edmund Husserl — à revenir aux *choses mêmes* telles qu'appréhendées dans la psyché ou l'anima de sujets pour qui rien ne va de soi. Une attention particulière portée à telle ou telle nouvelle mobilisant un narrateur intradiégétique montre que cette articulation entre ostension et dissimulation est aussi inscrite dans la conception de la spatialité de telle ou telle autre nouvelle ou poème, et est par là liée à ce qui arrive à l'entreprise de Poe, avec ces nouvelles qui aboutissent à des impasses, celle par exemple, du narrateur posthume et/ou désaxé dont la fiabilité est nécessairement douteuse.

La thèse compte deux grandes parties, dans la première interviendra une présentation succincte de la *Daseinsanalyse*, ou psychiatrie phénoménologique, modèle théorique à l'aune duquel le corpus sera examiné. Seront ensuite proposées quelques définitions de vocables essentiels pour l'exploration dans laquelle nous nous sommes engagé, tels « grotesque », « morbide » et « distorsion ».

La deuxième partie s'organisera en huit volets successifs : le premier sera consacré aux aspects théoriques touchant à la présomption, au maniérisme et à la distorsion. Le deuxième volet traitera de la présomption et des folies grotesques dans les nouvelles comiques. Le troisième volet s'intéressera à la présomption dans les nouvelles morbides, celles mettant en scène des folies « hors-corps » (entre autres contes, il s'agira de « Metzengerstein », « Ligeia », « Morella » et « The Man that Was Used Up ») et liées pour un certain nombre d'entre elles à l'éthylisme et/ou à la dépersonnalisation, voire à la thanatophilie et à la perte du sens commun (« The Angel of the Odd »).

Le quatrième volet de notre deuxième partie, intitulé *Maniérisme* portera d'abord sur les nouvelles grotesques, telles « The Angel of the Odd » (1844), « Loss of Breath » (1832) et « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. » (1844), puis sur des nouvelles morbides, dont, entre autres, « The Assignment » (1834), « William Wilson » (1839), « Berenice » (1832) et « The Fall of the House of Usher » (1839). Nous examinerons de même des nouvelles mettant en scène des folies homicides, le cas échéant destinées à rendre l'autre fou. Les cinquième et sixième volets de la

deuxième partie s'intéresseront au rôle joué dans le corpus par la *distorsion*, tout d'abord dans les nouvelles grotesques et comiques, telles « Metzengerstein » (1832) et « The Man that Was Used Up » (1839). Le sixième volet traitera de la place de la distorsion dans les nouvelles morbides. Seront examinées des nouvelles comme « The Fall of the House of Usher » ((1839), « Ligeia » (1838), « Morella » (1835), « Berenice » (1832), « William Wilson » (1839), « The Masque of the Red Death » (1842), « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Cask of Amontillado » (1846).

Avant notre conclusion générale, le dernier volet de la deuxième partie de la thèse sera dévolu à l'analyse de quatre nouvelles atypiques dans le canon et le corpus, eu égard à leur facture et dénouement, il s'agira de : « The Spectacles » (1844), « The Sphinx » (1846), « Eleonora » (1841) et « The Premature Burial » (1844).

En toute logique et compte tenu de la méthode qui est la nôtre, nous serons amené à visiter certaines nouvelles à plusieurs reprises dans des parties successives de la présente étude.

Le Corpus

De son vivant, entre 1827 et 1849, Poe a publié trois recueils de nouvelles et un roman, comprenant un total de soixante-neuf récits de fiction²⁵. Nous avons choisi de fixer notre attention plus particulièrement sur les histoires relatées par des narrateurs intradiégétiques, et avons écarté les récits d'aventure, de voyages et de détection²⁶.

La première édition complète des œuvres de Poe parut à New York un an après sa mort, dans les trois volumes de l'édition Reinfield (1850), à l'initiative de Rufus Griswold²⁷. Un quatrième volume sortit en 1856. La Virginia Edition de 1902, de James Harrison, fut longtemps l'édition de référence. Puis une recension érudite allait s'élaborer, grâce aux efforts éditoriaux de Thomas O. Mabbott (*Collected Works : Poems*, 1969 ; *Tales and Sketches*, 1978), suivi de Burton R. Pollin (*Collected Writings*, 1981-1997) et Stuart et Susan Levine (*Eureka*, 2004).

La présente thèse se réfère à l'édition de la *Library of America* en deux volumes pour l'œuvre complète, publiée en 1984 (Chaque citation sera suivie, entre parenthèses, du numéro de page). Il

²⁵ A strictement parler, l'on dénombre 78 nouvelles, dont certaines ont donné lieu à plusieurs versions avec des modifications textuelles assez significatives, touchant parfois l'intrigue. C'est le cas, par exemple, du conte « A Decided Loss » (1832) puis « Loss of Breath » (1846). Cf. *Word Index to Poe's Fiction*, Ed. Burton R. Pollin, New York, Gordian Press, 1982.

²⁶ Le canon poésque comprend 54 contes et récits avec narrateur intradiégétique.

²⁷ Anthologiste et critique littéraire, Rufus Griswold (1812-1857) allait succéder à Poe à la rédaction du « Graham's Magazine ». Il publia une anthologie intitulée *The Poets and Poetry of America* où figuraient trois compositions de Poe. Les deux hommes se brouillèrent définitivement après que Poe eut contesté le bien-fondé de certains choix éditoriaux de Griswold. Par ailleurs, les deux hommes furent les soupirants rivaux de la poétesse Frances Sargent Osgood. Griswold fut l'auteur pseudonyme d'une nécrologie venimeuse, voire diffamatoire, brochant de Poe le portrait d'un mélancolique désaxé, éthylique dévoré par le ressentiment.

s'agit d'une édition exhaustive, à l'exception des textes critiques de Poe, qui suit les dates de publication initiale des originaux. Les commentaires des textes extra-poétiques et fictionnels de l'auteur portent sur ses quatre préfaces, ses trois grands textes critiques et deux véritables essais, une partie des *Marginalia* et *Eureka*. Ne figurent pas, sauf exception, les comptes rendus critiques de Poe.

Nous avons aussi consulté la bibliothèque électronique mise en ligne en accès libre par The Edgar Allan Poe Society of Baltimore.

Aspects théoriques

La phénoménologie psychiatrique ou *Daseinsanalyse* : présentation théorique.

Le vocable phénoménologie est forgé à partir du grec φαίνόμενον, *phainomenon* (« apparence ») dérivé du grec ancien φαίνω (« apparaître ») et de *logos*. Le terme allemand *Phänomenologie* est attesté dès 1764 dans les travaux du mathématicien alsacien Jean-Henri Lambert, puis en 1807 chez Hegel. Le mot phénoménologie sera repris pour désigner une discipline de la philosophie fondée au début du vingtième siècle par le penseur allemand Edmund Husserl (1859-1938), auteur des *Recherches logiques* (1900-1901). Cette phénoménologie entend trouver un fondement à tout savoir possible et à élaborer une philosophie scientifique, c'est-à-dire un tout ordonné de connaissances vraies et indubitables. Le point de départ de sa démarche est le « zur Sache selbst », à savoir le retour à la chose-même. Aux yeux de Husserl en effet, toute chose, de quelque nature qu'elle soit est révélée dans une conscience, cette dernière étant elle-même, par définition, « conscience de... ». Le phénoménologue portera donc son analyse sur les données de sa conscience (perceptions, réminiscences, etc.), ces data étant affinés au moyen de l'*epochè* (mise entre parenthèses qui révéleront la « matière brute » de la conscience d'objet). Dans ces conditions, toute opération psychique de « saisie » d'un objet du monde découlera d'une intention (*Meinung*) et d'un emplissement de l'intention (*Meinungserfüllung*) par une matière (hylè). La phénoménologie de Husserl insiste sur la dimension intentionnelle de la conscience, dont elle examinera le fonctionnement en distinguant le moi empirique et le moi transcendantal.

La phénoménologie traditionnelle sera renouvelée par le plus éminent des disciples d'Edmund Husserl, Martin Heidegger (1889-1976). Pour Heidegger, la philosophie a pour tâche d'explorer ce qui apparaît, c'est-à-dire le « phénomène » (*Erscheinung, Phänomen*). L'étude des phénomènes est donc l'étude de l'être, c'est-à-dire l'ontologie. Il s'agit non pas d'envisager le phénomène comme tributaire d'une conscience qui le constituerait, mais d'appréhender l'être qui advient comme humain. La phénoménologie pose donc en premier lieu la question : qu'est-ce que « être », ou encore quelle est la signification de « être ». C'est l'être humain – désigné *Dasein*²⁸ par Heidegger – qui détient cette interrogation, car l'humain est un être pour qui il y va de son être de l'être. L'étude du

²⁸ Le terme *Dasein* – que n'a pas inventé Heidegger, loin s'en faut – est diversement et plus ou moins heureusement traduit en langue française. Henry Corbin proposa « réalité humaine » (1938). D'autres traducteurs suggèrent « l'étant humain », « être-là » (version que récusait Heidegger), etc. Le philosophe lui-même, dans une lettre à son ami Jean Beaufret écrit : « *Da-sein* signifie pour moi, si je puis le dire en un français peut-être impossible : *être-le-là*. » (23 novembre 1945). Voir sur cette importante question philosophique et sémantique l'article de François Vezin : « Traduire Heidegger : le mot *Dasein*. » Gallimard / « Le Débat », 1986/3 n°40. 185-192. Le phénoménologue Jean T. Desanti, lui, traduit *Dasein* par « l'être qui est présent au monde en y existant » / « l'homme ». Voir *Introduction à la phénoménologie* [1973] Paris, NRF-Gallimard, Collection Idées Gallimard, 1976, 153.

Dasein prendra dès lors la forme d'une analytique existentielle, où « existentiel » réfère à une dimension descriptive applicable uniquement à l'humain. Cette analytique existentielle est la mise au jour des descriptions fondamentales, des moments structuraux du *Dasein*, à savoir de la façon dont le *Dasein* se constitue ou est constitué par la temporalité (*Temporellität*), la temporalisation (*Zeitigung*), le souci (*Sorge*), le sentiment de la situation (*Befindlichkeit*), l'être-dans-le-monde (*in-der-Welt-sein*), l'être-pour-la-mort (*Sein zum Tode*), l'être-jeté (*Geworfenheit*), etc.

L'histoire de la phénoménologie clinique proprement dite commence à partir du début des années 1920 quand apparaît dans le milieu psychiatrique des pays de langue allemande un courant résultant des controverses concernant la psychopathologie clinique traditionnelle et la psychanalyse freudienne. Sans se réclamer explicitement de Husserl, l'avant-coureur Karl Jaspers avait inauguré avec sa « psychiatrie anthropologique » un changement significatif dans l'approche de la maladie psychique. En effet, selon les conceptions jaspériennes, dans la mesure où la pathologie mentale atteint la globalité de l'être humain, la phénoménologie, telle que pratiquée par les soignants, se doit d'être l'étude dépourvue de préjugés des « vécus » des patients²⁹.

Vient alors l'époque des premiers travaux du « quadrumvirat » phénoménologique : Eugène Minkowski (1885-1972), Ludwig Binswanger (1881-1966), Erwin Straus (1891-1975) et Viktor Emil Von Gebsattel (1883-1976), autant d'explorations qui remettent en cause l'attitude hégémonique d'une psychiatrie essentiellement positiviste et taxonomique, bâtie sur le modèle des sciences naturelles. Ces jeunes praticiens préconisent une appréhension différente des fondements de l'existence humaine et de ses perturbations. Pour les inventeurs de la *Daseinsanalyse* naissante, l'homme est un être interpellé essentiellement, mais le sujet atteint de désordres mentaux est moins à même de répondre aux sollicitations de l'être et du monde³⁰. Pour preuve : la maladie s'accompagne d'un changement radical avec, le cas échéant, abandon systématique de l'attitude naturelle et naïve, de la façon spontanée d'être au monde et d'accepter ses évidences³¹. Forte de ce constat, la psychiatrie daseinsanalytique préconisera une réduction phénoménologique systématique, cette

²⁹ Avant de renoncer à la psychiatrie pour se dédier pleinement à la philosophie, Jaspers élaborera les notions cruciales de « compréhensibilité » et d'« incompréhensibilité », cette dernière étant la marque de fabrique du pathologique, et, le cas échéant, du psychotique. La phénoménologie clinique a donc pour vocation de rendre présents de façon concrète les états psychiques éprouvés par le patient, de les sérier et de les caractériser autant que faire se peut avec exactitude. Cela n'est possible que moyennant une empathie véritable (*Einfühlen*) et une compréhension (*Verstehen*) de la part du soignant vis-à-vis du soigné. Cf. *Psychopathologie générale* (1913).

³⁰ C'est ce que recouvre le concept de *présence manquée*, désignant le mode d'être particulier des malades atteints de psychose, en particulier les sujets souffrant de troubles qualifiés de dissociatifs. Sont en cause dans ces pathologies une forme de « projet de ne pas être en soi-même », une « disparition du mode d'être, de l'amour et de l'existence duelle », ou encore une « altération de la temporalisation existentielle ».

³¹ Ce dans une approche qui n'est pas sans rappeler l'ascèse intellectuelle de Descartes, pratiquant le doute systématique et universel. Le malade toutefois est sous l'effet d'une compulsion à tout interroger, pour lui plus rien ne va de soi.

dernière permettant d'éviter dans la sphère du jugement toute idée préconçue et ce faisant facilite la restriction du champ d'observation à ce qui apparaît. En effet, les observations *in situ* des praticiens phénoménologues, révélaient chez certaines catégories de malades, notamment les psychotiques, accompagnant la *perte de l'évidence naturelle*, un manque d'élan vital et de spontanéité, manifestation d'un *mode d'être au monde problématique*. Chez les patients concernés, l'attitude naïve, pure et simple, se voyait supplantée par une posture réflexive, toute pensée et geste devant mobiliser la volition et la pensée, cela au prix d'efforts éprouvants³². C'est que dans la perte d'évidence naturelle, l'*epochè* s'avère délétère et incoercible, métamorphosant radicalement la personne et sa façon d'interagir avec le monde et les autres.

Il apparaît donc que l'approche *daseinsanalytique* ne se résume pas à une pure et simple transposition à la psychopathologie d'une théorie ou d'un enseignement philosophique, fût-il anthropologique. Assurément, le phénoménologue sollicite avant tout l'expérience (*Erfahrung*) et ne peut acquiescer à la théorie que dans l'acception littérale de la théorie grecque, en tant que « vision »³³, et non pas dans le sens ordinaire d'un système d'hypothèses concernant ce qui serait sous-jacent aux phénomènes dans une attitude réductionniste. De fait, en phénoménologie, par le terme « phénomène », l'on ne désigne pas le seul aspect extérieur des choses, mais avant tout leur « logos », tant il est vrai que ce n'est pas seulement ce qui est perceptible par les sens qui doit être rabattu sur un mode intuitif d'appréhension, mais aussi les structures qui en font la clarté et l'intelligibilité. C'est cette extension de l'expérience que vise le phénoménologue, lequel s'emploie à parvenir à une vision *eidétique*, en l'occurrence à une vision des essences ou l'acquisition d'une expérience transcendantale autorisée par la réduction phénoménologique qui libère le champ de la conscience d'une limitation aux seules réalités spatio-temporelles.

Le champ initialement exploré par la psychiatrie phénoménologique fut celui de la mélancolie, pathologie où l'expérience phénoménologique comprend la stagnation du temps vécu, l'inhibition du devenir qui s'identifie à elle. Selon la *Daseinsanalyse*, certaines psychoses témoignent d'une perturbation de la constitution des objectivités temporelles et tout spécialement de la présentation (c'est le cas de la mélancolie), d'autres révèlent une défaillance dans la constitution intersubjective du monde commun et l'appréhension (caractéristique de la manie), ou encore dénotent la faille constitutive de la structure globale de l'expérience (manie dépressive). De la manie à la dépression et à la schizophrénie, les désordres correspondent à des modes d'expérience et de présence au monde

³² Cf. à ce sujet par Wolfgang Blankenburg : *La Perte de l'évidence naturelle. Une contribution à la psychopathologie des schizophrénies pauci-symptomatiques* (1971), Paris P.U.F. 1991. Collection Psychiatrie Ouverte, Traduction de l'allemand par Jean-Michel Azorin et Yves Totoyan.

³³ Le vocable « théorie » est forgé à partir de *θεῖα*, *théa* (« la vue ») et *ὄραω*, *horáo* (« voir, regarder »).

différents, jusqu'à la *présence manquée*, le sujet étant englouti dans le réel ou figé dans la transcendance³⁴.

C'est le psychiatre suisse-alsacien Ludwig Binswanger qui donnera au mouvement une impulsion déterminante en fondant la *Daseinsanalyse* (analyse de la présence), laquelle doit beaucoup à l'ouvrage séminal de Heidegger sur l'*Être et le temps* (1927). Selon Binswanger, le mode de présence caractéristique des psychoses revêt trois formes majeures : la *présomption*, la *distorsion* et le *maniérisme*. C'est ainsi que la structure ternaire correspondant à la combinaison des modes d'être au monde prévalents chez les sujets déséquilibrés, peut être « Lue « comme un triangle inscriptible dans un cercle, celui de la pathologie mentale. La présomption pathologique correspond à la *visée d'un idéal impossible à maintenir*, qui isole le sujet dans une entreprise vouée à l'échec en raison de son incapacité à évaluer situations et enjeux. Binswanger définit de la sorte la présomption psychotique comme une modalité d'aveuglement de la « présence à l'être », voire l'« oblitération de la présence ». Dans ces conditions, la *présomption* schizophrénique est susceptible d'aboutir à la scotomisation du monde en tant que monde commun et partagé, et isole le sujet jusqu'à des postures autistiques³⁵. Pour sa part, la *distorsion* s'associe aux conduites qui ignorent l'ensemble des dimensions de la présence humaine, qu'elle restreint à celle d'ustensibilité, l'autre étant traité comme soi-même, en tant qu'outil. Quant au *maniérisme*, il est existence comme masque, en tant qu'écho ou voix de l'autre, voire d'un « On » inauthentique qui tend à survaloriser le périphérique et l'accessoire au dépens du fond. Le maniérisme reflète l'angoisse inexprimable du manque, du doute et du désespoir, le sujet s'efforçant de se fonder sur le modèle par trop indécis du « On », lequel n'offre pas une assise sûre.

Ces trois modes de la présence manquée, présomption, distorsion et maniérisme, sont souvent concomitants, quand la *présomption* inaugure la pétrification de la présence³⁶, la *distorsion* sape la stabilité du monde et obère les conditions de l'historicisation du sujet—le *maniérisme* menant à la dissociation et à la vacuité schizophrénique. Cela étant, à l'évidence, dans la présence manquée la part prise respectivement par ces trois modes d'être au monde n'est pas homogène et à l'image des

³⁴ « Les comportements aberrants constitutifs de la psychose constituent d'ailleurs le fondement qui légitime même le profane à qualifier tel propos de « fou », c'est-à-dire un propos qui « ne pourrait jamais venir à l'esprit, même de loin, à une personne saine – une déclaration que le psychiatre inclut dans son schéma clinico-diagnostique comme un symptôme du délire de grandeur maniaque ». Ludwig Binswanger : *Mélancolie et Manie*, Paris, P.U.F., 1987, 100-101.

³⁵ Réfugié en quelque sorte dans le Léthé, lieu d'oubli de la finitude et du monde de la faute.

³⁶ Déjà Hegel, dans sa *Phénoménologie de l'esprit* (1807) rattachait la folie à une forme de présomption, laquelle amène la conscience à rejeter hors de soi la perversion qu'elle est elle-même, et s'efforce de la considérer comme un Autre : « Quand la conscience de soi énonce ce moment de son déclin comme résultat de son expérience, elle se montre comme cette perversion intérieure de soi, comme le dérangement de la conscience, dont l'essence est immédiatement non-essence, la réalité effective non-réalité. » Trad. Jean Hyppolite, Paris : Aubier - Editions Montaigne, 1939, Tome I, 308. Nous reviendrons à cette très importante question.

côtés d'un polygone isocèle. Selon l'histoire du sujet, le contexte de vie et les événements, ces modes d'être sont susceptibles de s'intriquer, étant entendu que souvent l'un est manifestement plus conséquent que les deux autres. S'agissant des sujets atteints de psychose, il est bien rare cependant que chez eux la présomption, si ce n'est l'hubris, ne joue pas le rôle le plus décisif, comparable, pour filer la métaphore géométrique, à la base d'un polygone face aux autres côtés.

Retenons surtout que Binswanger entend comprendre les évolutions et altérations davantage du *Dasein* que de la psyché, de l'être-au-monde, de l'existence humaine ou mieux de la *présence-humaine-au-monde*, susceptibles de générer les formes psychotiques de l'existence comme directions significatives générales de l'être humain, menaces inhérentes à toute présence humaine, au lieu de le réduire — ainsi qu'incline à le faire la psychopathologie clinique — à des symptômes³⁷. Dans le même esprit, la finalité de la phénoménologie psychiatrique consiste, au-delà de l'attitude empathique et du vécu, à mettre à jour la structure de l'être humain dans ses rapports avec le monde. Dans cette perspective, la connaissance ayant trait à la réalité humaine doit être appréhendée sur la base de l'*être-au-monde* plutôt que l'inverse. Une telle problématique concerne le sujet humain, désigné par *Dasein* dans la terminologie de Heidegger, c'est-à-dire littéralement l'*être-là*, ou l'*être-au-monde*, un étant particulier en cela qu'il est doté de la faculté essentielle de questionnement vis-à-vis de l'Être lui-même et du sens de sa présence sur le soubassement ontologique. Une autre modalité paraît donc nécessaire afin de comprendre la réalité humaine où l'intuition de l'essence (*Wesenschau*) vient rehausser l'introspection et l'empathie (*Einfühlung*)³⁸. Il ne s'agit plus dès lors de seulement décrire ou de ressentir, mais de vivre soi-même le sens des phénomènes, afin de mesurer grâce à l'intuition, au-delà des énoncés du malade, l'essence des phénomènes pathologiques.

Ronald D. Laing, autre praticien justement renommé, marqué à la fois par la phénoménologie et l'existentialisme, possède une approche qui nous semble extrêmement utile pour mieux comprendre les mécanismes en jeu dans l'opération mimétique littéraire consistant à représenter la pathologie mentale en ce qu'elle a de proprement aliénant. Notamment dans *The Divided Self* (1959)³⁹, son ouvrage le plus célèbre et consacré à la schizophrénie, Laing s'appuie sur des études de cas pour

³⁷ C'est ce qu'accomplit déjà le travail sur *la fuite des idées*, en révélant l'*être-au-monde* comme saut et tourbillon dans la manie, et ce que développent les cinq études sur la schizophrénie (de 1945 à 1953). En version française : Ludwig Binswanger. *Sur la fuite des idées (Über Ideenflucht)*, 1933, Grenoble : Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2000. L'on doit au psychiatre allemand Emil Kraepelin le concept de fuite des idées (1899), par quoi il entend l'impossibilité de suivre méthodiquement un cours de pensée précis.

³⁸ En l'occurrence, le terme apparaît (*phainomenai*) est compris comme la révélation du fond de l'être, et non pas de quelque aspect fugace ou superficiel. De fait, pour Heidegger, la métaphysique est le dépassement de l'existant qui s'historialise comme 'réalité humaine', pour reprendre la traduction d'Henry Corbin du terme *Dasein*.

³⁹ *The Divided Self*, Harmondsworth, Penguin, 1959.

explorer les modes d'entrée dans la folie, les dysfonctionnements psychotiques et les environnements pathogènes. S'inscrivant dans une démarche phénoménologique originale, le psychiatre britannique élabore un paradigme suivant lequel tous les êtres humains s'éprouvent comme soit *ontologiquement solides*, ou *ontologiquement fragiles* :

A man may have a sense of his presence in the world as a real, alive, whole, and, in a temporal sense, continuous person. As such, he can live out into the world and meet others : a world and others experienced as equally real, alive, whole and continuous (Laing, 40).

Laing poursuit :

An individual... may experience his own being as real, alive, whole ; as differentiated from the rest of the world in ordinary circumstances so clearly that his identity and autonomy are never in question ; as a continuum in time ; as having an inner consistency, substantiality, genuineness, and worth ; as spatially coextensive with the body ; and usually, as having begun in or around birth and liable to extinction with death. He thus has a firm core of ontological security [...]

Toutefois :

The individual may feel that his identity and autonomy are always in question. He may lack the experience of his own temporal continuity. He may not possess an overriding sense of personal consistency or cohesiveness. He may feel more insubstantial than substantial, and unable to assume that the stuff he is made of is genuine, good, valuable⁴⁰.

Selon Laing, un être humain ontologiquement fragile — même une personne estimant qu'elle « a » la foi, ou possède des convictions — ne peut appréhender les autres et s'appréhender elle-même comme également réels et vivants, inscrits dans une continuité. Chacun est à même de faire ponctuellement l'expérience de tels sentiments négatifs, mais le sujet ontologiquement vulnérable, lorsqu'il est confronté aux défis et contradictions du monde, davantage que les autres éprouvera des difficultés à préserver son harmonie psychique. Pour Laing, ce sujet ontologiquement fragile est soit « incarné » ou « désincarné » (embodied or unembodied). Le sujet de *type incarné*, aux prises avec la méconnaissance, la confusion et l'incertitude, est convaincu que lui-même reste « vrai », alors qu'il n'appréhende pas le monde extérieur comme réel. Le sujet de *type désincarné* est persuadé du contraire, que le monde est tangible et essentiel, mais que lui-même est intangible, irréel. Les sujets de ce type, ou ceux qui oscillent d'un type à l'autre, sont susceptibles de s'éprouver eux-mêmes comme plutôt irréels que réels, en un sens, plus morts que vivants (Laing, 71). C'est pourquoi, explique Laing, il est si aisé de minimiser ou même d'ignorer les pensées et sentiments d'autrui, des inconnus ou ennemis (réels ou imaginaires), voire les sentiments des proches. Très souvent, du reste, les sujets les plus sains ou « normaux », se relèguent eux-mêmes et les autres aux catégories *utiles /*

⁴⁰ R.D. Laing, *opus cit.* 41-42.

inutiles ; dangereux / inoffensifs ; inférieurs / supérieurs, et les réduisent au rang d'objet, privés de transcendance et vides de tout, si ce n'est des propensions les plus égoïstes et primaires. Dans *The Divided Self*, Laing observe que cette distanciation excessive vis-à-vis du monde réel et des autres augmente sensiblement chez les psychotiques, au point parfois d'exclure toute plasticité psychique, toute interaction vivable entre soi et l'autre⁴¹. Suivant ce modèle, la schizophrénie est à comprendre comme l'aboutissement d'une dérive pathologique entre la tendance « normale » du sujet à se diviser entre un 'vrai' Moi et un 'faux Moi'⁴² ou *persona* manifestée au reste du monde. Quand le hiatus ou le conflit entre les 'vrai' et 'faux' selfs s'élargit à l'extrême, la personnalité risque de se scinder et de sombrer dans la psychose.

Définir le grotesque, question de genre.

Mais revenons à la littérature en tant que dispositif mimétique. Comme l'écrit Herbert Zapf : « Poe's texts characteristically stage the tensions between order and chaos »⁴³, et selon nous, si dans cette dialectique entre construction et destruction les désordres de l'esprit fournissent autant matière à inspiration dans l'œuvre de notre écrivain, c'est entre autres qu'ils suscitent un inépuisable éventail d'émotions, depuis l'étonnement amusé à l'appréhension, si ce n'est à la peur, l'anxiété et l'angoisse. Le critique Geoffrey Harpham conçoit le grotesque comme étant « a transcategorical hybrid mixing

⁴¹ Idée qui n'est pas sans rappeler l'*Inquiétante étrangeté* qu'analyse Freud (*Der Unheimliche*, 1919). C'est le philosophe pragmatique américain William James (1842-1910), frère de l'écrivain Henry, qui forge l'expression 'the divided self', dans *The Varieties of Religious Experience, A Study in Human Nature* (paru en 1902). Dans cet ouvrage, le penseur oppose deux styles d'expérience du religieux, l'un témoignant d'une mentalité saine (« the religion of healthy mindedness ») et l'autre malade (« the sick soul »). Si la psychologie saine est parfois naturelle et spontanée, elle peut aussi procéder de la volonté. Elle appréhende la vie comme essentiellement bonne, elle est caractéristique des âmes « colorées d'azur » (sky-blue-tint). Selon James, les chrétiens progressifs ou libéraux représentent la victoire de l'engagement en faveur d'une mentalité pleinement saine contre une théologie du feu de l'enfer, dépassée et morbide. L'âme souffreteuse (sick soul), plus susceptible de succomber au mal, est davantage susceptible de devenir la proie des sentiments négatifs et de la mélancolie. Dans l'âme malade, "radical evil gets its innings" (V, 163). Même pour l'âme tranquille, les choses ne vont pas de soi, puisque : "unsuspectedly from the bottom of every fountain of pleasure, as the old poet said, something bitter rises up : a touch of nausea, a falling dead of the delight, a whiff of melancholy..." Cependant, si chacun est à même de faire l'expérience de la maladie de l'âme, il appartient à l'individu de chercher les moyens d'une restauration de l'unité et de l'équilibre entre pôles contraires. Pour certains, il s'agit d'un chemin de guérison et de conversion (St. Paul, St Augustin, Bunyan, Tolstoï) qui conduit à un état de quiétude et d'harmonie, participant de la disposition à être (*willingness to be*), indépendamment des conditions extérieures (V, 248). Rappelons que dans un autre contexte, William James fut aussi l'inventeur de la notion de « stream of consciousness » chère aux modernistes. Cf. William James, *Complete Works*, electronic version, book catalogue *Project Gutenberg*.

⁴² 'True inner self' et 'false self'.

⁴³ Herbert Zapf : "Structure, Chaos and Self-Reference in Edgar Allan Poe", *Self-Reflexivity in Literature*, Ed. Werner Huber, Martin Middeke and Hubert Zapf, Warzburg : Königshausen & Neumann, 2005, (65-74), 65.

the normal and the abnormal, the archaic and the modern.”⁴⁴ La définition paraît d’autant plus pertinente pour notre objet qu’au prime abord nombre de protagonistes du corpus sont malaisés à « classifier » ou à situer sur le spectre qui va du normal au pathologique. Dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », par exemple, Poe traite avec fantaisie le *topos* de la visite chez les fous, le conte tenant même de la farce, où souvent les isotopes /extravagance/ et /folie/ tendent à se rejoindre et à se confondre⁴⁵. La nosographie psychiatrique ne retient pas des désignations telles que « folie douce », ou « folie saugrenue » mais s’intéresse aux désordres de l’esprit symptomatiques d’une morbidité, celle-ci appelant une réponse médicale. Il existe cependant une proximité entre saugrenue et distorsion, toute la question étant de savoir jusqu’où peut conduire la déformation de la réalité et à partir de quand celle-ci revêt un caractère maladif. Pour leur part, les conduites saugrenues et extravagantes ne signalent pas une maladie *stricto sensu* ou une dangerosité particulière, même si l’incongruité/l’inadaptation de la conduite au regard des exigences de la réalité et des normes sociales témoigne le cas échéant d’un déficit, comme chez le « doux rêveur » ou « l’idiot du village » de jadis. Certes, l’on retrouve aussi bien chez les malades mentaux que chez les « originaux », « farfelus » et autres personnalités atypiques, des comportements relevant du saugrenue, si ce n’est du grotesque⁴⁶. Mais le saugrenue peut aussi faire partie d’un tableau symptomatologique plus vaste, sombre et inquiétant pour les premiers, tandis qu’elle est sans conséquence grave pour les seconds : si le personnage saugrenue est susceptible d’amuser, son homologue morbide ne laisse pas d’inquiéter. Le « saugrenue » caractérise ce qui est absurde, ridicule, susceptible d’étonner par son étrangeté, sa bizarrerie, son caractère illogique et inattendu. L’étymologie renvoie au piquant et au salé dans le registre culinaire, historiquement le sémantisme ayant évolué vers l’extravagant, l’insolite et le grotesque⁴⁷.

⁴⁴ Cité – sans références – in Kenneth Silverman : *Edgar A. Poe. A Biography. Mournful and Never-Ending Remembrance*, New York, Harper Perennial, 1991, 153. Silverman relève que Poe lui-même n’a jamais clairement explicité et différencié ce qu’il entendait par « Grotesque » ou « Arabesque » (pas même dans son introduction aux *Tales of the Grotesque and Arabesque*). En revanche, Harpham condense les deux valeurs, *grotesque* et *arabesque*.

⁴⁵ Dans certains établissements, quand les fous – originaux à la fois déconcertants et troublants – n’étaient pas mis en cellule et enchaînés, à l’occasion on les donnait en spectacle aux promeneurs et autres badauds. Ce thème n’est pas sans exemple dans la littérature des XVIII^e et XIX^e siècles. Ainsi, dans *Les Observations sur Bicêtre*, H. G. de Mirabeau en 1788, cite la lettre d’un voyageur anglais : « Les nouveaux venus sont lancés indistinctement parmi cette foule tumultueuse d’insensés, et de temps en temps on les montre comme des bêtes curieuses au premier rustre qui veut bien donner six liards pour les voir. [...] ce sont les fous eux-mêmes, qui, dans leurs intervalles lucides, sont chargés du soin de faire voir leurs compagnons, lesquels à leur tour rendent le même service. » Cité dans B.N. Abouddar : *Voir les fous*, Paris, P.U.F. 1999, 32.

⁴⁶ Le vocable « grotesque » et ses dérivés figurent 24 fois dans l’ensemble de la fiction poésque, avec toutefois des acceptions diverses.

⁴⁷ Cf. *Grand Dictionnaire Robert de la langue française*.

Ainsi que le signale le critique Lewis A. Lawson, le terme « grotesque » signifie pour Poe une déformation du réel facilitant la création d'un effet⁴⁸. En l'occurrence, la recherche de l'effet en littérature évoque le cheminement parfois expérimental du maître-queux, lequel s'emploie à perfectionner sa recette, afin de dégager les meilleures saveurs : dans un cas comme l'autre il s'agit bien de savante combinaison d'ingrédients soigneusement choisis, donc de « cuisine ». Du point de vue à la fois stylistique et psychodynamique, cela explique la rigueur avec laquelle Poe échafaude ses récits en sorte de maximiser un effet unique⁴⁹.

Nous retenons *a fortiori* une distinction chez ces protagonistes entre folie inoffensive et folie morbide. En effet, il n'y a pas, parmi ce que nous désignerons les contes de la folie saugrenue, de cette violence ravageuse et irréversible, laquelle suscite des appréhensions bien légitimes dans la mesure où elle se révèle capable de priver l'homme du *positif* de sa liberté, processus destructif qui peut faire perdre à l'individu la possibilité de mener une vie simultanément libre et sensée, à savoir la violence qui menace l'humanité en lui⁵⁰. Nous aurons l'occasion de vérifier l'hypothèse selon laquelle chez les narrateurs intradiégétiques de nouvelles facétieuses telles « The Spectacles » (1844), « The Angel of the Odd » (1844), ou « The Duc de l'Omelette » (1832), même si la présomption, la distorsion et le maniérisme sont bien présents, on ne trouve pas le risque qu'encourerait le sujet de se perdre, de déchoir, en un mot la *peur de la peur*. Tout au plus, ces protagonistes saugrenus seront-ils ridicules et de peu de consistance : leurs avanies et chutes ne portent pas à conséquence. Autant de traits dramatiques et psychologiques évoquant l'antimasque, genre foisonnant où abondent bouffonneries et métamorphoses et qui ressortit en effet au burlesque, mais au fil de l'histoire cédera peu à peu la place à l'horreur gothique et au cauchemar, puis aux farces populaires et au vaudeville. Dans l'antimasque, en effet, l'action est basée le plus souvent sur une erreur fondamentale affectant la perception du réel, méprise qui conduit à la révélation de la vérité, laquelle met à jour le potentiel trompeur des apparences⁵¹. S'agissant des nouvelles poésiques

⁴⁸ De surcroît, selon Lawson, le grotesque chez Poe est une des formes de l'idéal, un produit de l'imagination pure et non simplement un synonyme de « bizarre » ou de « gothic ». Voir : Lewis A. Lawson « Poe's Conception of the Grotesque, » *Mississippi Quarterly* (Fall 1966) 200-205. Cela rappelle la situation des malades perdus dans la transcendance, figés dans une époque pathologique, sujets "désincarnés" dirait un R.D. Laing.

⁴⁹ Dans son essai « The Philosophy of Composition » (paru dans *Graham's Magazine* en avril 1846), prenant l'exemple de son propre poème *The Raven*, Poe préconise tant en matière de poésie que de fiction littéraire une relative brièveté puisque tous les éléments constitutifs de l'œuvre doivent autant que possible concourir à produire un effet unique, ce que l'auteur désigne « unity of impression ». Ce but est à fixer dès le début du processus de composition. De même, le choix de lieux confinés pour mettre en scène les contes fantastiques ou d'horreur en potentialise les effets sur le récepteur : « It has always appeared to me that a close circumscription of space is absolutely necessary to the effect of isolated incident ».

⁵⁰ Cf. Eric Weil : *Logique de la philosophie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (1950), 1996, 32.

⁵¹ Ben Johnson avait inauguré le genre de l'antimasque avec « The Masque of Queens », porté à la scène en 1609.

qui rappellent ce genre, l'action y sera le plus souvent centrée sur la personnalité du protagoniste, dont le défaut comique l'expose à l'erreur, et à la déconfiture – la phénoménologie parlera en l'occurrence de *Verfall*. Cependant le ridicule ne tue pas, de sorte qu'au terme de ses vicissitudes – aussi extravagantes et inextricables soient elles –, l'actant typique de ces nouvelles grotesques survivra toujours, et en définitive l'ordre sera rétabli⁵². Au sein des nouvelles que nous étudierons, par contraste avec les fous grotesques, chez les protagonistes en proie à une folie morbide, bien au-delà du fait que « tout l'univers se déforme et se dérobe »⁵³ comme à chaque fois que s'installe le grotesque, il y aura déssaisissement de soi, oubli et déprise de l'être. Ainsi, Heidegger, à propos de la folie et de la mort, parle avec pertinence d'*instances de la négativité*, à rapporter au « rien » et à la « nihilisation ». Selon l'auteur de *l'Être et le temps*, il y a forcément danger (*Gefahr*) dans le processus d'essentialisation de l'Être, cela dans la mesure où l'humain devient faible (*unkräftig*) tandis qu'il tend vers l'*être-là*, et la violence déchaînée de la folie peut submerger « sous l'illusion du grand ». En ce sens, la folie n'est ni rationnelle, ni cognitive, mais témoigne d'une *absence du sujet à lui-même* et au monde en tant que viable et lieu d'une expérience partagée. De fait, chez nombre de psychotiques du canon poésque, souvent enclins aux passages à l'acte violents, l'on retrouvera ce triangle délétère qu'a conceptualisé Ludwig Binswanger, un concentré de présomption, de distorsion et de maniérisme⁵⁴. Seront concernés en premier lieu l'homme de l'attitude, le grandiloquent, le mégalomane et le gauchi. Les sujets en question se révéleront atteints de cette folie « qui est une chausse-trape disposée par l'intelligence elle-même sur sa propre route, la folie, ce déchirement et cette séparation » – pour reprendre une formule du philosophe Eric Weil⁵⁵.

Le vocable « morbide » et ses sémantismes

Qu'en est-il de l'adjectif « morbide », auquel nous avons recours pour qualifier une partie du corpus ? Il est significatif à nos yeux que la première illustration proposée pour l'entrée de ce terme

⁵² Par exemple : dans « The Spectacles », le jeune homme myope, après bien des tribulations grotesques fait un beau mariage ; dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », les gardiens de l'asile de fous s'évadent de leur cellule et reprennent le contrôle de leur citadelle/établissement, contrôle qui était passé aux mains des pensionnaires...

⁵³ Ainsi Wolfgang Kayser, spécialiste du genre, définit-il le grotesque. Cité in Dominique Iehl : *Le grotesque*, Paris, PUF, Collection *Que sais-je ?* N° 3228, 1997, 51. Voir: Kayser *Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957. Trad. anglaise : *The Grottesque in Art and Literature*, McGraw Hill Book Company Inc. 1966.

⁵⁴ Ludwig Binswanger conceptualise son triangle délétère dans : *Présomption, distorsion, maniérisme. Les trois formes de la présence manquée*, trad. franç. J.M. Froissart, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2002. Titre original : *Drei Formen missglückten Daseins* (1956).

⁵⁵ « Eclairée par la schizophrénie, l'intelligence révèle la folie comme sa puissance propre, son risque endogène. » Mireille Depadt-Echenbaum : « L'intelligence ou le contre-sens du sens », in *Actualité d'Eric Weil*, Actes du colloque international de Chantilly, 21-22 mai 1982, Centre Eric-Weil, UER de Philosophie, Université de Lille III, p. 15.

dans le *Grand dictionnaire Robert de la langue française* fait référence précisément à l'auteur (et par deux fois), comme si la morbidité était une des marques de fabrique de Poe : « Ce soir, j'ai essayé de montrer à mes étudiants que Poe est grand : a) parce qu'il fut un prodigieux inventeur (le symbolisme, la morbidité freudienne, le roman policier. »⁵⁶ Est également donnée un extrait de Julien Green : « ... je me suis demandé pourquoi son pays s'est montré si injuste à son égard [d'E. Poe]. Sans doute, les lecteurs d'ici [New York], le trouvent morbide et il déplaît à l'Amérique d'être représentée par un poète aussi malsain. »⁵⁷

Selon le même dictionnaire Robert, la morbidité (du latin *morbidus*, dérivé de *morbus* : maladie) est un état de maladie, un déséquilibre psychique ou mental plus ou moins profond. La morbidité, parfois synonyme de « mortalité », ressortit par conséquent à l'état du patient, caractéristique de la maladie⁵⁸. L'adjectif « morbide » relève d'abord du registre médical, dans les domaines somatique et psychologique. Est donc qualifié de « morbide » ce qui a rapport à la maladie, d'où la synonymie avec « pathologique » dans la langue médicale. Le mot « morbide » qualifie ce qui concerne les caractéristiques, les manifestations, le résultat de la maladie⁵⁹.

Par métonymie, le mot « morbide » désigne ce qui est atteint de maladie ou qui donne l'apparence de la maladie en général, qui manifeste un état maladif. Le terme a parfois des accents péjoratifs, puisque, par analogie on l'emploie pour qualifier un déséquilibre mental ou un dérèglement anormal, d'où l'antonymie avec « sain » et « normal ». C'est ainsi que certains attachements, désirs, l'imagination, les penchants et les plaisirs peuvent être tenus pour morbides⁶⁰. Enfin, est qualifié de morbide ce qui « dénote ou flatte des tendances malsaines, des goûts dépravés. » Il existe donc une curiosité et un goût morbides, d'où la proximité sémantique avec des adjectifs tels « immoral » et « pervers »⁶¹. Par analogie, sur le plan esthétique, il est parfois question du caractère morbide ou

⁵⁶ André Maurois, *Journal*, 1946, 148, sans autres références.

⁵⁷ Julien Green, *Journal*, 1941, 57.

⁵⁸ Voir *Grand Dictionnaire Robert de la langue française*, disponible online sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Pour sa part, l'*Oxford Dictionary of the English Language* propose deux acceptions pour le terme « morbid », en l'occurrence : « Characterized by an abnormal and unhealthy interest in disturbing and unpleasant subjects, especially death and disease. » Puis : « Of the nature of or indicative of disease ». Dans le corpus des nouvelles de Poe le terme « morbid » et ses dérivés apparaissent 17 fois.

⁵⁹ En amont, est morbide ce qui concerne la cause de la maladie, aussi est-il question d'agents, de germes, de poison ou d'hérédité morbide. Dans le champ sémantique, l'on parle de *tableau morbide*, *de caractère*, *phénomène*, *processus*, *signe(s)*, *symptôme(s)*, *trouble(s) morbide(s)*; *crise*, *évolution*, *phase*, *réaction morbide* ; *de léthargie*, *manie* et *d'obsession morbide*.

⁶⁰ Le vocable « morbide » est susceptible de nominalisation, donnant un substantif masculin singulier à valeur de neutre.

⁶¹ En langue anglaise, la synonymie donne : « Ghoulish », « macabre », « unhealthy », « gruesome », « grisly », « grotesque », « ghastly », « horrible », « unwholesome », « death-obsessed ». en.oxforddictionaries.com/thesaurus (online). En langue française, l'on trouve d'abord : « maladif », « pathologique », « mal ». Puis : « malsain », « trouble », « macabre », « nuisible », « dangereux », mais aussi « pestilentiel », « insalubre », « contagieux » et enfin :

pervers d'une œuvre littéraire et/ou artistique qui flatte des goûts malsains. Classicisme et romantisme s'opposent à cet égard, le premier étant réputé sain et normal (si ce n'est normatif), l'autre souvent qualifié d'excessif, désordonné, effréné, voire débilitant et morbide⁶².

Du côté de la psychiatrie phénoménologique

En paradigmes phénoménologiques, l'on décrira la morbidité du sujet mentalement aliéné comme un mécanisme *symptomatique d'un déracinement de l'étant du Dasein hors de l'être*, l'un des signes majeurs de la morbidité psychologique étant le retrait (plus ou moins radical) vis-à-vis du monde partagé et vivable. L'expérience concrète des troubles morbides nous confronte à une réalité psychophysique, lorsque par exemple nous sommes en présence de désordres identifiés comme « troubles fonctionnels psychiques-physiques » : c'est sous cette rubrique que l'inventeur de la Daseinsanalyse range la fureur de l'épileptique, l'hallucination morbide, l'être-oppresé ou l'être-déprimé.

Pour sa part, un psychiatre phénoménologue tel Eugène Minkowski définit la morbidité comme un « fléchissement du vécu », ou une « défaillance radicale », allant jusqu'à évoquer la vie sans vécu et le rationalisme morbide des schizophrènes⁶³. L'on songe irrésistiblement au protagoniste éponyme d'un roman tel « The Portrait of Dorian Gray » (O. Wilde, 1890). Ce rationalisme morbide, proche des attitudes antithétiques et du géométrisme morbide, consiste en un raisonnement par système figé, débouchant sur une abolition de l'être en faveur d'un système revendiqué comme *logique*, érigé en mécanisme de défense contre l'implosion schizophrénique⁶⁴. Le sujet schizoïde s'efforce de vivre exclusivement selon un système philosophique ou mathématique. Ainsi, le chiffre et la quantification peuvent envahir la pensée, d'où la qualification de « géométrisme morbide ». S'il apparaît que le sujet ou les événements se trouvent en opposition avec le système, les événements eux-mêmes ou les impressions subjectives seront dénoncés comme erronés. Le système en question ne peut aucunement être contesté, dans la mesure où il correspond au mode d'ancrage de l'être dans le monde. Pour Minkowski, toute schizophrénie comprend un degré de rationalisme morbide.

« vicieux », « dépravé », « immoral », « libidineux », « orgiaque » Source : dictionnaire.reverso.net/français-synonymes (online).

⁶² D'où l'hapax « morbidisme » que l'on doit à Marcel Aymé (in *Travelingue*, 1941).

⁶³ Eugène Minkowski : *Au-delà du rationalisme morbide* [1961], Paris, Editions de l'Harmattan, 1997, 202.

⁶⁴ « Le schizophrène, touché avant tout dans son dynamisme vital, semble, au contraire, s'immobiliser de plus en plus et emprisonner son psychisme dans des relations d'ordre purement spatial ; qui remplacent des prépositions de nature chronologique (par exemple, « quand ») par des termes de nature topographique comme « où » ». Eugène Minkowski : *Le temps vécu : Études phénoménologiques et psychopathologiques* (2^e éd.), Paris, Presses Universitaires de France : PUF 2005 (1^{re} publication 1933), 257-258.

Présomption : aspects théoriques.

Le terme *présomption* est connexe au champ sémantique de l'hubris, de la démesure, de l'imprudence (défaut de jugement). Il s'agit d'un terme ambivalent, signifiant une chose et son contraire, soit une croyance ou conviction fondée sur des preuves raisonnables ou fondements, soit au contraire une attitude non-justifiable en raison. C'est le contexte qui va lever l'ambivalence du vocable. Le terme dérive du substantif latin *praesumptio* 'anticipation', du verbe *praesumere* 'anticiper', 'prévoir', ou encore 'prise', 'conception anticipée', 'idée antérieure à toute expérience', en bas latin 'hardiesse', 'assurance'.

Selon le *Trésor de la langue française* la présomption – outre les significations du registre juridique et pénal – est d'abord une opinion fondée seulement sur des indices, des apparences, des commencements de preuves, le terme étant synonyme de *conjecture*, *supposition*. Elle peut aussi se définir comme une opinion très avantageuse que l'on a de ses propres facultés physiques ou intellectuelles ; une grande confiance en soi. Dans cette acception, le vocable est parfois synonyme de *fatuité*, *outréculance*, *prétention*, *suffisance*. L'*Oxford Dictionary*, pour sa part, va jusqu'à définir la présomption comme un comportement perçu comme arrogant, irrespectueux, et qui transgresse les limites du permis ou du convenable. Le *Longman Dictionary of the English Language* mentionne également parmi les synonymes de présomption, l'effronterie et l'idée de « prendre des libertés » – ce que suggère : « too bold or forward », « Taking too much for granted », « showing overconfidence » – et de « dépasser les bornes » (« overstepping due bounds »), arrogance.

En littérature, comment ne pas penser au Jules César de Shakespeare, que son ambition dévorante élève puis détruit. Du point de vue de la philosophie, il ne fait pas de doute que la présomption jouxte l'orgueil et la vanité, dont elle est une forme, et s'oppose à la magnanimité et à l'humilité, ainsi selon Aristote :

On pense d'ordinaire qu'est magnanime celui qui se juge lui-même digne de grandes choses, et celui qui en est réellement digne ; car celui qui, sans en être digne, agit de même, est un homme sans jugement, et au nombre des gens vertueux ne figurent, ni l'homme sans jugement, ni le sot⁶⁵.

De même :

De l'avis général, le vantard est un homme qui s'attribue des qualités susceptibles de lui attirer de la réputation tout en ne les possédant pas, ou encore des qualités plus grandes qu'elles ne sont en réalité ; inversement, le réticent dénie les qualités qu'il possède ou les atténue ; enfin, celui qui se tient dans un juste milieu est un homme sans détours, sincère à la fois dans sa vie et dans ses paroles, et qui reconnaît l'existence de ses qualités propres, sans y rien ajouter ni retrancher. La sincérité et la fausseté peuvent l'une et l'autre être pratiquées soit en vue d'une fin déterminée, soit

⁶⁵*Ethique à Nicomaque*, IV, 7, 1123b1-5. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997.

sans aucun but. Mais en tout homme le véritable caractère se révèle dans le langage, les actes et la façon de vivre, toutes les fois qu'il n'agit pas en vue d'une fin.⁶⁶

Pour Thomas d'Aquin (1225-1274), scolastique formé à l'école aristotélicienne, la présomption dérive de l'orgueil, lequel est à comprendre comme un appétit désordonné de sa propre excellence. L'orgueil regarde le péché sous l'angle de l'aversion à l'égard de Dieu, au précepte de quoi l'homme refuse de se soumettre⁶⁷. En l'occurrence, l'homme porté à l'orgueil est amené à vouloir démesurément sa propre supériorité dans les choses de ce monde, et s'élève indûment au-dessus de lui-même. Cette passion, sous une forme extrême, peut conduire jusqu'à l'apostasie, cette dernière consistant pour l'homme à se détourner du bien impérissable (la conversion à la puissance divine) pour compter sur sa seule vertu ou valeur personnelle⁶⁸, raison pour laquelle la présomption est un péché contre le Saint-Esprit. En même temps :

Le vice de présomption consiste en ce que l'homme tend, comme s'il le pouvait vraiment, à un bien qu'il ne peut pas atteindre. Or estimer possible ce qui est impossible, cela vient de l'ignorance. La présomption a donc pour cause l'ignorance plus que la vaine gloire⁶⁹.

Ainsi donc, du point de vue de la tradition thomiste, à la fois la présomption est tributaire de l'orgueil et concerne une méconnaissance qui fait estimer à tort qu'une entreprise est possible, alors que cette dernière est vouée à l'échec. En cela, la présomption s'oppose au discernement et au réalisme.

Aux yeux de Montaigne (1533-1592), la présomption, simultanément affection, opinion et discours, hypothèque la vie morale authentique, ses discours faisant obstacle à la connaissance de soi et à l'autonomie du jugement. De fait, la présomption nous présente à nous-mêmes autrement que nous ne sommes⁷⁰.

Selon les conceptions de Spinoza (1632-1677), toute action bonne est à attribuer à Dieu, la première et seule cause de tout ce que nous faisons et de tout ce que nous produisons. La présomption consiste donc « à croire que nous sommes quelque chose de grand comme si nous

⁶⁶ Ibid. IV,13,1127a 20.

⁶⁷ Voir Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, Vol. II *Les passions de l'âme, les péchés capitaux*, question 84, article 1, (circa 1266 -1276) Paris, Editions du Cerf, 2000, 529.

⁶⁸ *Ibid*, Vol II, 530.

⁶⁹ *Ibid*, Vol. II, II.a. De la foi », Question 21: « Sur quoi se fonde la présomption? »

⁷⁰ Cf. à ce sujet, Marc Foglia : « La thématique de la présomption chez Montaigne et Charron ». Communication présentée le vendredi 14 janv. 2005, dans le cadre du séminaire d'histoire de la philosophie " les théories de l'amour-propre ", dir. Denis Kambouchner, 2003-2005, à Paris-I Sorbonne. Disponible online à : e-litterature.net.

n'avions pas besoin de faire de progrès, et donc restons au point où nous sommes, ce qui est entièrement contraire à l'idée de notre perfection, qui consiste en ce que nous devons sans cesse nous efforcer de faire de nouveaux progrès »⁷¹.

Pour sa part, Kant (1724-1804), dans la *Critique de la raison pratique* (1788), définit comme *présomption* une tendance à l'estime de soi dans laquelle nous érigeons des désirs en lois et où, par voie de conséquence, nous sommes satisfaits de nos actions lorsque celles-ci viennent à satisfaire lesdits désirs. Cette inclination ou l'estime de soi injustifiée qui en résulte correspond à une *satisfaction de soi-même (arrogantia)*. La présomption est donc en cause lorsque nous prétendons avoir une valeur en considérant uniquement la satisfaction de tel ou tel désir consacré en loi, indépendamment de toute considération de la conformité ou de la non-conformité de l'intention avec la Loi morale : nous érigeons des « prétentions de l'estime de soi-même, qui précèdent la conformité de la volonté à la loi morale ». Toutefois, « la condition de toute valeur de la personne » réside justement dans cette conformité, qui, en définitive, est tributaire de la bonne volonté « condition suprême de tout le reste ».

Pour le penseur idéaliste allemand Schelling (1775-1854), se limiter, s'enfermer en un seul point, s'y maintenir de toutes ses forces, sans cesse ni arrêt, jusqu'à son expansion en ce monde : c'est en cela que consiste la plus grande force et la plus haute perfection, tel est le sens de cette citation de Goethe : « Celui qui aspire au grand, doit commencer par se ramasser sur lui-même. C'est dans la limitation qu'il doit tout d'abord montrer sa maîtrise »⁷². Dans la force qu'on met pour s'enfermer, se concentrer réside la vraie originalité, la force radicale⁷³. Le Mal et l'aliénation mentale ont donc nécessairement à voir avec la présomption, puisque « la folie de naît pas, mais devient manifeste, lorsque le non-existant, c'est-à-dire ce qui est sans intelligence s'actualise, veut devenir essentiel, existant. »⁷⁴ Schelling conçoit la présomption comme liée à la *passion-du-propre (Hunger der Selbstsucht)* :

L'homme porte en son sein tout le tragique sous la forme d'une mise en danger de soi-même, désastreuse qui, selon Schelling, menace d'acquérir le statut de fonctionnement indépendant et destructeur d'identité d'une « avidité de la passion-du-propre. [...] Comme d'autres dépendants, le prisonnier de sa « passion-du propre » est soumis à un automatisme hors de tout contrôle qui— bien qu'il s'agisse de son œuvre propre—ne peut pas être entretenu par son propre pouvoir, mais

⁷¹ Spinoza : *Court traité sur l'homme, Dieu et la béatitude* (circa 1660) Chapitre XVIII, n°2, Paris, Editions Germer Baillière, 1878, 94. (Trad. française Paul Janet).

⁷² « Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen :/In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister »/ Poème *Natur und Kunst* [Nature et art] (1800) v. 12-13.

⁷³ Voir F.-W. Schelling : *Conférences de Stuttgart* (1810) Trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1946, 311.

⁷⁴ *Ibid*, 352.

que seule l'autorité impérative d'une force interne peut tenir en échec—au prix d'une réelle impuissance. La recherche sans cesse déçue qui, loin de pallier, ne fait que renforcer ce qui est la cause de son accomplissement pratiquement sans fin, obéit à une dynamique qui piétine et ne trouve le repos que lorsque toute vie, dans l'alternative permanente entre naissance et déclin, a été livrée à la destruction. Il est tout à fait certain que ce processus ne donne lieu à aucune progression. Car chaque accomplissement manque ce qu'il veut atteindre et l'accomplissement qui suit se contente de potentialiser la structure de manquement pérenne. Cette structure de manquement pérenne est étroitement apparentée à la découverte de la dépendance en ce qu'elle feint justement une vie ascendante. Il appartient également à son essence de déployer une force d'attraction qui—se précipitant inexorablement d'un échec à l'autre—engendre l'autodestruction de toute vie, si bien que « dans la présomption d'être tout [on] tombe dans le non-être⁷⁵.

Le sagace Goethe, cité ci-avant, observait que nombre de sujets atteints de troubles mentaux ont une haute opinion d'eux-mêmes. Cela tient au fait que la généreuse Nature a donné, en façon de compensation, l'imagination et la présomption à tous ceux à qui elle n'a pas assez accordé dans des domaines plus élevés. L'auteur de *Werther* ajoute que la modestie et la présomption sont des choses morales, d'une nature si spirituelle qu'elles ne concernent que très peu le corps. Chez les gens étroits d'esprit et les aliénés, l'on trouve de la vanité, alors qu'elle est absente chez ceux à l'esprit limpide et manifestement doués. Ces derniers dégagent une impression de force joyeuse ; et comme cette joie est effective, le sentiment sera tout ce que l'on voudra, sauf la vanité⁷⁶.

Selon les réflexions de G.W.F. Hegel (1770-1831) développées dans *La Phénoménologie de l'esprit* (1807), la conscience de soi aspire à devenir *singularité universelle*, autrement dit la *loi du cœur*. Par cette formule, *loi du cœur*, le philosophe entend une forme de subjectivisme spontané et généreux⁷⁷. En face de ce cœur se dresse toutefois une *réalité effective*. En effet, dans le cœur, la loi est seulement pour soi, car elle n'est pas encore actualisée. Or, force est de constater que bien souvent la réalité effective constitue l'opposé de ce qui est à actualiser, et qui donc contredit la loi et la singularité. Cette sorte de réalité effective opprime l'individualité singulière, dans la mesure où elle impose un ordre du monde, de contrainte et de violence, et *ipso facto* contredit la loi du cœur, soumettant l'humanité à une nécessité étrangère. De cela il résulte que l'individualité aspire à

⁷⁵ Alexandra Roux (coordonnatrice et auteur), *Schelling en 1809 : la liberté pour le bien ou pour le mal*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2010, 13-76. Schelling SW. Vol. VII, (235), trad. fr ; 173-174.

⁷⁶ Cf. *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, NRF-Gallimard, Collection du monde entier, 1988. Trad. fr. Jean Chuzeville. Échange du lundi 5 avril 1830.

⁷⁷ Le personnage-type qui a servi de modèle à Hegel est le Karl Moor des *Brigands* (1782) de Schiller (1759-1805), héros romantique qui se dispense des conventions et carcans sociaux, incarnant de ce fait la puissance naturelle, vierge et indomptée. Karl Moor – qui occupe une place dans l'imaginaire germanophone assez comparable à celle d'un Robin Hood dans l'anglophone –, est un vaillant redresseur de torts, offrant une parfaite illustration du renversement rousseauiste des valeurs sociales traditionnelles. Karl Moor figure à ce titre comme un *Kraftgenie* exemplaire du Sturm und Drang.

supprimer cette nécessité contredisant la loi du cœur, et à faire disparaître la souffrance provoquée par elle. L'individualité, désormais n'a plus rien de frivole (c'est-à-dire qui chercherait le plaisir pour lui-même), mais devient la « gravité d'un dessein sublime qui cherche son plaisir dans la présentation de l'excellence de sa propre essence et dans la production du bien-être de l'humanité. Or, ce que l'individualité actualise est la loi même, et son plaisir est donc en même temps (et idéalement) le plaisir universel de tous les cœurs »⁷⁸. Cela étant, observe Hegel, quand l'individu accomplit la loi de son cœur, cette loi devient ordre universel, mais dans cette actualisation la loi échappe au cœur : la loi du cœur, justement par le fait de son actualisation, cesse d'être la loi du cœur, car elle reçoit dans cette actualisation la forme de l'*être*. Le cœur de cet individu particulier pose certes sa réalité effective, mais ce faisant ne peut le faire valoir comme un universel, sachant que les autres n'y trouvent pas la loi de leur *propre cœur*, mais plutôt *celle d'un autre*, si bien que les individus s'opposent entre eux :

Cette conscience de soi appartient alors à deux essentialités opposées, elle se contredit en soi-même, et est disloquée dans ses retraites les plus intimes. La loi de ce cœur *particulier* est seulement ce en quoi la conscience de soi se reconnaît soi-même ; mais moyennant l'actualisation de cette loi, l'ordre universellement valide lui aussi est devenu sa propre essence et sa propre réalité effective. Ce qui se contredit donc dans sa conscience, ce sont ces deux termes, l'un et l'autre dans la *forme de l'essence* et de sa propre *réalité effective* pour elle⁷⁹.

Ainsi donc, pour Hegel l'individualité est nécessairement une *contradiction* dans l'élément de l'être et de ce qu'elle est pour elle-même. Cela étant, l'erreur consiste pour la conscience de soi de considérer cette expérience de la contradiction comme signifiant un déclin, comme une perversion intérieure de soi, comme le dérangement de la conscience, dont l'essence serait inévitablement non-essence et la réalité effective, non-réalité. Abordant alors explicitement le thème de la folie, Hegel poursuit :

Le dérangement ou folie, n'est pas à comprendre simplement comme lorsque quelque chose d'inessentiel est tenu pour essentiel, quelque chose de non-effectivement réel pour réel, si bien que ce qui pour l'un est essentiel ou réel ne le serait pas pour l'autre. En revanche, si quelque chose est vraiment réel et essentiel pour la conscience en général, mais ne l'est pas pour moi, alors, dans la conscience de son néant, moi, qui suis aussi conscience en général, j'ai en même temps la conscience de sa réalité effective — et quand ces deux moments sont fixés, c'est là une unité qui est la folie en général. Au contraire dans le résultat de l'expérience qui s'est montré ici, la conscience dans sa loi est consciente de *soi-même*, comme de cette réalité effective, et en même temps, précisément parce que cette même essentialité, cette même réalité effective lui est

⁷⁸ G.W.F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Tome I, 304.

⁷⁹ *Ibid*, 308.

devenue étrangère, elle est, en tant que conscience de soi, en tant que réalité effective absolue, conscience de sa non-réalité effective⁸⁰.

Hegel transpose alors le problème de la présomption en tant que vecteur essentiel de la folie à une échelle plus large que celle de la seule subjectivité ou individualité :

Le battement du cœur pour le bien-être de l'humanité passe dans le déchaînement d'une présomption démente, dans la fureur de la conscience pour se préserver de sa propre destruction—et il en est ainsi parce que la conscience projette hors de soi la perversion qu'elle est elle-même, et s'efforce de la considérer et de l'énoncer comme un Autre. Alors la conscience dénonce l'ordre universel comme une perversion de la loi du cœur et de sa félicité. [...] Dans son délire, la conscience dénonce bien l'individualité comme étant le principe de cette folie et de cette perversion, mais c'est une individualité *étrangère et contingente*. Mais le cœur ou la singularité de la conscience, singularité voulant être immédiatement universelle, est lui-même la source de ce dérangement intime et de cette perversion⁸¹.

Comme le fait remarquer Enrico de Negri, traducteur en italien et commentateur de Hegel, au point de départ, ce qui est effectivement réel, c'est la loi du cœur, et ce qui est sans vraie réalité, c'est l'ordre du monde ; mais au point d'arrivée, c'est plutôt l'inverse qui se manifeste : le perversi et le perversissant, c'est précisément ce cœur, et non pas une individualité étrangère et contingente. C'est bien la présomptueuse loi du cœur qui fait l'expérience de son soi comme de ce qui n'est pas effectivement réel, et expérimente la non-réalité effective comme étant sa propre réalité effective⁸².

Pour Ludwig Binswanger, envisagée d'un point de vue psychiatrique, la présomption repose sur un rapport déséquilibré entre ce qui monte dans la hauteur et (ce qui décrit un mouvement ascensionnel) et ce qui marche dans l'étendue (à savoir, qui progresse). La réussite de leur rapport est une « proportion anthropologique » et le fourvoiement présomptueux est une forme de disproportion anthropologique, comme l'échec du rapport de la hauteur et de l'étendue en un sens anthropologique. Cela est vrai dans la mesure où l'être humain ne s'accomplit pas en tant que *Dasein* dans la spatialisation et la temporalisation de ce « monde », mais plutôt en tant qu'*être-en-dépassement-du-monde*, entendu comme foyer et de l'éternité de l'amour en un lieu qui n'a ni haut, ni bas, ni proche, ni lointain, ni avant, ni après (Cf. Binswanger, 24).

Quand l'être humain, en tant qu'être fini, reste tributaire de la hauteur et de l'étendue, il ne peut se fourvoyer que là où il s'est « arraché » du foyer et de l'éternité de l'amour, en se laissant complètement absorber par l'espace et le temps. Mais hauteur et profondeur n'assument pas la

⁸⁰ *Ibid.*, 308-309.

⁸¹ *Ibid.*, 309.

⁸² Cité en note de bas de page (310) par Jean Hippolyte, dans sa traduction française.

conduite exclusive de notre être, car, selon Binswanger, ce qui donne sens, c'est la *communio* de l'amour et la *communicatio* de l'amitié, à travers les interactions pures et simples avec les autres et soi-même. Si hauteur et étendue, proche et lointain, évoir-été et futurisation revêtent une signification excessive ou exclusive, alors ce qui monte parvient à un *terme* et à *maintenant* où l'être humain se fige. Pour le dire autrement, ce qui montait a été inversé en *fourvoiement présomptueux*. C'est ainsi que certaines idées, un idéal ou des idéologies, un sentiment, ou désir ou un projet peut devenir l'expression d'un fourvoiement présomptueux. Dans son roman *Crime et Châtiment*, Dostoïevski (1866) offre une remarquable illustration de cette forme de présomption, en la personne de son protagoniste central, Raskolonikov, lequel s'octroie le droit d'éliminer une vieille logeuse avaricieuse et méchante, au simple motif qu'il l'estime non seulement inutile, mais nuisible à ses semblables...

Isolé de toute *communio* et de toute *communicatio*, le *Dasein* n'est plus capable d'approfondir, d'enrichir, de modifier ou de maîtriser son *horizon d'expérience*. Autant dire que le *Dasein* s'égare quand il s'élève à une hauteur qui excède son étendue, l'horizon de son expérience et sa compréhension – hauteur et étendue sont hors de proportion l'une par rapport à l'autre.

Selon les termes de Binswanger, le fourvoiement présomptueux est une possibilité anthropologique de l'être qu'on peut envisager en termes analytiques existentiels sur la base de la structure globale du *Dasein* humain. Or, la compréhension de cette structure anthropologique conditionne la compréhension de la symptomatologie de la présomption, laquelle concerne de multiples attitudes, gestes et conduites névrotiques et psychotiques. Le délire schizophrénique lui-même peut s'analyser à partir de la modalité d'être du fourvoiement présomptueux (Cf. Binsw. 26).

Le fourvoiement présomptueux correspond donc à la mutation structurale des proportions anthropologiques. La prédilection pour la direction de signification horizontale correspond à la discursivité, à la traversée et l'appropriation du monde, à l'élargissement du cercle de la visibilité. L'attrait de la hauteur quant à elle s'associe à ce qui monte dans la direction de la signification verticale, l'aspiration à échapper à la gravité terrestre, le « soulèvement de la poussée » ainsi que l'accès à une vue plus élevée vis-à-vis des choses. La mise en cohérence est l'appropriation de ce qui est expérimenté et dépend de cette hauteur d'esprit. Toute résolution suppose que l'on monte ou bien que l'on se hisse au-dessus de chaque situation intramondaine, au-dessus du plan des objets de l'expérience. Cependant :

Dans la montée, l'être-emporté-vers-les-hauteurs sur les ailes des humeurs, désirs et passions, et par l'imagination, se fond dans la résolution de la décision. Cela étant, dans une perspective anthropologique, l'on devra distinguer le fait de se laisser emporter vers les hauteurs par des idées ou des désirs, en raison de la disposition affective et le fait de gravir péniblement les « barreaux

de l'échelle », démarche où ces mêmes désirs entrent en tension et sont traduits en actes et en langage. (Binswanger, 27).

Binswanger distingue soigneusement la disproportion entre la hauteur et l'étendue qui caractérise l'être-au-monde en proie à la fuite des idées et la disproportion au sens du fourvoiement présomptueux. En l'occurrence, la disproportion réside dans le fait qu'à la marche dans l'étendue se substitue un « bond », un saut dans l'infini, d'où il résulte que l'horizon s'élargit à l'infini—tandis que la montée vers la hauteur demeure un seul « vol imaginaire », un être emporté vers les ailes de simples désirs et d'imaginations. Dans ces conditions, le sujet ne parvient ni à une vue d'ensemble au sens de l'expérience, ni à un approfondissement de la problématique de la situation en question, ni, par conséquent, à une véritable décision ou résolution. Dans la présomption, le désir imprime donc un mouvement ascendant à la tromperie. La disproportion ici tient à ce que le monde extrêmement volatil (ou instable) du maniaque s'élargit à l'excès, compte tenu du nivellement de la hauteur véritable du *Dasein*. En effet, l'on ne peut gravir qu'avec peine, au sens de la résolution et du mûrissement. Le mode de vie maniaque s'élance à une altitude vertigineuse où il s'avère impossible d'assurer un point de vue, ou une décision souveraine. A cette altitude, ni l'amour, ni l'amitié n'ont de sens, l'individu sombre dans la pathologie. Le sujet schizoïde, de son côté, se fourvoie dans la mesure où il ne se laisse pas emporter vers les « hauteurs aériennes » de l'humeur optimiste, mais gravit dans la solitude et le mépris de l'expérience l'échelle de la problématique humaine, jusqu'à ce qu'il atteigne un niveau déterminé ou il reste bloqué. Dans ce cas, le fourvoiement présomptueux signifie autre chose qu'un simple égarement, puisqu'il ne s'agit pas seulement d'une impossibilité de poursuivre sa marche au sens de l'expérience, mais d'être coincé à une certaine hauteur. En l'espèce, l'ordre de la hauteur est méconnu dans son essence et demeure fixé dans un problème (R.D. Laing dirait « pétrifié »), un idéal, une idéologie particulière, ou bien absolutisé. Ainsi, le fourvoiement présomptueux représente l'absolutisation d'une décision isolée. Une telle absolutisation est liée à l'exil d'un *Dasein* désespéré, à l'extérieur du « foyer » et de l'éternité de l'amour et de l'amitié. En son exil précisément, le sujet se prive de la relation avec les autres et ne bénéficie d'aucune réciprocité ou émulation, car il s'est retiré dans la fréquentation de soi-même. Le *Dasein*, dans ces conditions, se pétrifie alors dans la contemplation exclusive d'un problème, d'un idéal ou d'un « néant de l'angoisse », figé en tête de Méduse, en délire. Il est bien évident que l'on ne peut s'extraire de cette position présomptueuse que moyennant l'intervention d'un tiers—précisément comme on va porter secours à un alpiniste qui s'est fourvoyé sur une paroi rocheuse⁸³.

⁸³ Le névrosé est susceptible d'être sauvé du fourvoiement et du blocage de son existence, grâce à une aide extérieure supposant *collaboratio* et *communicatio*. Le psychotique, en revanche, comme il ignore la structure de la hiérarchie des

Le maniérisme, entre esthétique et pathologie.

Il est à remarquer qu'en dehors d'un contexte bien délimité, le mot « maniérisme » – dérivé de l'italien *maniera*, synonyme de *style* – est empreint d'une certaine ambivalence. Selon le *Trésor de la langue française*, le vocable signifie premièrement la qualité de celui/celle ou ce qui est maniéré. L'*Oxford Dictionary* pour sa part, propose en première acception du terme *mannerism* : “a habitual gesture or way of speaking or behaving.” Le même dictionnaire aborde avec circonspection le deuxième sémantisme de *mannerism* :

Term used in the study of the visual arts (and by transference in the study of literature and music) with a confusing variety of critical and historical meanings. Even more than with most stylistic labels, there is little agreement amongst scholars as to its delimitations, and John Shearman begins his book on the subject (*Mannerism*, 1967) with the frank admission: ‘This book will have at least one feature in common with all those already published on Mannerism ; it will appear to describe something quite different from what all the rest describe.’

L'histoire de l'art nous apprend que le *maniérisme* est un style en vogue dans l'Italie du XVI^e siècle, entre la Haute Renaissance et le Baroque (1520 –*circa* 1600)⁸⁴. A l'époque, dépassant la règle de l'*imitation de la nature*, les créateurs aspirent à s'inscrire de façon plus personnelle dans leurs œuvres, quitte à déformer quelque peu la « réalité », en l'étirant, en allongeant les formes. C'est ainsi qu'entre autres artistes d'envergure, Raphaël et Michel-Ange cultivent la *maniera*, créant des figures tourmentées, flottantes et abondamment ornées, stylistiquement éloignées de la statuaire classique. Initialement, donc, le terme « maniérisme » tient du registre artistique (l'italien « manierismo » est bel et bien à entendre comme signifiant « élégance »), et on le trouve très fréquemment associé à des adjectifs tels « grandiloquent », « tourmenté », « excessif », « baroque », « débridé », etc. Tantôt les connotations sont positives (« distinction », « raffinement », « élégance » et « brio » viennent à l'esprit), tantôt péjoratives. Il n'est pas rare que le maniérisme esthétique soit lié à la tension et à l'émotivité, mais aussi à la décadence, à l'affectation, à un style ostentatoire et guindé, on y voit une surcharge ornementale et une étonnante profusion de détails ; le mot *maniérisme* convoque simultanément les idées de disproportion, de perspectives inaccoutumées, de bizarrerie et de

possibilités d'être du *Dasein* humain et qu'il s'obstine à monter sans en tenir compte, se fourvoie comme l'alpiniste qui s'est dispensé de regarder la structure de la paroi rocheuse qu'il escalade (Voir Binsw. *Ibid* 70). Compte tenu de cette problématique, le but de la psychothérapie sera de ramener le malade en un lieu où il sera capable de « voir » comment se présente la structure en totalité de l'être au monde et en quel endroit il s'est fourvoyé. Il s'agit une fois ramené « sur terre » le sujet pourra prendre un nouveau départ et amorcer une *nouvelle ascension*.

⁸⁴ Les termes *maniera* et *manierismo* appliqués à l'art seront adoptés et popularisés notamment par Giorgio Vasari, lui-même peintre et l'auteur des célèbres *Vies des excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1568). Vasari donne à ces mots une charge laudative, ils connotent tout à la fois la grâce, la légèreté, l'aisance et la sophistication.

distorsion. Ainsi donc, au maniérisme en art, nonobstant l'association originelle avec l'élégance, il est parfois reproché une certaine pédanterie, une complexité excessive, un caractère labile, hybride, voire capricieux, lunatique et erratique, autant de traits qui s'opposeraient à la solidité, à la noblesse, au classicisme et à la permanence : « La « manière » risque donc de dégénérer en maniérisme si elle devient consciente, puis cultivée, pratiquée. De l'art, on passe alors à l'artifice, qui commence là où le mécanisme se substitue à la création. »⁸⁵ D'aucuns critiques et esprits chagrins ont, en outre, reproché aux maniéristes une certaine propension à se faire eux-mêmes leur propre sujet, jouant non sans complaisance parfois sur le spectaculaire et la virtuosité⁸⁶. De là au mauvais goût et à la vulgarité, il n'y a qu'un pas.

Dans l'usage linguistique, tel d'ailleurs qu'il persiste jusqu'à nos jours, d'un côté, quand il informe la sphère comportementale, le substantif « maniérisme » en de nombreuses occurrences, est accompagné d'un ou plusieurs adjectif(s), tel(s) « charmant », « féminin », « distingué », « élégant », « galant », etc., la qualification étant positive dans ces occurrences. Dans d'autres cas, en vertu du fait que le sémantisme est moins stable et certain, les connotations sont susceptibles de fluctuer : le choix lexical de « maniérisme » peut par voie de conséquence induire un flottement quant à la nature réelle de celui ou celle visé(e), ou de l'objet en question, ou bien encore éveille la suspicion, voire suscite la réprobation. Cet état de faits est lié à la nature du champ sémantique concerné, souvent – par delà l'esthétique – celui des apparences et de la séduction. En psychologie, le vocable « maniérisme » est plus distinct et connoté négativement, notons d'ailleurs qu'il y relève explicitement de la pathologie, ainsi que l'illustre les choix de citations fournies par le *Trésor de la langue française* :

Caractère affecté et précieux, donnant une impression d'inadéquation et d'inauthenticité des mimiques, des gestes, des propos et des écrits, parfois sur un fond hystérique ou banalement vaniteux mais surtout caractéristique de la schizophrénie⁸⁷.

La seconde référence donnée par le même dictionnaire, vient préciser au-delà de la caractérologie les sémantismes du vocable *maniérisme* qu'il associe avec la perte de contact avec le réel, signature de la psychose : « ...qu'il ne soit plus soutenu par une pensée forte et attentive au réel, et (...) voici [le sens critique] qui tourne à la manie de la distinction, au maniérisme révélateur des attitudes de rupture avec le réel. »⁸⁸ Pour ce qui touche à ce sémantisme en usage dans le champ psychiatrique,

⁸⁵ Renée Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, 262. Citée dans le *Trésor de la langue française*, entrée « maniérisme ».

⁸⁶ Il n'est pas contestable que certains maniéristes, dont Vasari, ont donné dans la laideur et le grimaçant.

⁸⁷ *Dictionnaire général des sciences humaines*, sous la direction de Georges Thinès & Agnès Lempereur, Paris, Editions universitaires, 1975.

⁸⁸ Emmanuel Mounier : *Traité du caractère*, Paris, Editions du Seuil, 1946, 670.

l'*Oxford Dictionary* donne : « An ordinary gesture or expression that becomes abnormal through exaggeration or repetition. » Dans le même ouvrage, l'on trouve sous l'acception esthétique de *mannerism* : « Excessive use of a distinctive style in art, literature, or music. »

Du point de vue des spécialistes de l'esthétique, l'adjectif *maniéré* est souvent dépréciatif, proche d'*affecté* :

Est *maniéré* ce qui prend exagérément la forme ou la manière d'un autre, ou qui accentue à l'excès certains traits stylistiques ou formels ; le terme s'applique surtout aux formes inutilement raffinées, contournées, compliquées dans le petit. Le *maniéré* s'oppose au naïf et au naturel, il manque de sincérité dans l'expression. [...] Le terme de *manière* n'est pas synonyme de style, qui désigne des caractères plus formels, étroitement liés au geste et à la touche (dans les arts plastiques).⁸⁹

Aspect très important et qu'on retrouve dans le registre pathologique chez certains malades psychiques, le *maniérisme*, selon les catégories de l'esthétique, correspond à la recherche d'un style individuel. Il participe d'une surindividualisation, sans être pour autant le style personnel, mais sa recherche. Raison pour laquelle le maniérisme, selon Etienne Souriau, « aboutit souvent à une exagération des caractères d'un style, et même d'un style emprunté, repris chez un autre. Le terme est alors péjoratif.⁹⁰ » Le critique littéraire et styliste E. A. Poe lui-même, avertit qu'un certain maniérisme se fait excessif, et qu'il ne faut abuser de rien. Ainsi, au sujet des maniérismes et de la grandiloquence de Walter Scott, il déplore une complaisance parfois gênante dans la recherche des effets : « ... a little too much of a good thing »⁹¹.

Relevons également que le maniérisme peut cultiver des formes un peu gratuites, devenues autant de fins en soi, mais aussi complexes et raffinées, avec une prédilection pour l'asymétrie. Dans l'art pictural et dans la statuaire, notamment, mais pas seulement, les déformations du corps peuvent être importantes : « Le nerf l'emporte sur le muscle ; mais pourtant les outrances musculaires s'y déploient, elles s'y déploient pour elles-mêmes »⁹². Parfois l'outrance est telle que l'*artifice* prend le pas sur l'art, l'on parlera en l'occurrence avec plus ou moins de réprobation ou de réserve, d'*affectation* et de sujets *affectés*. Cette affectation infléchit le geste, de façon emphatique ou

⁸⁹ Etienne Souriau : *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F. Collection Grands Dictionnaires, 2^e édition « Quadrige », 2004, 974.

⁹⁰ *Ibid.*, 975.

⁹¹ Revue critique parue dans le numéro d'août 1836 du *Southern Literary Messenger*. Poe tenait en substance le même discours dans son article sur *Elkswatawa or the Prophet of the West – A Tale of the Frontier* (1830), romance de James Strange French, auteur à succès de son époque. Cela étant, il arrive au même Poe de reprocher à certaines œuvres leur excès de simplicité dans le récit, car la stricte restitution d'événements affadit la fiction. C'est en effet le 'autorial comment' qui donne tant de charme aux romances de Scott, Bulwer et Disraeli. Cf. la revue critique par E. A. Poe dans le *Broadway Journal* du 9 août 1845, sur *Ettore Fleramosca*, romance historique adaptée de l'italien par C. Edwards Lester (1845).

⁹² *Ibid.*

excessivement ample, l'on cherche avec ostentation à attirer l'attention, et même à « réclamer l'admiration »⁹³. Parfois même, l'on ralentit ou accélère le mouvement d'une façon spectaculaire, en littérature cela relève de l'anisochronie. Dans le geste, par exemple, l'affectation consiste à exagérer des mimiques naturelles, à en inventer qui sentent l'artifice, à ralentir ou précipiter le mouvement d'une façon visiblement destinée à à réclamer l'admiration. Ainsi que le note Souriau, avec des nuances diverses, tous ces mots indiquent un manquement aux disciplines du bon goût et présument l'insincérité, d'où le rapprochement avec des vocables tels que : « prétention » et « prétentieux », « apprêté » et « alambiqué ». Il reste que cette présomption d'insincérité est souvent trompeuse, car le naturel ne s'exprime pas toujours spontanément⁹⁴.

L'exploration généalogique et sémantique montre que le maniéré participe simultanément de l'esthétique et du pathologique, en conséquence de quoi l'on est fondé à se poser la question : le sujet ostensiblement maniéré est-il un artiste ou un malade, ou bien les deux à la fois ? Dans notre corpus, gageons que plus d'une fois seront mis en scène des personnages au maniérisme peut-être équivoque au prime abord, mais qui en définitive vont s'avérer davantage aliénés (malades) que créatifs (artistes), si bien que loin d'être les concepteurs ou artisans de leur propre folie, les intéressés en seront bien plutôt les victimes.

La question se pose à présent de savoir en quoi consiste le maniérisme pathologique qu'a répertorié et analysé la psychiatrie, notamment d'obédience phénoménologique. Selon Ludwig Binswanger, le maniérisme, comme la présomption et la distorsion, est un mode déterminé de parvenir à un terme ou de bloquer la *mobilité authentique de l'histoire de la présence*. En psychopathologie et en clinique, l'on rencontre pour « maniéré » d'autres équivalents, courants dans la langue usuelle, tels : « affecté », « bizarre », « prétentieux », « ampoulé », « apprêté ». Une langue excessivement maniérée et garnie de fioritures exprime de grandes prétentions sous une forme bizarre, elle manque de naturel et en cela se rapproche de la distorsion, avec laquelle elle est parfois synonyme. La hauteur à laquelle l'homme s'élève en suivant lacets et circonvolutions est une hauteur recherchée et artificielle, elle manque de candeur. Il ne s'agit donc pas d'un mode de l'être-homme qui a connu une croissance naturelle, mais d'un mode de présence artificiel et délibérément sophistiqué. Cette forme altérée est très bien exprimée par les adjectifs « prétentieux », « outreucidant » et « affecté ». L'action et la gestuelle des sujets pathologiquement maniérés est « frappée du sceau de la disgrâce et de la maladresse. Il manque d'arrondi, il commence et s'achève de façon saccadée, apparaissant ainsi raide, gauche, maladroit. » (Binswanger, 122). En son temps

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Voir Souriau, *op. cit* 58.

déjà, le psychiatre Emil Kraepelin, cité par Binswanger, notait que les bizarreries de manières étaient susceptibles d'influencer et de transformer de multiples façons jusqu'à l'acte de la respiration (« Loss of Breath »), de la parole et de l'écriture, la station debout et la marche, l'action de s'habiller, la poignée de main et divers gestes.

Le langage est affecté également, les malades chuchotent, grognent, s'expriment avec préciosité, ou dans un patois caricatural, avec force grimaces et une voix de fausset, des intonations forcées, une accentuation rythmique. Ils emploient des qualificatifs saugrenus, répètent inlassablement les mêmes mots et tournures souvent creuses, pleurent de façon mélodieuse. Le style est par trop sinueux, ample ou obséquieux, d'une élégance calculée, bien que les malades concernés soient dépourvus d'affects et de sentiments, selon Eugen Bleuler. L'exécution des mouvements chez ces êtres guindés tend à la brusquerie et l'hyperkinésie. L'on voit ainsi que la transformation schizophrénique de la présence humaine s'accompagne dans l'outrance chez des sujets qui veulent être ce qu'ils ne sont pas : on est maniéré pour *paraître* gracieux, délicate, galant ou savant, tout est fait pour se faire remarquer et se singulariser. Souvent les attitudes et l'écriture de ces sujets « compliqués » témoignent d'une autosatisfaction et de sentiments de supériorité, nombre de malades sont hâbleurs et tendent à plastronner :

Chez le maniéré, le jeu naturel de ses facultés supérieures, de son potentiel psychique ne suffisent pas à l'exposer à l'attention des autres. Il a recours à d'autres moyens ; il *adopte un masque*, il se compose une attitude avec préméditation et étudie ses façons de penser, de se tenir, d'agir, de parler ou d'agir, d'écrire ; aussi le plus souvent choque-t-il car il n'a pas le sens du ridicule (Binswanger, 132).

L'on relève que pour ces patients, ce qui est maniéré, apprêté, affecté et tout ce qui manque de naïveté et de naturel sert à cacher ou à dissimuler une faiblesse existentielle et l'angoisse de mort, mais aussi une agressivité difficilement endiguée. Il arrive que chez l'individu distors ou oblique et pathologiquement maniéré cette agressivité se dissimule derrière grimaces, pitreries et farces. Les expressions verbales, les mimiques et les gestes maniérés ne sont pas eux-mêmes des mouvements expressifs, mais des actions intentionnelles. D'un point de vue phénoménologique, à travers l'inauthenticité du *Dasein*, en tant qu'être perdu dans un 'On' indifférencié, nous voyons que l'être maniéré représente un mode notable de la déchéance à l'absence de soubassement (ou de « sol ontologique »). La présence cherche désespérément dans cette absence même un terrain sur lequel elle ait le courage de trouver un appui. C'est ainsi que chez certains patients maniérés, le maniérisme verbal magique est destiné à conjurer l'angoisse, cela trahissant l'absence d'autonomie du *Dasein*. Aussi bien dans le maniérisme pathologique que dans le maniérisme artistique, tout vise à éviter l'inquiétante étrangeté de l'angoisse de vie et de mort, et à la dissimuler sinon à soi-même, ce qui est

impossible, du moins au monde commun en revêtant le masque (c'est-à-dire le modèle) le plus parlant, voire le plus criant possible. C'est en ce sens que le maniérisme est un blocage de la mobilité historique de la présence comprise comme reflet d'un roi, et par conséquent d'un mensonge à soi-même. Lorsque l'échec de la présence se manifeste dans le maniérisme, il apparaît que la présence entretient des relations avec ce que la psychopathologie qualifie de raideur schizophrénique, de pétrification et de dissociation ou scission⁹⁵. Cela étant, la triade présomption, distorsion et maniérisme ne se transforme pas inévitablement en schizophrénie en tant que forme de maladie psychique. La réflexion analytique existentielle s'efforce de dégager la pure structure et la pure cohérence de l'essence des modalités et des transformations de la présence, alors que l'examen clinique examine les faits réels et leur déroulement factuel. Nul doute que ce maniérisme est une façon d'être à laquelle certains malades psychiques, en particulier les psychotiques, ne peuvent se soustraire. On a relevé un certain nombre de caractéristiques à valeur péjorative mais aussi morbides (au sens médical du terme) attachées à cette idée de maniérisme. Retrouve-t-on ces traits chez les personnages de Poe, si oui, sous quelles formes ?

Distorsion : conceptualisation

Selon le *Trésor de la langue française*, la « distorsion » (mot emprunté au latin classique *distortio*, avec le même sens) est une déformation produite par une torsion, cette dernière correspondant à l'action de tordre⁹⁶. L'étymon latin *torsio* se traduit en français par « tordre », en langue anglaise l'on trouvera « wringing » (nom commun, verb et adjectif), et « griping »⁹⁷. Cette

⁹⁵ François Leuret, aliéniste de Bicêtre, fut le premier (en 1834) à parler de *dissociation* en rapport avec la nosographie qu'ultérieurement le psychiatre allemand E. Bleuler désignera *Spaltung* dans son ouvrage séminal *La dementia praecox ou groupe des schizophrénies* (1911). En 1895, Jules Séglas (1856-1939) spécialiste reconnu des hallucinations et états délirants, emploie aussi *scission* à propos des troubles de la personnalité des malades qu'il classe parmi les persécutés-possédés. Pour sa part, Gaëtan G. de Clérambault (1872-1934) traduira l'allemand *Spaltung* par *scission* (1920). Le psychiatre Henri Ey (1900-1977), lui, optera pour le terme *dissociation* (1926) puis *dislocation* (1934). L'allemand *Spaltung* est repris par Freud et Breuer en 1895. La psychanalyse francophone restitue *Spaltung* par le vocable *clivage*, et *clivage du moi*. Le clivage est une dynamique mentale de séparation, de division du Moi, ou de l'objet, par deux réactions concomitantes et opposées (l'une aspirant à la satisfaction, l'autre prenant acte de la réalité), sous l'effet angoissant d'une menace, de sorte à faire coexister les deux parties de manière autonome l'un par rapport à l'autre, et qui dès lors s'ignorent, sans compromis possible.

⁹⁶ De « torsion » dérive d'ailleurs « contorsion » (signifiant des mouvements qui semblent tordre le corps). Notons que parmi les collocations de « torsion » et « distorsion » l'on trouve les mots « douleur » et « souffrance ». Autre terme dérivé qui nous paraît extrêmement intéressant à retenir, celui de « torture » et « tortionnaire ». En usage au XIV^e siècle, l'on trouve le mot « tortionnairement », adverbe signifiant « d'une manière tortionnaire, injuste, inique. » Voir à ce sujet l'étonnant lexique *Archéologie française, ou vocabulaire de mots anciens tombés en désuétude, et propres à être restitués au langage moderne*, par Charles Pougens, Paris 1825.

⁹⁷ Selon le *Collins Dictionary*, « a griping pain is a sudden, sharp pain in your stomach or bowels ». Ici encore l'étymologie est édifiante: Old English gripian « Grasp at, lay hold, attack, take, seek to get hold of? » (*Online Etymology*

première définition donnée par le *Trésor* s'applique en particulier dans le champ médical : « Torsion d'un corps, d'un membre ou d'une partie du corps par contraction des muscles d'un côté et relâchement des muscles du côté opposé. » En médecine, l'on parle de distorsion de la bouche, des yeux. Le même dictionnaire précise que le terme « distorsion » est aussi employé en optique et tout logiquement en ophtalmologie, où il désigne la « déformation d'une image par suite de l'aberration de courbure de champ ». Le vocable « distorsion » est aussi utilisé dans le domaine économique, pour définir un « déséquilibre entre des réalités économiques ». Au sens figuré, « distorsion » réfère à une déformation ou altération⁹⁸. De fait, en psychiatrie, la distorsion trahit l'incapacité à donner à l'expérience un sens viable et vivable. Le *Zuhandenheit* devient problématique. Il n'y a plus d'être à portée de la main.

Dans le champ psychiatrique, selon Ludwig Binswanger, l'être distors ou gauchi a une signification orientée vers l'obliquité, le biais et le « de travers », comme le montre très clairement l'expression : « avoir l'esprit de travers », ou « l'esprit mal tourné ». (Binswanger, 120-121). Les bizarreries de manières (122) « peuvent influencer et transformer de multiples façons l'acte de la respiration, de la parole et de l'écriture, la station debout et la marche, l'action de s'habiller et de se changer, la poignée de main, ou encore la manière de manger et de fumer, les gestes, les manipulations au travail. C'est à cause d'elles surtout que naissent les impressions mi-repoussantes, mi-dérisoires dont se compose l'image populaire du « fou »⁹⁹.

Un lexique conséquent est mobilisé dans la littérature clinique pour caractériser les êtres gauchis ou distors, et tout spécialement les psychopathes. Les spécialistes utilisent des expressions telles que « faussé », « conception faussée des relations », « opérations logiques faussées ». Eugen Bleuler, par exemple, emploie à leur sujet les termes « unilatéral », « exagéré », « extravagant », « excentrique », « manquant de naturel », « fourvoyé », « obtus », « de travers », « fermé », « autistique », etc. Le caractère aberrant du mode d'être au monde de ces patients ressort des qualificatifs comme : « ardu à comprendre », « étrange », « bizarre », « curieux », « déconcertant », « surprenant ». Le tableau général de la distorsion évoque la dysharmonie, la disproportion, l'aspect faussé, étroit et exagéré de

Dictionary). Il y a bien, sous-jacente, l'idée d'une prise de possession, d'un *se-saisir-de quelque chose ou de quelqu'un*). Dérivés de ces mots l'on trouve en français les substantifs *grippe* et *grippage*, l'adjectif *grippé*, et le verbe *s'agripper*.

⁹⁸ Le *Dictionnaire étymologique* de M. Fr. Noël et M.L.J. Carpentier (Paris, 1831) à ce sujet cite Molière : « Non, je ne hais rien tant que les contorsions de tous ces faiseurs de protestations. » Propos d'Alceste, in *Le Misanthrope*, acte I, scène 1. L'ouvrage signale également que dans le domaine de la rhétorique, l'on parle de « donner des contorsions à la vérité. » Encore que pas nécessairement pathologique, l'idée d'une pensée gauchie se fait jour.

⁹⁹ Emil Kraepelin, *Traité de psychiatrie* (1915), cité in Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine, la présomption, la distorsion, le maniérisme* (1956), Trad. J.-M. Froissart, Paris : Le Cercle herméneutique, Collection Phéno, 2002, 122.

ses manifestations spirituelles¹⁰⁰. D'autres parlent d'un « défaut d'unité et de cohérence intérieure » dans la vie psychique des sujets gauchis. Ces sujets de signalent par leur exaltation, parfois leur irritabilité, leur abattement ou leur méfiance. Mais les tempéraments varient d'une personne à l'autre : certains présentent des tempéraments sthéniques, expansifs, actifs, voire combattifs, d'autres au contraire sont asthéniques, las ou passifs. Cela étant, la *Daseinsanalyse* aborde l'essence de la distorsion non pas en référence à la (seule) « personnalité », mais en fonction de son *mode de présence*, ou d'*être-au-monde* singulier. Les psychopathes gauchis sont décrits comme des « originaux fantasques » ou encore « lourds », « mal dégrossis », « maladroits », « guindés », ou encore « faisant de l'esbroufe », on relève des sauts de pensée catatoniques. Chez les paranoïdes en particulier, l'expression verbale est « maniérée », voire « compliquée » et « extrêmement bizarre »¹⁰¹.

De son côté, Bleuler décrit les schizophrènes comme souvent « intraitables », « irritables » et « lunatiques », « solitaires » et « exagérément ponctuels ». Dans les états catatoniques, l'on relève des mouvements et gestes étranges et caricaturaux pour exprimer les sentiments, gestuelle accompagnée par des grimaces et des farces. Quant à la langue des schizophrènes, souvent emphatique, elle n'en est pas moins criblée d'anomalies stylistiques. Chez les psychopathes gauchis, l'on rencontre une incapacité de tenir compte de la réalité qui parfois confine à l'autisme : effectivement, les fous de Poe – nous le verrons – évoluent souvent dans une sorte de surréalité. Chez les patients concernés sont particulièrement frappantes les actions imprévisibles, la froideur et la raideur affective, à quoi s'ajoute l'absence d'unité dans l'extériorisation des affects. Parfois la langue prend une forme bizarre qui dérive vers l'idiolecte, le défaut de plasticité mentale est évident.

Pour Eugène Minkowski, l'activité mentale primitivement autistique constitue la clef de voûte de toute la schizophrénie. Le sujet schizophrène en effet commet des actes sans lendemain, la distorsion chez lui présente un caractère inadapté, contradictoire, insolite. Cette distorsion est liée à *la perte de contact vital avec la réalité*¹⁰².

Pour Hans W. Gruhle, le phénomène de la distorsion passe au premier plan chez le schizophrène, lequel présente des bizarreries de langage car il a un *vouloir autre négativiste* : le schizophrène veut s'opposer, il est anti-conventionnel. La composante la plus importante de la distorsion est l'*insolite consciemment voulu*. (Binswanger, 41). La distorsion est un facteur expressif de l'altérité totale et de la solitude chez le schizophrène, raison pour laquelle le terme « être gauchi/distors » désigne non pas

¹⁰⁰ Binswanger, *op. cit.* 26.

¹⁰¹ Ibid, 38.

¹⁰² Ou encore *perte de la fonction du réel*, au sens du psychiatre Pierre Janet (1859-1947) Cf. *Les névroses*, partie II, chapitre IV (1909).

un symptôme particulier mais plutôt un trait caractéristique d'une attitude générale impliquant toutes les sphères d'activité.

Mais qu'en est-il au juste de l'essence anthropologique de la distorsion ? Le *vouloir-être-autrement-que-les-autres* est ce à quoi succombe la présence schizophrénique, nous dit Binswanger (43). En d'autres termes, la distorsion est un mode d'être dans lequel l'existence est jetée sans qu'elle y soit pour quelque chose. C'est pourquoi l'on ne parvient jamais à « saisir vraiment » le schizophrène, sujet incapable d'empathie et étrangement lointain. Selon le psychiatre Kurt Schneider, sa pensée décrit des « dérapages », des substitutions et « divagations étrangères au sens », le discours échappant aux connexions sémantiques¹⁰³ (cité par Binswanger, 44). L'on assiste chez ces patients à un « resserrement » pathologique des investissements, à une dépossession et à une mondanéisation¹⁰⁴ — toutes choses qui renvoient à l'absence d'ancrage intérieur et à la stagnation du développement. La personne ne se déploie pas dans l'histoire de sa vie, mais tourne en rond ou marche sur place.

Que dire à présent de la signification ontologique de la distorsion ? La compréhension de l'être qui est sous-jacente à la distorsion est avant tout une configuration de l'être en tant qu'*à portée-de-main (Zuhandenheit)*¹⁰⁵, et non pas en tant qu'*être-là-devant (Vorhandenheit)* et encore moins en tant que *présence* et *être-avec*, au sens de Heidegger. En effet, l'être gauchi n'est pas capable d'ajustement à la multiplicité des renvois ou retours ou réactions émamant d'autres individus et situations, puisque selon son dysfonctionnement, l'autre est envisagé seulement en tant qu'ustensile, ou vis faussée. Chez le sujet gauchi, autrui n'est pas compris comme une présence-avec (*Mitsein*), pour laquelle il y va, comme pour moi, de cet être même, mais comme une personne utilisable, à traiter. Or, chez le sujet « sain », tout sens en définitive est tributaire du mode d'être au monde partagé (*Mitwelt*), l'affairement et la préoccupation y recouvrant le souci de l'autre, la sollicitude et l'empathie.

Chez l'être distors, au contraire, le rapport du *Je-et-monde* et *a fortiori* celui de la présence et de la mondanéité reste opaque et obscur.

Dans les nouvelles les plus troublantes de notre corpus, où la folie joue un rôle tout à fait significatif, le grotesque, sans nécessairement être une fin en soi, accompagne et parfois prolonge – de façon somme toute assez logique – le fourvoiement présomptueux, le maniérisme et le gauchissement de la personnalité, caractéristiques des personnages mentalement instables. De fait,

¹⁰³ Kurt Schneider (1887-1967), spécialiste renommé de la schizophrénie, auteur entre autres de *Klinische Psychopathologie (1950)*. Trad. anglaise : *Clinical Psychopathology*. New York : Grune and Stratton, 1959.

¹⁰⁴ La « mondanéité » est la quintessence des ensembles de renvois ou des totalités de destination.

¹⁰⁵ Dans l'ontologie heideggerienne, mode d'être de l'ustensile dans lequel le sujet se manifeste à partir de lui-même.

l'on s'aperçoit qu'à maintes reprises, le gauchissement de la personnalité des fous mis en scène par Poe se confond avec la perpétuation de contrastes jamais résolus et l'indétermination antidialectique caractéristique du registre grotesque, tel qu'analysées par un Hegel. Pour ce penseur, en effet, le grotesque connote le mélange, la non-linéarité et l'éclatement :

L'imagination dans le grotesque ne s'affirme que par des distorsions. Elle chasse les formes particulières hors des frontières précises de leur qualité propre, les disperse, les modifie dans le sens de l'indéterminé, leur prête une ampleur démesurée tout en les disloquant, et n'exprime la tendance à la conciliation des contraires que sous la forme d'une impossibilité de conciliation.¹⁰⁶

Pour le dire autrement, mais toujours en termes hegéliens, le grotesque c'est l'antidialectique, à savoir le choc indéfini et perpétuel de la thèse et de l'antithèse qui ne parvient jamais à la synthèse, et reste suspendu dans l'indétermination inquiète¹⁰⁷. La transposition de ces réflexions du domaine de l'esthétique à celui de la psychopathologie permet de mieux comprendre comment la folie prend des allures indubitablement grotesques quand elle déchoit en négation d'une quelconque conciliation et aboutit à l'impossibilité de toute dialectique. Cela rejoint les observations cliniques des psychiatres phénoménologues que nous allons solliciter, tels Ludwig Binswanger, Eugène Minkowski, etc.

Outre quelques nécessaires explicitations terminologiques, nous venons de présenter en quoi la démarche daseinsanalytique forme le socle d'une clinique fondée sur l'interprétation des modes d'être au monde caractéristiques du sujet mentalement aliéné. Etudions à présent comment cette démarche phénoménologique est à même de s'appliquer à une œuvre littéraire et fictionnelle, en l'occurrence celle des nouvelles d'Edgar Allan Poe.

¹⁰⁶ Hegel, *Leçons sur l'esthétique*. Cité par Dominique Iehl, *opus cit.* 57. Sans références.

¹⁰⁷ Le même Hegel, par exemple, estime que l'expression esthétique hindoue tend vers le laid, à force de distorsion. Pour le philosophe idéaliste, sans qu'il s'agisse pour lui de déprécier les productions concernées, ces dernières ne ressortissent pas à l'art véritable, cela dans la mesure où elles ne créent pas du *beau* et par conséquent sont inaptes à tendre vers la liberté de l'esprit. Aux yeux de Hegel, il s'agit plutôt de *symbolisme fantastique*, où les formes naturelles des humains et des animaux sont distordues et déformées, au point de devenir laides (*unschön*), bizarres, grotesques et monstrueuses : c'est que formes et contenu ne s'y harmonisent pas (*Cours sur l'Esthétique*, 78, 84. (1835)). La laideur morale d'un Montresor, scélérat thanatophile de « The Cask of Amontillado », par exemple, est étroitement tributaire à la fois du gauchissement de la personnalité et du grotesque.

D E U X I E M E P A R T I E

Volet I.

La présomption.

Folies grotesques et présomption dans les nouvelles comiques

... pride made my companion take the darker side.
The sense that he was greater than his kind
Had struck methinks, his eagle spirit blind.

P. B. Shelley¹⁰⁸

Je ne voudrais ni faire du fol, ni faire du sage : car si l'humilité m'empêche de faire le sage, la simplicité et la rondeur m'empêcheront aussi de faire le fol ; et si la vanité est contraire à l'humilité, l'artifice, l'afféterie et feintise sont contraires à la rondeur et simplicité.
François de Sales¹⁰⁹.

Question préliminaire de genres littéraires : le comique et le grotesque.

Un panorama philosophique succinct nous aidera à préciser en quoi justement tel personnage de la fiction de Poe ressortit au comique et/ou au grotesque, et comment tel autre relève d'un registre différent, plus « sérieux » et où la folie ne suscite plus le rire, mais plutôt tend à déstabiliser – les frontières entre genres n'étant pas toujours aisées à tracer, *a fortiori* lors d'une lecture initiale¹¹⁰.

Est *comique* ce qui appartient au théâtre. Emprunté au latin *comicus*, « Qui a rapport au théâtre, à la comédie », le terme *comique* réfère initialement à l'univers théâtral, en particulier à la comédie et aux comédiens. D'un point de vue stylistique, à l'origine, le comique s'applique à une œuvre divertissante qui met en scène des comédiens. Par extension le comique est ce qui déclenche le rire ou la raillerie, par son aspect, ses éléments désopilants et bouffons. Appliqué à une personne, le qualificatif de « comique » désigne ce qui fait rire par un détail de sa personne, son comportement physique ou moral. Au sens péjoratif, est comique celui qui est risible, si ce n'est ridicule. Associé à d'autres qualificatifs, le terme *comique* peut devenir synonyme de burlesque (« gravité comique », par exemple). Nominalisé, le mot *comique* désigne un auteur de comédie ou « une personne dont le

¹⁰⁸ Percy Bysshe Shelley *Julian and Madallo, a Conversation*. (48-52), récit poétique en prose et en vers (1818).

¹⁰⁹ *Introduction à la vie dévote* (1619), Paris, Gallimard, 1969, 144.

¹¹⁰ Par exemple, les deux nouvelles « Loss of Breath » et « The Black Cat » s'ouvrent dans des décors et des situations assez proches, mais prennent bien vite des directions opposées : la première relève pour une part du comique, la seconde du gothique le plus morbide.

rôle ou l'inclination suscite le rire et la gaîté. »¹¹¹ L'adjectif *comique* est synonyme de risible et de ridicule.

« Le risible, explique Aristote, est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi par exemple le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur. »¹¹²

Du point de vue de Kant, l'homme est un animal qui rit, la santé humaine étant mécaniquement favorisée par certaines émotions, de ce nombre est le rire¹¹³ :

Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente. Ce bouleversement de l'attente n'est certes pas réjouissant pour l'entendement, mais c'est pourtant ce qui nous réjouit indirectement, pour un court moment et de manière très vive. Il faut donc que sa cause reside dans l'influence de la représentation sur le corps et dans l'interaction du corps et de l'âme, non pas qu'objectivement la représentation soit un objet de plaisir (comment en effet une attente déçue pourrait-elle faire plaisir ?), mais uniquement parce que, en tant que simple jeu des représentations, elle produit un équilibre des forces vitales dans le corps¹¹⁴.

Toujours selon Kant, l'homme raisonnable rit le dernier et rit le mieux. En effet, le rire sain (en tant qu'émotion joyeuse) se révèle à la fois convivial et édifiant : l'on doit rire des autres de telle façon qu'ils puissent aussi rire avec nous. Raison pour laquelle l'auteur de la *Métaphysique des mœurs* estime vicieux et donc condamnables les ricanements sarcastiques, la manie de railler, le rire hostile et sardonique, lesquels ressortissent aux inclinations négatives de cette spécificité humaine qu'est le comique et l'hilarité. Quant au rire immotivé, hors-contexte ou à contretemps, il constitue un symptôme de désordre mental. De cette catégorie relèvent le rire sonore du fou et celui, inconvenant, du "dérangé" et de l'hypocondre¹¹⁵.

Pour Schopenhauer, le comique est lié à la perception subite d'un désaccord entre notre concept et l'objet réel que ce concept sert à représenter, c'est-à-dire entre l'abstrait et l'intuitif. Le comique peut résulter d'un défaut ou d'une défaillance et découler de la perception d'une anomalie réelle ou supposée, d'où le sentiment de supériorité que sont susceptibles d'éprouver les tierces personnes, le spectateur ou le lecteur, censément à même de se distancier. Autant dire que le comique entretient le désir de ne pas être semblable à celui dont on rit. Raison pour laquelle, aux yeux de Baudelaire, le rire en l'occurrence traduit l'orgueil humain, étant lié à l'accident d'une chute ancienne, d'une

¹¹¹ *Grand dictionnaire Robert de la langue française*.

¹¹² Aristote, *Poétique*, 35. trad. fr. J. Handy, Paris, Les Belles-Lettres, 1932.

¹¹³ Voir E. Kant, *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* [1798], § LXXVIII.

¹¹⁴ Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790] dans *Œuvres philosophiques*, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, tome III, 1120-1121.

¹¹⁵ Kant, *Métaphysique des Mœurs* [1797] in *Œuvres philosophiques* (édition citée), tome III, 454.

degradation physique et morale, il est même d'essence diabolique¹¹⁶. Le même Baudelaire parle de deux catégories essentielles de comique, d'un côté le « Comique significatif », de l'autre le «Comique absolu », ce dernier étant ludique, excessif et grotesque, on y rit *avec* quelqu'un (non pas *de quelqu'un*) et de tout son corps.

Précurseur de l'existentialisme qui exercera une influence déterminante sur le courant phénoménologique et souvent cité par L. Binswanger, le philosophe S. Kierkegaard (1813-1855) met l'accent sur certaines formes de comique, en particulier l'ironie, laquelle offre à l'homme une plus grande lucidité et la possibilité de transcender sa condition. Ainsi, dans une perspective chrétienne, l'homme qui pratique l'effort moral, parvenu au suprême degré de l'éthique peut considérer ses efforts antérieurs sous un angle comique. En effet, toute situation déjà vécue peut être considérée à la lumière du comique, ladite situation étant désormais exempte de tension existentielle :

Le comique est présent à chaque stade de la vie (sauf que la situation est différente), car, partout où il y a vie, il y a contradiction, et où il y a contradiction le comique apparaît. Le tragique et le comique sont une seule et même chose, pour autant qu'ils sont l'un et l'autre la contradiction, mais *le tragique est la contradiction où l'on souffre, et le comique, la contradiction dénuée de douleur.*¹¹⁷

Le philosophe Henri Bergson, dans sa réflexion sur le rire, contraste le raide et le mécanique avec le délié et le socialement vivant¹¹⁸: «Est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve.»¹¹⁹ Le rire constitue donc une forme de sanction (bénigne) de certaines inadaptations individuelles au regard des règles de la vie collective. Ajoutons que le comique concerne le domaine de la présomption, sachant que « Le remède spécifique de la vanité est le rire et le défaut essentiellement risible est la vanité.»¹²⁰

Chez Freud le rire est envisagé d'un point de vue psychodynamique, essentiellement comme un mécanisme de défense contre l'angoisse. Le rire peut donc à la fois signifier un mal ontologique et lui servir de remède. Ainsi par exemple, le théâtre de l'absurde utilise le comique afin de libérer l'homme du non sens et du tragique de sa condition L'hilarité naît de ce qui est différent, de ce qui, même s'il se présente sous des traits familiers, se révèle étrange. Le rire marque la transgression et le

¹¹⁶ Cf. C. Baudelaire, «De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques», in *Curiosités esthétiques* (1868).

¹¹⁷ Søren Kierkegaard, *Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques* [1846], in *Œuvres complètes*, Tome XI, 199, Paris, Editions de l'Orante, 199. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁸ Voir par Henri Bergson *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900.

¹¹⁹ Bergson, *ibid.* 102.

¹²⁰ *Ibid.* 133.

droit d'aborder l'interdit et le tabou, notamment dans la sphère corporelle et de la sexualité, mais aussi ce qui touche aux pouvoirs.¹²¹

Du fait de son ambivalence et de sa remarquable plasticité, la notion de *grotesque* reste malaisée à appréhender dans ce qu'elle a de plus essentiel. *A minima*, on peut dire qu'il s'agit d'un genre qui, tout spécialement en littérature, constitue bien souvent une variante du comique, ainsi, pour le critique Michael Davitt Bell, le *grotesque* implique un humour fantaisiste ("fanciful humor"), l'exagération burlesque, la caricature, et, surtout, la distorsion¹²².

Le mot *grotesque* est dérivé de l'italien *grotte*, dont l'adjectif est *grottesco* et le substantif *la grottesca*. Le terme *grotesque* désigne un type d'ornements décoratifs faits de médaillons, de sphinx, de feuillage, de pierres et galets. Le mot *grotteschi* provient du fait que ces motifs avaient été découverts dans des grottes (au XV^e siècle, à l'occasion de fouilles archéologiques). Le mot *grotesque* fut alors adopté pour désigner des peintures, dessins et sculptures représentant des créatures mixtes, fantastiques et capricieuses, de nature à la fois humaine, animale et végétale. Toujours dans le domaine du visuel, le vocable de *grotesque* décrit alors des ornements comme des gargouilles, des formes hideuses et diaboliques, et le croisement complexe de thèmes et de sujets. Au XVIII^e siècle, chez les néo-classiques, le terme *grotesque* entre dans l'usage pour dénoter le ridicule, le bizarre, le saugrenu, l'extravagant, l'aberrant et le contre-nature. A l'époque où le rationalisme gagne en influence, devient grotesque tout ce qui dévie des normes établies ou déroge à l'harmonie et aux justes proportions. Les artistes, notamment en peinture, se servent du grotesque pour produire des effets comiques, sardoniques et satiriques. Les écrivains ne sont pas en reste, qui eux aussi cultivent le grotesque dans les registres de la caricature, de la parodie, de l'invective et du burlesque, voire celui de l'humour noir et du macabre, c'est le cas notamment chez certains auteurs dits gothiques. Au théâtre, le grotesque est un danseur bouffon, qui fait des pas bizarres, des gestes outrés pour égayer les entractes de certaines pièces (nous sommes-là en plein dans le comique visuel et corporel, à la différence de l'humour, lequel est d'essence verbale, comme l'a montré Freud¹²³). S'agissant du grotesque, l'idée dominante est donc celle de bizarrerie, d'extravagance – elle s'oppose

¹²¹ Marie-Claude Canova-Green, entrée "Comique" dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 107.

¹²² L'auteur lui-même, dans son introduction aux *Tales of the Grotesque and the Arabesque* ne propose pas de définition précise des notions de « Grotesque » et d'« arabesque » – tout au plus le premier semble se rapporter d'abord à l'étrange et le second au mystique. L'arabesque, selon le critique Davitt Bell, tend vers l'abstraction et le vague. Elle atteint l'idéalité, tout simplement parce qu'elle ne "signifie" rien. Voir à ce sujet Michael Davitt Bell, « Imagination, Spirit, and the Language of Romance : Edgar Allan Poe, » in *The Development of American Romance : The Sacrifice of Relation* » (Chicago : University of Chicago Press, 1980), 104-105.

¹²³ Voir S. Freud : *Le mot d'esprit et ses relations avec l'inconscient* (1905).

au sublime. On parle de *grotesquerie*, l'adjectif *grotesque* qualifiant celui qui prête à rire par son côté invraisemblable, excentrique ou extravagant, d'où des synonymes tels *bouffon*, *burlesque*, *caricatural*, *cocasse*, *risible*, *ridicule*, *clownesque*, *absurde*, *outrance*.

Dans les nouvelles drôlatiques du corpus poesque, nous verrons que nous avons moins affaire au comique de situation ou de mots qu'au comique de caractère et/ou de gestes. Le comique de Poe ne se résume pas pour autant au simple défoulement, car s'y pressent toujours, sous-jacente, une forme de folie, plus ou moins sévère. Paradoxalement, la distorsion grotesque, quand elle surgit, est souvent ambiguë et déstabilisante ; à travers le grotesque, explique Wolfgang Kayser, cité *supra*, « tout l'univers se déforme et se dérobe »¹²⁴, peut bel et bien se mettre au service de l'expression de la réalité, comme une loupe qui fait apparaître avec plus de netteté un fait tout en le déformant. Raison pour laquelle le destinataire contemporain ne s'esclaffe pas à la lecture des œuvres « comiques » de Poe, tout au plus sourit-il devant des histoires le plus souvent apparentées à quelque chose de saugrenu, voire de pathologique¹²⁵. L'on retrouve en l'occurrence l'idée d'Aristote, selon laquelle existe une corrélation entre comique et laideur. Cette dernière peut certes être de nature physique — ce qui conduit à la question de la qualification de « grotesque » et/ou de « saugrenu » —, mais aussi morale — la vanité qu'évoquent, chacun à sa façon, Kant et Bergson constitue bien une forme de déséquilibre ou de laideur morale — puisque vanité et présomption sont connexes. Parfois le déséquilibre en question s'accroît au point de traduire le pathologique — la folie affleure alors.

Quand vanité et folie vont de pair : « The Duc de l'Omelette » (1832), « Bon-Bon » (1832) & « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. » (1844)

Dans nombre de nouvelles du corpus, notamment comiques, la présomption constitue une thématique majeure, mais ne ressortit pas nécessairement à la folie, entendue comme grave déstructuration mentale. C'est le cas dans le conte grotesque « The Duc de l'Omelette » [143-147]¹²⁶, dont le protagoniste éponyme est un jeune aristocrate français et gourmet exigeant. Le protagoniste,

¹²⁴ Wolfgang Kayser, *Ibid*, cité in Dominique Iehl : *Le grotesque*, Paris, PUF, Collection *Que sais-je ?* N° 3228, 1997, 51.

¹²⁵ « ...le grotesque est le lieu de l'impossibilité réalisée, source d'un sentiment de malaise propice à une réflexion sur l'altérité. C'est que « *le grotesque est un autre monde* », une version altérée du monde réel qui, si elle n'implique pas une prise de position auctoriale explicite, engage néanmoins une interrogation morale. » Cécile Brochard, « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique ». A propos de Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010. Article consultable online de C. Brochard, paru in *Acta Fabula*, février 2011 (volume 12, numéro 2) § 9.

¹²⁶ Nouvelle composée en 1832 alors que Poe résidait avec Maria Clemm et sa fille Virginia, future épouse de l'écrivain. Le texte fut publié en octobre 1845 dans le *Broadway Journal*.

qui se fait également appeler Prince de Foie Gras, meurt avant sa majorité, outré qu'on lui ait présenté un plat d'ortolans gâché. Trois jours plus tard, il est emporté aux enfers par Béliar, Inspecteur des Cimetières, où Sa Majesté Satanique, Baal-Zebub, met un appartement à sa disposition. Le Duc de l'Omelette ne trouvant pas ce nouveau domicile à son goût — la vue donnant sur la fournaise des damnés — se sent bafoué et provoque Satan en duel. Ce dernier toutefois ne pratique pas les armes ; néanmoins, nous confie le narrateur, selon l'abbé Gaultier, il n'ose pas refuser une partie de cartes. Le combat par cartes interposées s'engage alors, l'enjeu étant le retour du Duc à ses savoureux ortolans. Le Duc l'emporte et quitte l'enfer, noblesse oblige. Au terme de l'histoire, le protagoniste, quelque peu sarcastique, assure que s'il n'avait été de l'Omelette, il ne verrait pas d'inconvénient à être le diable (146).

Si dans « The Duc de l'Omelette » la présomption diabolique est tournée en dérision, elle n'en trouve pas moins sa rétribution en Enfer. L'on comprend ainsi que dans ce conte, léger au premier abord, le registre devient bientôt bizarre, avec toutefois, sous-jacente, la crainte de la mort et de l'abandon, mais surtout le thème mortifère de la crainte de la damnation (145), lequel resurgit dans de nombreuses œuvres du canon. La perte de l'âme, précisément, équivaut au retrait de toute Providence, que cette dernière soit de nature divine, maternelle ou parentale vis-à-vis de l'enfant, elle concerne invariablement un sujet livré à lui-même, voué à un désarroi radical¹²⁷. Le narrateur de « The Duc de l'Omelette » mentionne le peintre Raphaël, lequel aurait été damné pour sa présomption quasi-blasphématoire. Mais le récit laisse un vide là où on attendait une clef : reprochait-on à l'artiste une représentation du Saint Esprit ou du diable ?

L'on retrouve le démon sous des traits grotesques dans le récit livré dans « Bon-Bon » (1832) [164-180]¹²⁸. Le protagoniste éponyme, restaurateur de son état et métaphysicien autodidacte, reçoit dans son auberge la visite du prince des Enfers, lequel – sans s'être présenté – assure, entre autres choses, avoir inspiré nombre de philosophes et non des moindres : Aristote, Platon, Épicure, Diogène Laërte. Mais, d'emblée, Bon-Bon a parfaitement reconnu (si l'on ose dire) son hôte infernal, bien que ce dernier soit porteur d'un volume intitulé *Rituel Catholique*. Étrangement, le visiteur nocturne est dépourvu d'yeux, mais dispose de la surprenante capacité de lire dans les pensées de son interlocuteur, lequel toutefois ne se départit pas de son calme. Tout en partageant un verre avec le protagoniste éponyme, le diable évoque son appétit pour les âmes, tout spécialement celle des

¹²⁷ On apprend que lors d'une période difficile de sa vie, William Cowper, cité en liminaire, souffrit de ce profond désespoir, il fut interné. Poe est peut-être inspiré par cet épisode.

¹²⁸ Cette nouvelle fut publiée dans "The Philadelphia Saturday Courier" du 1^{er} décembre 1832, elle était intitulée « The Bargain Lost ». Elle prit ensuite un nouveau titre : "Bon-Bon".

penseurs¹²⁹. Durant cette révélation démoniaque, le titre du *Rituel Catholique* que le visiteur tenait à la main se mue en *Registre des Condamnés* (*sic*, 172-173)¹³⁰. Bon-Bon, passablement éméché, se figure que sa propre âme est propre à servir de ragoût ou de soufflé et il l'offre à son hôte. Le diable toutefois décline, assurant qu'il ne saurait profiter de l'état d'ébriété du restaurateur métaphysicien, ébriété peu seyante et même avilissante pour un homme de qualité. Comme son sulfureux visiteur prend congé, Bon-Bon tente de lui jeter une bouteille, mais la lampe au-dessus de sa tête tombe sur le crâne du lanceur et l'assomme.

On peut considérer que dans ce conte grotesque, le diable, autrement dit le Mauvais Génie de l'histoire, paraît quelque peu imbu de lui-même et porté à s'attribuer (faussement) beaucoup d'ascendant, *a fortiori* sur des esprits réputés brillants. Dans « Bon-Bon », l'aspiration à entrer dans les sentiments de l'autre et à lire dans ses pensées prend un aspect vaguement inquiétant, si ce n'est pathologique. En même temps, ce diable gothique, assez proche en cela de son homologue mis en scène dans « The Duc de l'Omelette », offre d'une certaine façon une figure caricaturale de la vanité, dans le registre cocasse de la folie douce ou farfelue¹³¹. Il n'empêche qu'en filigrane, le démon de « The Duc de l'Omelette » révèle les faiblesses de ses vis-à-vis, du reste sa présence infernale peut toujours faire redouter quelque regrettable accident (éthylrique, par exemple), si ce n'est l'irréversible damnation. Il se trouve en effet que le diable du conte, aussi saugrenu et comique soit-il, n'approuve guère l'assimilation faite par Bon-Bon entre esprit et diaphragme, et cherche peut-être – en dépit de sa propre dénégation à cet égard – à profiter de la double faiblesse de l'aubergiste, à la fois pour le marchandage et la dive-bouteille...

L'on retrouve une présomption semblablement comique dans la nouvelle « Lionizing. A Tale » [212-217], initialement parue en mai 1835 dans *The Southern Literary Messenger*. Le nosologiste autoproclamé Robert Jones est présent à un banquet littéraire à Fum-Fudge. Un article paru dans la presse lui a conféré une notoriété immédiate. Le dénommé Jones rencontre une galerie de personnages excentriques aux noms incongrus, à qui il montre son nez, « proboscis » exceptionnellement long, et source de sa célébrité. Le protagoniste s'autorise à envoyer à la famille royale elle-même un portrait de son remarquable appendice nasal. En retour, on l'invite à dîner avec

¹²⁹ L'idée n'est pas nouvelle en littérature qui consiste – comme Dante dans sa *Divine Comédie* – à peupler l'enfer de personnages tristement célèbres, le cas échéant à réduire les intéressés à des figures grotesques, ainsi dans le 3ème chapitre du *Pantagruel* de Rabelais, Episthémon, parmi nombre de damnés rencontre Alexandre devenu cordonnier, Achille un ombrageux, Hector maître-queux saucier et Cléopâtre vendeuse d'oignons.

¹³⁰ Parmi les condamnés, figure 'A' (signifiant 'Arouet', c'est-à-dire Voltaire) qui eut l'outrecuidance de considérer l'âme comme rien de plus qu'une ombre. Bon-Bon, de plus en plus ivre, se prend à imaginer sa propre âme comme susceptible d'être cuite et cuisinée et la propose au diable – mais ce dernier renonce, d'où le titre initial du conte : « Bargain Lost ».

¹³¹ Notons au passage que l'étymologie rattache au moins hypothétiquement le terme moderne « farfelu » à l'italien « farfarello » = diable ; mais aussi « farfoliare » = bredouiller.

le Prince de Galles. En cela consiste le « lionizing » du titre de la nouvelle : parler de soi uniquement et en permanence. Jones confond cependant « nasographie » et « nosographie ». La nouvelle satirise les « lions », célébrités – parfois d’un jour—dévorées par l’ambition et dont la compagnie est avidement recherchée, sans que les intéressés aient fourni la moindre preuve d’un réel mérite ou intérêt. A la fin de l’histoire, lors d’un duel, le rival de Jones perd son nez. Mais, étrange renversement, la victime supplante l’expert en « nosologie » et accède à son tour à la célébrité.

Il s’agit en l’occurrence chez les protagonistes de « Lionizing » de prétention ridicule, comportant certes maints traits extravagants et grotesques, mais sans toutefois qu’on puisse parler d’une présomption qui se combinerait au maniérisme et au gauchissement psychologique, dans la synergie négative et foncièrement pathologique, décrite par L. Binswanger¹³².

Systèmes paranoïdes et folies contagieuses: « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. » (1844), « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » (1845).

De toute évidence, Poe s’amuse beaucoup en rédigeant la pièce grotesque et satirique « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. »¹³³ (1844). Ce récit livre l’autobiographie panégyrique, burlesque et délirante d’un plumitif présomptueux¹³⁴. Dans le présent de l’énonciation, le narrateur se dit avancé en âge, force lui étant de constater que tant il est vrai que Shakespeare et Mr. Emmons¹³⁵ sont décédés, lui aussi pourrait bien venir à trépasser. Soi-disant homme de lettres, le narrateur songe à l’opportunité qu’il prenne sa retraite, afin de pouvoir enfin se reposer sur ses lauriers. Il tient cependant à annoncer son « abdication » du sceptre littéraire et son souhait de laisser

¹³² Dans ses *Marginalia* publiées dans le *Southern Literary Messenger* de juin 1849, soit peu de temps avant son décès, l’essayiste E.A. Poe écrit : « The nose of a mob is its imagination. By this, at any time, it can be quietly led. » L’appendice nasal devient là encore une métaphore de la stupidité humaine. In *Poe, Essays and Reviews*, Literary Classics of the United States, Library of America, New York 1984, 1455.

¹³³ La nouvelle est parue dans la revue *The Southern Literary Messenger* en décembre 1844. La plus grande partie de l’onomastique que Poe utilise dans « Thingum Bob » est fictive, mais le nom de Lewis Gaylord Clark figure dans une version modifiée de la nouvelle. Il résultera de cette provocation que le *Knickerbocker* ne proposera plus le moindre contrat à Poe.

¹³⁴ William Whipple a consacré une prospection détaillée à « « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. », en tant que récit (anonyme) satirique de la presse et de la littérature populaire de l’époque où Poe était contributeur au *Southern Literary Messenger*, périodique de Richmond. Whipple établit que le journaliste et prosateur R.P. Clark est particulièrement visé. Cf. William Whipple, « Poe, Clark and ‘Thingum Bob’ », in *American Literature*, Vol. 29, 1957, 312-316. Poe lui-même caressa longtemps le projet de fonder une revue prestigieuse, à laquelle il aurait envisagé de donner le titre de *The Stylus* ou encore *The Penn*. Ce projet ne vit jamais le jour. En 1839, à Philadelphie, Poe rédigea la préface et l’introduction d’une monographie plagiée, consacrée à la conchyliologie.

¹³⁵ La référence est à William Emmons, biographe et orateur américain (1792-1875), fervent patriote et improvisateur. Emmons faisait commerce de ses discours qu’il diffusait sous forme de pamphlets.

un héritage significatif à la postérité. Le but du récit de Thingum Bob consiste par conséquent à fournir une restitution de sa brillante carrière. Le narrateur se prétend en effet si célèbre qu'il lui semble légitime de satisfaire à l'insatiable curiosité du public à son égard. Il ne ferait là que son devoir de grand homme exemplaire, monté au firmament de la littérature américaine¹³⁶.

Dès son enfance, le relateur en vint à vouer une admiration sans bornes au corps de métier journalistique dont de nombreux représentants venaient se faire raser dans le salon de coiffure de son père, Thomas Bob. Le fils du barbier considérait les journalistes comme des dieux et se délectait de toute parole qui provenait de leurs « augustes bouches ». C'est ainsi que sa vocation de grand homme et de poète était née à l'occasion de la déclamation d'un poème (incomparable et même divin) que l'un des littérateurs et clients du barbier avait composé en l'honneur d'une huile cosmétique élaborée par Bob-père. Ce poème, *The Oil of Bob*, constitue d'emblée le modèle littéraire absolu du fils, œuvre ardue à égaler, compte tenu de ses insignes qualités (« ultimate elevation » (767)). A l'aube de la carrière du protagoniste, son père consent à l'aider en lui fournissant une chambre de bonne, une plume, de l'encre et du papier, ainsi qu'un dictionnaire de rimes et un exemplaire de la gazette littéraire locale, *The Gad-Fly*.

En retour de la générosité paternelle, le fils Bob promet de devenir rien moins qu'un génie. Pour cela, il fait l'acquisition de vieux volumes d'Homère et de Dante dont il se contente de recopier quelques dizaines de vers. Après quoi, sous le nom-de-plume d'Oppodeldoc, il expédie son « travail » à quelques revues, pour parution et paiement. Cependant, à sa grande consternation, le prétendant à la gloire littéraire se heurte à des refus (769). De brèves notes critiques disqualifient sans ménagements le texte du pseudo-poète, chacun de ses correspondants lui conseillant de s'adresser à d'autres organes de presse. Le périodique *The Goosetherumfoodle* surenchérit dans l'humiliation en menaçant de publier les vers du prétendu littérateur dans ses colonnes, mais comme rétribution de l'impudence de leur auteur. Ces tribulations n'altèrent en rien la résolution de l'olibrius qui décide de revenir au « poème » qui jadis lui inspira sa vocation (772). Ayant sollicité l'assistance littéraire de son père, il s'efforce de composer une ode à la gloire de l'huile de Bob, mais les rimes étant excessivement ardues à trouver, le grotesque homme de lettres se contente d'écrire deux vers, qu'il signe « Snob ».

Après quelques tergiversations, le scribouillard expédie son manuscrit à la revue *The Lollipop*, laquelle accepte de le publier et lui consacre quelques lignes laudatives. Sur ce, Thingum Bob est reçu par Mr. Crab, le rédacteur en chef du *Lollipop*, qui lui prodigue force conseils et agonit ses

¹³⁶ Une incise indique comment initialement, l'intention du narrateur était d'intituler son essai : « Memoranda to Serve for the Literary History of America. »

concurrents d'objurgations, tout spécialement son ennemi juré, le *Gad-Fly*. Mr. Crab engage Thingum Bob afin qu'il prenne part à l'inexpiable lutte contre la némésis de son journal. Quand l'aspirant-poète pose la question de son éventuelle rémunération, Crab paraît au comble de la stupéfaction, se met à gesticuler et à menacer le quémandeur d'une matraque. Au bord des larmes, le rédacteur en chef du *Lollipop* explique que la revue, loin de verser des émoluments pour une première publication, facture cette faveur à l'auteur. Contrit et sans plus insister, Thingum Bob prend congé. Mais peu de temps après, grâce à son « ode » le tirage du *Lollipop* s'envole et l'aspirant poète est célèbre (776). Les critiques de plusieurs périodiques, tels *The Owl* et *The Toad*, ne tarissent pas d'éloges à cet égard, nous apprend le narrateur, les uns et les autres en profitant pour se dénigrer mutuellement (777). Le poème de Thingum Bob est à présent qualifié d'« incomparable bijou », de « magnificent contribution », « masterpiece of eloquence and art » et autres superlatifs (780), l'auteur étant à présent célébré comme un « gentleman of high genius, and a scholar » (780), etc. Fort du succès de sa nouvelle recrue, Mr. Crab propose à Thingum Bob d'écrire désormais dans *The Lollipop* sous le pseudonyme de Thomas Hawk, alias Tomahawk, ce dans l'intérêt à la fois du journal et de l'auteur lui-même. La mission de Tomahawk consistera exclusivement à étriller avec la dernière énergie le rédacteur-en-chef de la revue *The Gad-Fly*. (782). Le plumitif se met immédiatement à l'ouvrage et produit non moins de trente-deux pages de diatribes, s'étant armé pour l'occasion de volumes des discours de Lord Brougham¹³⁷, d'un lexique d'argot, *The Whole Art of Snubbing*, *Prentice's Billingsgate*¹³⁸. Le plagiaire se livre alors à ce qui s'apparente à une opération de haute cuisine ou d'alchimie verbale afin d'intégrer des bribes, voire des phrases entières de ces modèles dans ses propres compositions¹³⁹. En résulte une prose *bizarre* (sic) qui stupéfie son auteur lui-même (782).

A la suite de la publication de ce réquisitoire aussi venimeux qu'interminable, le rédacteur du *Gad-Fly* se volatilise – mort de chagrin, se plaît à supposer le narrateur (783). Cette incontestable victoire vaut au nouveau collaborateur du *Lollipop* d'être embauché définitivement, bien qu'il ne soit

¹³⁷ Henry Peter Brougham (1778-1868), d'abord journaliste (membre du groupe fondateur de la *Edinburgh Review*) puis juriste, figure éminente du parti Whig, il devint chancelier de la Grande-Bretagne (1830). Il joua un rôle décisif dans l'abolition de l'esclavage au sein de l'empire britannique (1833) mais était opposé au principe de l'enseignement obligatoire pour tous. Connu pour son intransigeance et régulièrement en conflit avec ses collègues du gouvernement, orateur opiniâtre et procédurier, lors des débats parlementaires de 1826 autour de la question des réformes juridiques, Lord Brougham prononça un discours qui dura non moins de six heures.

¹³⁸ L'auteur visé est George Denison Prentice (1802-1870). Journaliste et rédacteur en chef de divers journaux Sudistes et esclavagistes, Prentice était un provocateur xénophobe et anticatholique. Les lignes suivantes sont typiques de sa prose: « Mr. L.A. Poe, a New Hampshire editor, has had one Dr. Rivers indicted for kicking him. He calls the doctor « A savage ». If the offender is really a savage, he probably belongs to the kick-a-poe tribe. » Textes disponibles sur www.bibliobazaar.com/opensource in Prenticeana; or, *Wit and humor in Paragraphs*, George Denison Prentice, electronic version Bibliobazaar, LLC Reproduction Series, p. 260.

¹³⁹ Il s'agit de traitement de texte avant l'ère électronique.

payé que des conseils de Mr Crab. Celui-ci veut faire de Thingum Bob son héritier, à condition toutefois que l'intéressé s'émancipe de son père, si nécessaire par la force ou en portant plainte contre lui, quitte à inventer un motif. Sans que le récit précise comment, le protagoniste répond au vœu de Mr. Crab et s'affranchit de son père, bien qu'il lui en coûte financièrement (784). Sur ce, Thingum Bob poursuit sa carrière en envoyant un article au *Goosetherumfoodle*, journal qui qualifie ses lignes désopilantes de « twattle ». Illico, se présentant comme le rédacteur en chef d'un autre périodique, *The Snapping-Turtle*, l'impossible homme de lettres adresse un texte identique au même destinataire, mais doté cette fois d'un nouveau titre, avec les références de l'auteur de 'The Ode on the Oil-of-Bob'. Simultanément, le fumiste fait paraître un éloge du *Goosetherumfoodle* et de son éditorialiste, à la suite de quoi l'organe concerné publie des excuses pour avoir confondu un article inepte rédigé par un béotien et une œuvre magnifique due à l'illustre Thingum Bob : « a gem of resplendent lustre » (784). Au bout du compte, le personnage s'étant réconcilié avec ses concurrents, il les rachète tous et procède à une fusion avec le *Lollipop* et le *Goosetherumfoodle*, opération qui, selon les dires du narrateur, permet à Thingum Bob d'entrer dans l'histoire (786). Ayant achevé son récit, habité par la conviction de son génie et de sa notoriété mondiale, l'énonciateur s'adresse directement au lecteur dans un ultime *captatio benevolentiae*, soulignant sa diligence à la tâche – secret du génie – et la peine qu'il s'est donnée pour persister à écrire, jour après jour.

Dans « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. », le fourvoiement présomptueux prend véritablement des allures pathologiques. La nouvelle présente un cas caricatural, tant il est extrême. L'actant central, sujet du discours, sorte de Chatterton aigri et burlesque, est en effet obsédé par le succès et la notoriété littéraire, alors qu'il ne possède aucunement les moyens de ses ambitions, raison pour laquelle le lecteur relève immédiatement le rapport déséquilibré entre ce qui – selon la topographie phénoménologique conceptualisée par Binswanger – serait censé s'inscrire dans la hauteur (les idéaux de l'aspirant-poète) et ce qui devrait se déployer dans l'étendue (les réalisations littéraires). En l'occurrence, pour reprendre une formulation daseinsanalytique, la disproportion anthropologique de cet univers non-transverse apparaît flagrante, c'est-à-dire l'échec du rapport de la hauteur et de l'étendue, étant donné que le personnage paraît tout en verticalité mais privé d'étendue. Comme l'écrit Paul Valéry : « Rien de comique comme l'illusion des écrivains qui se piquent de violence, qui écument et croient pourfendre, éreinter, déchirer, foudroyer *sur le papier*. »¹⁴⁰

A rapprocher de « Thingum Bob », la nouvelle cocasse « X-ing a Paragrab » (1849) [917-923] brocarde les querelles et mesquineries littéraires. Elle oppose les rédacteurs en chef grotesques de deux journaux imaginaires, le *Nopolis Gazette* et le *Tea-Pot*. L'aigre John Smith accuse son rival

¹⁴⁰ Paul Valéry, *Mauvaises pensées et autres* [1942], in *Œuvres*, Tome II. Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, 198.

Bullet-Head de faire dans ses colonnes un usage immodéré de la lettre ‘o’ ; l’accusé décide de riposter en rédigeant un paragraphe où la lettre problématique figure non moins de 175 fois. Mais le typographe de Bullet-Head ne trouvant plus une seule lettre ‘o’ à l’atelier, résout de lui substituer des ‘x’ – pratique courante à l’époque où fut écrite la nouvelle de Poe. Le lendemain, les lecteurs du *Tea-Pot* tombent sur un paragraphe incompréhensible, car truffé de ‘x’. Exaspérés, ils entreprennent de chasser *manu militari* Bullet-Head de la ville, mais le malheureux rédacteur a déjà décampé; il est loisible de supposer que cette nouvelle désopilante contient quelques éléments paranoïaques. Emmanuel Mounier note :

Fréquemment autodidacte, le paranoïaque persécute les bureaux d’études avec des inventions irréalisables, ou les éditeurs avec d’énormes livres impubliables, fatras pittoresque d’élucubrations au style ampoulé et *confus*, zébrées de lueurs de génie et d’éclairs de folie...¹⁴¹.

Nous avons vu que selon la psychiatrie phénoménologique, la psychose dissociative se décèle à travers une symptomatologie triangulaire, comprenant essentiellement la présomption, le maniérisme et la distorsion. Or, si la folie du narrateur éponyme de « Thingum Bob » était rapportée à un triangle de type isocèle, indéniablement la présomption y constituerait son plus grand côté, devant le maniérisme et la distorsion¹⁴². Son parler est celui d’un autodidacte qui a puisé un peu partout, gribouille et plagiaire, inapte au moindre compromis¹⁴³, Thingum Bob se révèle être un artiste sans art, n’ayant à son actif aucune œuvre qui soit susceptible de couronner ses ambitions. Or, c’est bien parce que nous sommes dans un univers grotesque où toutes les valeurs sont renversées et l’ensemble des protagonistes insensés, qu’à l’issue de l’histoire le protagoniste parvient à ses fins, devenant du coup une sorte de roi des fous carnavalesque, un Ubu par anticipation (opération de renversement grotesque dans le contraire). Le personnage de la nouvelle de Poe, intoxiqué par la mauvaise littérature – à l’instar de Don Quichotte, adonné aux romans de chevalerie – est devenu fou. Mais Thingum Bob va-t-il guérir *in extremis*, à l’exemple de l’hidalgo de la Manche ? Rien n’est moins sûr, car:

¹⁴¹ Emmanuel Mounier, *Traité du caractère* (1946), Paris, Editions du Seuil, 552.

¹⁴² Claude Richard a montré comment l’accumulation de détails sordides, la complaisance dans l’horreur, les maniérismes et extravagances de certains de ses contemporains auteurs de littérature populaire sont la cible des contes satiriques du Folio Club. De notre point de vue, les outrances dont se gausse Poe sont à interpréter comme les signes entre autres d’une certaine folie, liée à la démesure et à l’infatuation subjective. Voir à ce propos : Claude Richard : « Les contes du Folio Club et la vocation humoristique d’Edgar Allan Poe » in *Configuration critique de Edgar Allan Poe*, textes réunis et présentés par Claude Richard, in *Configuration, la revue des lettres modernes*, 1969 (1) N° 193-198.

¹⁴³ Selon le pédopsychiatre et psychanalyste Donald W. Winnicott, après l’omnipotence pulsionnelle de la petite enfance, l’aptitude au compromis est une acquisition nécessaire dans le procès d’individuation humaine. Cette aptitude conditionne la possibilité d’interactions saines. Nous renvoyons à D.W. Winnicott: “The Theory of the Parent-Infant Relationship”, *International Journal of Psychoanalysis*, 1960, n°41, 585-595.

The nonsensical reversal of values is performed by Thingum's preposterous ordering of words and ideas. His soaring hyperboles are equally self-defeating as he unconsciously exposes himself and believes in his own lies. Being a fool among knaves gives him a false sense of reality but as opposed to Don Quixote, he is foolish without dignity while competing for celebrity.¹⁴⁴

Le milieu des pamphlétaires, gazettes, journaux locaux et autres organes de presse dans lequel évolue le protagoniste, monde dans lequel Poe a effectué l'essentiel de sa carrière, est pour le moins acrimonieux. A preuve, le narrateur assure écrire sous couvert d'un *nom-de-guerre* (sic), bien que – incongruité supplémentaire – le pseudonyme en question, à savoir « SNOB » (sic), paraisse peu adapté au monde impitoyable qu'il entreprend de conquérir¹⁴⁵. Ayant expédié ses premières compositions, celui qui signe également « Oppodeldoc » reçoit des commentaires ravageurs de ses critiques, puis fait part de sa mortification :

“‘Oppodeldoc,’ (whoever he is,) has sent us a long *tirade* concerning a bedlamite whom he styles ‘Ugolino,’ had a great many children that should have been all whipped and sent to bed without their suppers. The whole affair is exceedingly tame — not to say *flat*. ‘Oppodeldoc,’ (whoever he is,) is entirely devoid of imagination — and imagination, in our humble opinion, is not only the soul of POESY, but also its very heart. ‘Oppodeldoc,’ (whoever he is,) has the audacity to de-

¹⁴⁴ Daniel Royot, « Poe's humor », in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge, C.U.P, 2007, 67.

¹⁴⁵ Les différends littéraires et l'attitude obsidionale (le sujet se sent littéralement assiégé, cerné) de Thingum Bob rappellent irrésistiblement celles de l'écrivain et essayiste E. A. Poe. L'acidité extrême et la susceptibilité malade de ce dernier allait exaspérer plus d'un concurrent et critique. Pour ne citer qu'un exemple parmi une multitude, Poe s'offusque d'un article moins que laudatif à son égard, émanant de ses adversaires de la Brook Farm Phalanx, animateurs de la revue bostonienne fouriériste *The Harbinger*. Poe qualifie ces cibles transcendentalistes tout bonnement de « Crazyites », prétendant ignorer la raison pour laquelle il a encouru leur réprobation. En manière de « pénitence », il publie *in extenso* le texte contentieux paru dans *The Harbinger*. Au regard du sujet qui nous occupe, outre l'histoire littéraire et les enjeux intertextuels, la lecture dudit article est édifiante, puisque l'auteur du « Raven » y est présenté – non sans raison, est-il besoin de le préciser ? – comme un va-en-guerre littéraire, un personnage scandaleux dont la bellicosité tient tout à la fois de l'immaturation, de l'infatuation subjective et de la folie :

« Mr. Poe has earned some fame by various tales and poems, which of late has become notoriety through a certain blackguard warfare which he has been waging against the poets and newspaper critics of New England, and which it would be most charitable to impute to insanity. Judging from the tone of his late articles in the *Broadway Journal*, he seems to think that the whole literary South and West are doing anxious battle in his person against the old time-honored tyrant of the North. But what have North or South to do with affairs only apropos to Poe? He shows himself a poet in this, at least, in the magnifying mirror of his own importance. To him facts lose their barren literality—to him a primrose is more than a primrose ; and Edgar Poe, acting the constabulary part of a spy in detecting plagiarisms in favorite authors, insulting a Boston audience, inditing coarse editorials against respectable editresses, and getting singled himself the meanwhile, is nothing less than the hero of a grand mystic conflict of the elements.” (...).

Cf. Editorial Miscellanies from the *Broadway Journal*, article du 13 décembre 1845, in *Poe - Essays and Reviews*, The Library of America, Literary Classics of the United States, Inc., New York, 1984, 1099-1104). Suivent des considérations plus techniques sur la valeur littéraire des poèmes de l'auteur de « The Raven ». Il est frappant en l'occurrence que Poe diffuse les points de vue très argumentés de ses adversaires, auxquels il se montre incapable d'opposer une défense crédible. Malgré le complet mépris que le prosateur exprime pour ses contradicteurs, il nous paraît clair que l'auteur de « The Raven » une fois de plus devient son propre ennemi, et le plus redoutable. Comment en effet ne pas détecter ici la haine de soi, l'incoercible et inavouable désir de se punir soi-même? On retrouve d'ailleurs ces traits morbides chez nombre de personnages du canon poésique, tout spécialement les narrateurs intradiégétiques auteurs de crimes et/ou en proie à la folie.

mand of us, for his twattle, a 'speedy insertion and prompt pay.' We neither insert nor purchase any stuff of the sort. There can be no doubt, however, that he would meet with a ready sale for all the balderdash he can scribble, at the office of either the 'Rowdy-Dow,' the 'Lollipop,' or the 'Goosetherumfoodle.' (768-769)¹⁴⁶

Ou encore:

"We have received a most singular and insolent communication from a person, (whoever he is,) signing himself 'Oppodeldoc' — thus desecrating the greatness of the illustrious Roman emperor so named. Accompanying the letter of 'Oppodeldoc,' (whoever he is,) we find sundry lines of most disgusting and unmeaning rant about 'angels and ministers of grace' [*sic*] — rant such as no madman short of a Nat Lee, or an 'Oppodeldoc,' could possibly perpetrate. And for this trash of trash, we are modestly requested to 'pay promptly.' No sir — no! We pay for nothing of *that* sort. Apply to the 'Hum-Drum,' the 'Lollipop,' or the 'Goosetherumfoodle.' These *periodicals* will undoubtedly accept any literary offal you may send them — and as undoubtedly *promise* to pay for it." (769)

La langue truculante du narrateur maniaque et précieux se perd dans ses propres opérations, aussi, d'un point de vue stylistique, tout concourt à mimer l'excitation maniaque : surcharge typographique (parenthèses, crochets, double crochets, italiques, guillemets), ponctuation et syntaxe débridées (recours répétés aux points d'exclamation, tirets, énoncés *non sequitur*, anacoluthes et anisochronies. En l'occurrence le lecteur a l'impression que le narrateur du récit-cadre et les énonciateurs qu'il cite s'expriment tous dans la même tonalité quérulente, puisant au même vocabulaire et usant de techniques rigoureusement identiques.

Et :

"Some individual, who rejoices in the appellation 'Oppodeldoc,' (to what low uses are the names of the illustrious dead too often applied!) has enclosed us some fifty or sixty *verses* commencing after this fashion :

Achilles' wrath, to Greece the direful spring
Of woes unnumbered, &c., &c., &c., &c.

"[['']]Oppodeldoc,' (whoever he is,) is respectfully informed that there is not a printer's devil in our office who is not in the daily habit of composing better *lines*. Those of 'Oppodeldoc' will not *scan*. 'Oppodeldoc' should learn to *count*. But why he should have conceived the idea that we, (of all others, *we!*) would disgrace our pages with his ineffable nonsense is utterly beyond comprehension. Why, the absurd twattle is scarcely good enough for the 'Hum-Drum,' the 'Rowdy-Dow,' the 'Goosetherumfoodle' — things that are in the practice of publishing 'Mother Goose's Melodies' as original lyrics. And 'Oppodeldoc[[']]' (whoever he is,) has even the assurance to

¹⁴⁶ Intertextualité intéressante, puisque Ugolino est ce personnage célèbre de l'*Inferno* de Dante (Chant XXXIII), traître à sa patrie qui se voit condamné, lui et ses fils, à mourir de faim dans un donjon. L'histoire du comte Ugolino della Gherardesca (1210-1289) figure également dans les *Canterbury Tales* de Chaucer ainsi que dans le poème éponyme de Shelley (*circa* 1820, première publication 1847). Une chose est sûre : la tragique histoire d'Ugolino est tout sauf « exceedingly tame—not to say flat » comme dans la tirade composée par le dénommé Oppodeldoc et que pourfend Thingum Bob. Davantage que de folie littéraire, on est tenté de parler ici de pure sottise et de grotesque.

demand *pay* for this drivel. Does ‘Oppodeldoc,’ (whoever he is,) know — is he aware that we could not be paid to insert it?” (769)

Nous sommes en présence d’un délire typographique clairement symptomatique d’une folie littéraire. Raymond Queneau rappelle que :

Les anciens psychiatres voyaient dans l’utilisation des ressources variées que peut offrir la typographie un des plus sûrs indices pour « détecter » le « fou littéraire ». Les plus infamants de ces stigmates étaient : l’abus des guillemets (comme dans la phrase précédente), des points de suspension (comme dans *Mort à Crédit*, de L.-F. Céline), des majuscules et des tirets (comme dans Poe et Villiers de l’Isle-Adam), etc¹⁴⁷.

En termes phénoménologiques, l’on avancera que dans cette situation de *surinvestissement immodéré de la verticalité* que constituent l’ambition qui renverse tout et le tracas fébrile de reconnaissance manifestés par le protagoniste, le sujet ne parvient jamais à s’accomplir en tant qu’*être-en-dépassement-du-monde*. Chez Thingum Bob, hauteur et futurisation revêtent une signification excessive au détriment de toute interaction pure et simple avec soi-même et les autres. En vérité, du début au terme de l’histoire, le personnage demeure imperturbablement le même, centré sur sa propre personne – même s’il devient la chimère de Mr. Crab, voire son double. Toujours en référence à la phénoménologie, l’on dira que le sujet de la conscience de Soi est aliéné au non-moi, son problème étant la possibilité spécifique d’être-lui-même¹⁴⁸. Thingum Bob reste figé dans son ascension démentielle, venant du fait que ce qui aspirait à monter est invariablement inversé en fourvoiement présomptueux. Le protagoniste dispose alors d’un point de vue étroitement borné, mais veut s’élever à une hauteur qui excède son étendue et sa compréhension, il se révèle donc incapable d’approfondir et de rectifier son horizon d’expérience, illustration burlesque de ce que dans la topographie du rapport anthropologique au monde le psychiatre Eugen Bleuler désignait comme la discordance entre l’aspiration et la compréhension chez les schizophrènes¹⁴⁹.

Ajoutons que le récit se dispense pratiquement de support spatial ; exempt de description topographique il ne fournit qu’un nom de lieu fantaisiste et de succinctes mentions du bureau du rédacteur en chef de Thingum Bob. Le personnage s’agite donc, mais assez étrangement en dehors de tout espace – on ignore par conséquent comment est fondée la possibilité de son expérience, le

¹⁴⁷Raymond Queneau : *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, Collection Idées, 1965, Chapitre « Délire typographique », 286.

¹⁴⁸ Cf. au sujet de ce genre de déséquilibre, Kimura Bin, *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, « Temporalité de la schizophrénie », Paris, P.U.F. 1992, 78-80.

¹⁴⁹Voir E. Bleuler : *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien* (1911). Version française : *Dementia praecox* ou groupe des schizophrénies, trad. Henri Ey, Paris, Co-édition G.R.E.C et E.P.E.L. Ecole lacanienne de psychanalyse, 1993.

lecteur devant se contenter d'un univers peu repéré ou balisé, privé de *Sitz-im-Leben*¹⁵⁰, avant de réajuster sa réception : d'où l'effet à la fois comique et déstabilisant. Une désorientation spatiale similaire, laquelle témoigne du profond désordre intérieur du personnage, se repère dans d'autres nouvelles du corpus, telles en particulier « Loss of Breath » et « The Angel of the Odd ».

Rapportée à des catégories narratologiques la structure générale et la tonalité de « The Literary Life of Thingum Bob » s'apparentent au *skaz*¹⁵¹, mais la loquacité incongrue, les interminables kyrielles et la façon de raconter (« telling ») y sont symptomatiques d'une instabilité mentale, celle d'un énonciateur qui cherche en permanence à réduire la distance avec son co-énonciateur. D'où sans doute la perplexité du lecteur, intrigué par l'agressivité presque puérile du propos, le persiflage et la forme volontiers pompeuse d'un discours orné qui semble le comble de l'artifice. C'est que la mimésis recouvre ici une manière d'être intrusive, voire brutale, plutôt que la restitution détaillée de situations et d'événements (« showing »). L'effet recherché, typiquement gothique, consiste donc précisément en la déstabilisation du destinataire et son oppression psychologique, le discours s'articulant entièrement dans la verticalité de l'incontinence verbale, celle d'un mépris féroce, d'une rancune et d'une suffisance proprement malades. Modus et dictum illustrent de façon caricaturale ce que Heidegger désigne par le terme de « Gerede » :

Le bavardage [...] est le mode d'être de la *compréhension déracinée* du *Dasein*. Pourtant, il ne survient point comme un *état* sous-la-main d'un étant sous la main, mais est lui-même existentiellement déraciné selon la guise d'un déracinement constant. Ontologiquement : le *Dasein* qui se tient dans le bavardage est coupé, en tant qu'être-au-monde, des rapports d'être primaires et originaires au monde, à l'être-Là-avec, à l'être-à-lui-même. Il se tient dans un suspens, et, en cette guise, il est pourtant toujours auprès du « monde », avec les autres et pour lui-même. Seul un étant dont l'ouverture est constituée par le bavardage affecté et compréhensif, autrement dit qui *est* en cette constitution ontologique son *Là*, le « au-monde », a la possibilité d'être d'un tel déracinement, lequel constitue moins un non-être du *Dasein* que sa « réalité » la plus quotidienne et la plus tenace. Toutefois l'« évidence » et l'« assurance » de l'être-explicité médiocre implique que, sous sa protection, l'étrangèreté du suspens où le *Dasein* est entraîné vers une absence croissante de sol demeure à chaque fois en retrait pour ce *Dasein* même¹⁵².

¹⁵⁰ Littéralement *Sitz-im-Leben* signifie « situation dans la vie » ou « assise dans la vie ». Il désigne donc l'arrière-plan, la culture, le contexte anthropologique. Ce concept a été élaboré par le théologien allemand Hermann Gunkel (1862-1932). Le « *Sitz-im-Leben* » est l'un des instruments d'analyse les plus essentiels de la *Formgeschichte*, ou « critique des formes », méthode d'exégèse biblique qui émerge au XX^e siècle.

¹⁵¹ Du russe « dire », « raconteur ». « *Skaz* is regarded above all as the emancipation of verbal art from literariness which is not always valuable for the verbal artist, as a means of introducing into literature the word as a living, dynamic act, which is formed by voice, articulation and intonation, and is also accomplished by gestures and mimicry. (...) » *Handbook of Narratology*, Volume I, Berlin/Boston, Walter De Gruyter, 2014, 2nd édition fully revised and expanded, edited by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmit, 3.3. 791.

¹⁵² Martin Heidegger, *Être et Temps*, § 35. Trad. Emmanuel Martineau, édition numérique hors-commerce, disponible online, 145.

Thingum Bob, prosateur mégalomane, cherche avec acharnement à « percer », étant motivé par le ressentiment et les sentiments d'injustice liés à son indéfectible conviction qu'il est un artiste-né, contrecarré cependant par des rivaux envieux et de moindre envergure¹⁵³. Le narrateur entretient des aspirations sublimes, mais en même temps force est de constater qu'il est incapable de dépasser une vision des choses terre-à-terre et mesquine. A la vérité, là où l'ambition sature, la hauteur d'esprit fait défaut, à tel point que le protagoniste est dépouillé de la possibilité de mettre en cohérence ce qu'il expérimente et de prendre des résolutions dépassant la dimension intramondaine. Qu'à cela ne tienne, car en effet, en dépit de toute attente logique, Thingum Bob finit par hériter le Goosetherumfoodle et se retrouve rédacteur-en-chef d'un conglomérat de presse. Il n'en reste pas moins que le magma journalistique où se trouve le narrateur dans le présent de la narration, ce chaos procède de l'indifférenciation, c'est-à-dire de l'assimilation de soi-même et de l'autre. Est donc mis en scène un *sujet fourvoyé* qui ne correspond pas à une vue de lui-même, et qui ne se comprend pas en se tenant dans un de ses *pouvoir-être*. Ce pouvoir, l'individu humain devrait l'appréhender comme une possibilité d'*être-au-monde avec autrui*, pouvoir être à partir duquel il rencontrerait autrui (un étant humain autre que lui-même), transaction inenvisageable pour Thingum Bob.

Les objets convoités par le protagoniste ne seraient jamais accessibles et présents dans un monde « réel », toutefois sachant que le personnage de Poe n'a pas la possibilité de penser à un objet différent de lui-même, il s'ensuit que dans son monde délirant tout devient possible, jusqu'à la « pleine intentionnalité » phénoménologique, à savoir la présence sans nul besoin d'intermédiaire entre les objets visés et la pensée du sujet lui-même¹⁵⁴. Chez cet énonciateur qui ne démord jamais de son idée, aucune interpellabilité n'est assumée car la réciprocité n'a pas cours : au terme du récit, il y a manifestation abolition de la différence entre la pensée de l'énonciateur et les autres objets, puisque tout s'assimile au Moi, dans la fusion psychotique¹⁵⁵.

L'histoire montre l'univers mental d'un sujet régi par l'ambition cynique, l'opportunisme et l'envie (le narrateur parle explicitement de « son système ») et pourtant, bien qu'il voie aboutir tous

¹⁵³ La causticité de l'extravagant Thingum Bob n'est pas sans rappeler la plume cinglante du critique et essayiste Edgar Allan Poe. Vis-à-vis de leurs contradicteurs ou rivaux supposés, auteur et personnage ont une nette propension à abuser de l'*argumentum ad hominem*.

¹⁵⁴ Thingum Bob est le convoiteur infantile de ce qu'il aperçoit en possession des autres. La question de l'usage de l'objet ne se pose pas, c'est la propriété pour elle-même qui est cherchée.

¹⁵⁵ Cette constriction pathologique s'inscrit à rebours de toute apérité et liberté réelle : « L'ouverture, cet état qui caractérise le mode d'exister de l'homme, est toujours ouverture à l'interpellation d'une forme de présence (...). Être libre, c'est être-libre et être ouvert à une interpellation. La détermination fondamentale du *Dasein* est : être ouvert à l'interpellation de la présence. » Heidegger, M. *Zollikoner Seminare*, Séminaires de Zurich [*Zollikoner Seminare*] Trad. de l'allemand par Caroline Gros. Édition de Medard Boss, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de Philosophie, Série Œuvres de Martin Heidegger, 2010, *Entretiens avec Medard Boss* (1961-1972), 272.

ses rêves, paradoxalement Thingum Bob n'est pas le véritable artisan de son « succès », le cours des choses s'imposant indépendamment de l'intentionnalité réelle de ce personnage sans autre consistance que son inconsistance. Assurément, le milieu journalistique de l'époque de l'auteur est visé – environnement auquel Poe lui-même appartenait –, celui de l'incessante chicanerie, et autres guerres des mots, malveillance et acrimonie automatique – d'où l'impression d'émoussement pathologique de l'affectivité de l'énonciateur, l'abrasion affective étant répertoriée en psychiatrie parmi les symptômes les plus massifs de la psychose. Il n'en reste pas moins que Thingum Bob possède une charge morale¹⁵⁶ qui dépasse les objectifs satiriques de l'auteur et le contexte précis où s'exprimait Poe. Outre son exemplarité, il s'agit d'un conte qui joue avec la mimésis de la folie et s'amuse de ses propres excès.

Le cas du narrateur de « Thingum Bob » relève en même temps de la folie saugrenue. Pour autant, il ne s'agit pas que d'une farce, une profonde fébrilité mentale et l'amertume y transparaissent. Nous décelons derechef les traits distinctifs de la psychopathologie mentale présomptueuse : certes le relateur est un farfelu, mais il se répand dans un délire de grandeur, servi par un lexique pompeux : 'ambition', 'greatness', 'ascent', etc. Sa vanité pathologique pousse le rogue narrateur à se prendre pour un génie. En même temps, il ne fait pas la différence entre œuvre originale et plagiat. Cette indifférenciation est inquiétante, le protagoniste restant prisonnier d'une pensée fabulatoire et d'une verticalité absolue, sans aucune horizontalité, ni profondeur de champ : l'énonciateur est si infatué de lui-même que rien d'autre n'existe : homme insigne, objet de la plus grande glorification littéraire de tous les temps, Bob reste seul au pinnacle de sa renommée, dans une sorte d'autisme, tel l'alpiniste fourvoyé de la pertinente allégorie qu'utilise Ludwig Binswanger. L'on a conscience de ce que Poe lui-même considérait que la société de son époque vivait sous la menace d'un nivellement général du sens. L'une des expressions les plus radicales de cette situation est effectivement le désespoir¹⁵⁷.

Pour sa part, Thingum Bob – dans une fuite du monde très idiosyncrasique – développe un système délirant (un artefact verbal délétère) exempt de continuité temporelle de la personne. En effet, l'on passe allégrement de Thingum Bob au relateur (le *protagoniste-Thingum-Bob-devenu-narrateur*) en passant par Opodeldoc et Snob. A l'évidence, l'individu flottant entre ses identités successives demeure *non compos mentis* dans la mesure où la continuité temporelle conditionne la responsabilité. Le conte soulève du coup une question troublante : sans vision continuée de soi, quel plan rationnel de vie peut-il subsister ? En tout début de récit, on sent poindre la crainte de

¹⁵⁶ On perçoit en filigrane le potentiel « correctif » du comique, tel que mis en évidence par Henri Bergson. Cf. *Le rire* (1900).

¹⁵⁷ Désespoir dont le philosophe Søren Kierkegaard trouve l'unique issue dans la reconnaissance par l'homme de son péché, et à travers le saut de la foi en Christ, rédempteur de l'homme. Le véritable Soi se constitue et se ressaisit à travers une démarche proprement religieuse. Cf. *La Maladie à la mort* ou *Traité du Désespoir* (1849).

l'obscurité et de l'anonymat, avec, sous-jacente, l'angoisse de mort et l'humour macabre. Le récit renvoie de plus au désir de notoriété littéraire de Poe lui-même, à ses affres de littérateur, de candidat écrivain : « a wretched poetaster » (770). La dimension autobiographique ressort tout spécialement quand Mr. Crab propose à Thingum Bob d'écrire sous le pseudonyme de Thomas Hawk ou Tomahawk, surnoms donnés par ses collègues et concurrents au critique Edgar Allan Poe (dans l'histoire, « playing tomahawk » consiste à pourfendre la horde de malheureux prosateurs rivaux de Thingum Bob (781)).

Au terme de l'histoire relatée par le narrateur éponyme, il y a déni de toute réalité¹⁵⁸. La clôture est une écriture débridée et autoréflexive, qui à la fois se moque d'elle-même et révèle la pathologie du sujet (on y lit une sorte de *captatio benevolentiae*, émanant d'un homme de lettres opiniâtre et besogneux. Assurément, l'intéressé a commis des erreurs, mais il a le grand mérite d'avoir souffert.). Cette adresse au lecteur produit des effets ambivalents : se moquerait-t-on du destinataire qui a été assez dupe ou indulgent pour lire jusqu'au bout cette invraisemblable farce ? L'écriture en question simultanément amuse et irrite, comme les discours et comportement des farceurs pathologiques et autres agités mentaux ou paranoïaques que décrit en détail la psychiatrie, entre autres, celle de Ludwig Binswanger.

La tâche du lecteur est de rétablir l'équilibre, de retrouver sa raison et ne pas succomber aux effets pernicieux du ressentiment. Il doit se remettre du malaise d'avoir été complaisant à l'égard d'un propos particulièrement futile, ce d'autant que : « Le bavardage gouverne également les voies de la curiosité : il dit ce que l'on doit avoir lu et vu. *L'être-partout-et-nulle part* de la curiosité est remis au bavardage¹⁵⁹. » Sujet schizoïde et victime du déni, Thingum Bob s'illusionne, car, loin de se laisser porter vers les hauteurs de l'humeur optimiste et positive, il s'obstine au contraire à gravir seul l'échelle de sa destinée, de surcroît au mépris de l'expérience. Le discours témoigne donc effectivement d'un fourvoiement pathologique, et même d'un délire de grandeur non sans similitudes avec celui des protagonistes de deux autres nouvelles poésques, tout aussi étonnantes : « How to Write an Blackwood Article » et « The System of Doctor Tarr and Professor Fether. »

¹⁵⁸ Selon la Loi dite de Zipf, l'on observe un appauvrissement du lexique et/ou une hausse significative des mots rares ou précieux chez certains psychotiques, et plus particulièrement les schizophrènes, adeptes de lexiques néologiques et de distorsions pathologiques aboutissant le cas échéant à l'idiolecte et à la désémantisation. Voir à ce sujet les recherches de B. Mandelbrot.

¹⁵⁹ Heidegger, *Être et Temps*, § 36. Trad. de Martineau *cit. supra*.

Présomption dans « How to Write a Blackwood Article »

« How to Write an Blackwood Article » [278-298] — nouvelle initialement publiée en novembre 1838 dans le *Broadway Journal*— nous transporte dans le même milieu que celui où évoluait Thingum Bob, celui des journalistes et littérateurs de revues à sensation. La narratrice intradiégétique se présente comme une dénommée Signora Psyche Zenobia, laquelle, en qualité de correspondante d'une association littéraire et philanthropique (parfaitement farfelue) de Philadelphie, fondée par un certain Dr Moneypenny, espérant se faire un nom en littérature a sollicité une entrevue avec Mr Blackwood, rédacteur en chef de la revue du même nom¹⁶⁰. Ce dernier ayant accepté de donner sa chance à l'extravagante Psyche Zenobia, la protagoniste va s'appliquer à composer une nouvelle où, aussi scrupuleusement que possible elle respectera, les innombrables conseils littéraires que le loufoque Dr Moneypenny lui a prodigués, ingrédients et recettes qui sont, selon lui, à la fois la marque de fabrique de la production du *Blackwood's Magazine* et l'explication de l'incontestable succès de ce périodique. Entre autres excellents sujets d'inspiration, Moneypenny cite le témoignage d'un pendu et comme modèle d'histoire parfaitement aboutie la restitution écrite de l'expérience d'un homme victime d'une inhumation prématurée, l'histoire étant intitulée « Dead Alive »: « you would have sworn that the writer had been born and brought up in a coffin » (281), exemple d'intertextualité cocasse, puisque, de toute évidence E.A. Poe produit dans «How to Write a Blackwood Article» un récit à *la manière de...* Poe lui-même¹⁶¹.

L'on peut citer d'autres récits, tels « Loss of Breath » (1832), « The Imp of the Perverse » (1844), ou « The Angel of the Odd » (1844), « A Descent into the Maelström » (1841) et surtout « The Facts of M. Valdemar » (1845) où c'est bien d'expériences-limites (le cas échéant transgressives) qu'il s'agit, voire de témoignages de personnages censés se trouver au seuil de la mort au moment de la

¹⁶⁰ Le *Blackwood's Edinburgh Magazine* existait bel et bien (1817-1980). Journal à sensation, féru de cancons littéraires, d'histoires gothiques et de récits ésotériques, particulièrement acide en ses débuts, il connaissait une fortune considérable des deux côtés de l'Atlantique. *Blackwood's* a publié et soutenu de grandes figures littéraires, tels Shelley, Byron, Coleridge, Wordsworth et Conrad. William Blackwood (1776-1834), authentique fondateur de la revue et son premier rédacteur en chef, figure dans trois nouvelles de Poe : « How to Write a Blackwood Article », « Lionizing » et « A Predicament ». La nouvelle « Loss of Breath » a pour sous-titre: « A Tale neither in nor out of Blackwood. » La correspondance de l'écrivain avec son fidèle ami J.P. Kennedy révèle les intentions satiriques de «Loss of Breath» à l'égard de *Blackwood's Magazine*. Dans « How to Write a Blackwood Article », Poe cite les titres d'un certain nombre de contes parus dans la revue britannique : « The Buried Alive » (John Galt, 1821), « « The Involuntary Experimentalist » (Samuel Ferguson, 1837), « Passages from the Diary of a Late Physician » (Samuel Warren, 1830) et « The Man in the Bell » (William Maggin, 1821) Nonobstant sa posture satirique, Poe trouve ample matière à inspiration dans ces textes et il y apprend beaucoup.

¹⁶¹ A preuve sa nouvelle intitulée « The Premature Burial » (1844), encore que — assez ironiquement—la nouvelle en question constitue elle-même une forme d'autoparodie...bien qu'il faille la lire jusqu'au bout pour saisir cette ultime subtilité.

restitution (ou de celui d'un narrateur intradiégétique rendant compte d'événements particulièrement morbides).

Afin qu'elle soit en mesure de relater une aventure haute en couleurs et apte à satisfaire la curiosité des lecteurs du *Blackwood*, le rédacteur en chef propose à Psyche Zenobia de rester dans la petite cour de son immeuble, où il lâchera ses deux redoutables molosses, lesquels, *illico* la tailleront en pièces. Son interlocutrice, quelque peu alarmée et soudain pressée, met fin à l'échange et s'esquive.

A l'intérieur du récit-cadre évoqué ci-dessus, la narratrice de « How to Write a Blackwood Article » ajoute la nouvelle grotesque qu'elle a rédigée, intitulée « A PREDICAMENT »¹⁶². L'action se déroule à Edinbourg — non sans préciosité, la capitale écossaise est également appelée Edina — que Psyche Zenobia (encore elle), Américaine résidant à Philadelphie, est venue visiter avec son domestique noir, Pompey, et un caniche dénommé Diana.

Au cours de ses pérégrinations dans la ville, la protagoniste débouche sur la cathédrale gothique dont elle veut à tout prix découvrir la flèche et grimper jusqu'à son sommet, afin de contempler la ville depuis ce promontoire. Suivie de Pompey et du caniche, la protagoniste gravit un escalier en colimaçon qui l'amène à la salle où est logé le vaste mécanisme de l'horloge de la cathédrale. Poussée par la curiosité, Psyche Zenobia monte à une échelle pour atteindre ce qu'elle croit être une fenêtre. Aidée par Pompey qui lui fait la courte-échelle avant de la porter sur ses épaules, la protagoniste passe la tête dans une ouverture carrée ménagée dans le mur, comme un trou de serrure destiné à permettre aux préposés de régler quand nécessaire les énormes aiguilles de l'horloge. De là, Psyche Zenobia, toujours juchée sur les épaules de son domestique, admire longuement le vaste panorama de la ville. Peu après, elle sent la pression d'un objet très froid appliqué contre son cou. Bientôt, la protagoniste a la tête coincée et prend conscience du fait qu'elle est prise au piège. Lentement mais sûrement, l'aiguille de l'horloge, démesurément longue et en acier effilé, lui tranche le cou. Fidèle aux abondants conseils littéraires qu'elle a reçus, la narratrice s'applique hardiment à restituer aux mieux ses sensations (le vocable « sensation » revient non moins de huit fois dans la nouvelle). Ainsi donc, elle relate comment l'un de ses yeux, puis l'autre, sautent de leurs orbites et la narguent depuis le caniveau où ils sont tombés. Sa tête enfin tombe dans le caniveau où elle va rejoindre les deux yeux ; Psyche lui jette alors sa tabatière où la tête (on se demande comment) se

¹⁶² La Signora Psyche Zenobia est la seule narratrice féminine mise en scène par Poe, hormis celle du poème « A Bridal Ballad » (1837). Dans la présente nouvelle l'écrivain brocarde les « bas bleus » littéraires de son époque, dont peut-être Margaret Fuller, alias Sarah Ossoli (1810-1850). Convertie au transcendantalisme, Fuller avait épousé la cause de l'égalité des droits pour la femme. Margaret Fuller fut critique littéraire au *New York Tribune* de 1844 à 1846, elle n'y a que propos laudatifs concernant la fiction de Poe.

sert de quoi priser puis sourit à la protagoniste, avant de se lancer dans un discours auquel la narratrice n'entend rien ou pas grand-chose, faute d'oreilles, explique-t-elle. Psyche Zenobia comprend cependant que sa tête est fort étonnée de ce que la protagoniste veuille encore vivre, compte tenu des circonstances fâcheuses dans lesquelles elle se trouve, d'où le titre de l'aventure qui nous est contée. La protagoniste – ou ce qu'il reste d'elle – parvient alors à se dégager et à redescendre de son perchoir, mais, épouvanté à la vue de sa maîtresse privée de tête, Pompey s'enfuit à toutes jambes. Comble de malheur, Psyche Zenobia s'avise de ce que son caniche a été dévoré – apparemment par un rat monstrueux – si bien qu'il ne subsiste plus de Diana qu'un tas d'os. Telle est la còture de cette aventure saugrenue dont la protagoniste décapitée n'a plus qu'à mourir : « Dogless, niggerless, headless, what *now* remains for the unhappy Signora Psyche Zenobia ? Alas—*nothing* ! I have done.» (297)

Dans cette nouvelle étonnante qu'est « How to Write a Blackwood Article », Poe brocarde la folie des littérateurs qui se complaisent dans des histoires ridicules, tant elles sont improbables, outrancières et racoleuses : « The papers read every Saturday evening were characterized less by depth than buffoonery. They were all whipped syllabub » (279). Le paradoxe est que si l'écrivain américain se fait ici satiriste — dans « How to Write a Blackwood Article », l'intéressé s'emploie résolument à couper la tête à un genre littéraire excessif et *fou*—, ce faisant non seulement il donne dans l'autoparodie, mais renonce à une part de lui-même, se nie et se fragmente en plusieurs Poe non pas seulement éclectiques, mais difficilement conciliables.

Avec la nouvelle enchâssée que constitue « A PREDICAMENT » nous retrouvons le thème de la présomption, puisque c'est bel et bien en raison de ses idées de grandeur que Psyche Zenobia perd littéralement la tête. La protagoniste ambitieuse mais passablement fêlée – elle rappelle bien évidemment Thingum Bob— à présent narratrice, s'exclame :

What madness now possessed me? Why did I rush upon my fate? I was seized with an uncontrollable desire to ascend the giddy pinnacle, and thence survey the immense extent of the city. The door of the cathedral stood invitingly open. My destiny prevailed. I entered the ominous archway. Where then was my guardian angel? (289)

Renversement comique, on croirait la protagoniste tentée et aux portes d'un pseudo-paradis, voire de l'enfer, et non pas d'un lieu consacré, telle une cathédrale. Compte tenu de son style architectural et du rôle qu'il joue dans la nouvelle, cet édifice pourrait avoir valeur métaphorique de la littérature gothique (sorte de cathédrale littéraire) que l'aspirante rédactrice est déterminée à découvrir, si ce n'est à conquérir, entreprise évidemment irréaliste. En tout cas, la figure surmoïque de l'ange gardien fait défaut à la narratrice, comme si Psyche Zenobia s'apprêtait à commettre un acte hautement

répréhensible, alors qu'en l'espèce c'est plutôt la suffisance du personnage qui est en cause. La situation évoque l'une des tentations du Christ, lequel est porté par le diable au pinacle du Temple, pour lui faire miroiter les privilèges de la puissance politique¹⁶³. Mais dans la nouvelle désopilante de Poe, toutes proportions gardées, c'est la prétention de la protagoniste qui fait office de Tentateur : « Yet what will the energy of true genius not effect ? » (291). Elle imagine un monde inversé, avec un jardin édénique à ses pieds (« I was deeply absorbed in the heavenly scenery beneath me » (293)).

Pour sa part, le passage rapportant la décapitation de Psyche Zenobia constitue une sorte de variation grotesque sur la scène d'épouvante de la nouvelle gothique « The Pit and the Pendulum ». La narratrice raconte :

I perceived, to my extreme horror, that the huge, glistening, scimitar-like minute-hand of the clock, had, in the course of its hourly revolution, descended upon my neck. (293)

L'aiguille fatale dont il est question dans son récit est désignée par la narratrice comme étant la Faux du Temps (« the ponderous and terrific Scythe of Time » (293-294)). A ce propos, ainsi que l'enseigne Heidegger, le temps n'est pas un simple objet indifférent ou inanimé, mais bien cet espace à l'intérieur duquel quelque chose advient. Le *da-sein* – autrement dit le sujet humain – est donc le temps, tel qu'il s'ouvre dans la significativité, de sorte qu'on ne peut le résumer à une juxtaposition d'instant, ou de « maintenant ». L'obstination de la protagoniste de « How to Write a Blackwood Article » à poursuivre son intrusion dans la flèche de la cathédrale participe d'une attitude transgressive, celle d'un individu qui voudrait percer le mystère du temps, mais sans en avoir les moyens. Bientôt prisonnière de l'horloge, Psyche Zenobia est engluée dans un temps à la signification duquel elle est incapable d'accéder, d'où l'impression désagréable que produit sur elle la vue des roues et ressorts du mécanisme recelé par la flèche de la cathédrale, on la dirait dévorée par le Temps :

A vast quantity of wheels, pinions, and other cabalistic-looking machinery stood opposite the hole, close to it ; and through the hole there passed an iron rod from the machinery. Between the wheels and the wall where the hole lay, there was barely room for my body—yet I was desperate, and determined to persevere. » (291-292).

Un daseinsanalyste tel R.D. Laing dirait qu'en l'occurrence la protagoniste s'éprouve elle-même comme un *sujet désincarné* : « That's me, I'm all soul » annonce Psyche Zenobia (278), à entendre comme un sarcasme de plus de Poe contre le transcendantalisme en vogue à l'époque. N'est-il pas vrai que la protagoniste veut se hisser dans une sphère sublime et intemporelle, hélas ses ambitions transcendantales ne sont pas de taille à annuler la marche du temps : « I threw up my hands and

¹⁶³ Luc, 4 :9-13.

endeavoured, with all my strength, to force upwards the ponderous iron bar. I might as well have tried to lift the cathedral itself. » (293).

Toujours sur le plan phénoménologique, dans « How to Write a Blackwood Article », la désintringation absurde de l'espace et du temps évoque un univers psychotique, une fois de plus celui de l'alpiniste fourvoyé de Binswanger ou l'*être coincé* de Marc Richir¹⁶⁴ (incapable, du fait de sa témérité, ni d'avancer sur la paroi, ni de s'y maintenir ou d'en redescendre), allégorique d'une présomption malade donnant la priorité exclusivement à l'axe vertical, et qui, ce faisant, se prive en même temps de l'extension de l'horizontalité et se coupe d'un environnement vivable. D'ailleurs, Psyche Zenobia, Pompey et le caniche ne forment pas à proprement parler un trio, car force est de constater que l'esclave et l'animal de compagnie (sortes d'accessoires) ne sont pas véritablement parties prenantes dans l'aventure que leur impose la protagoniste, même si la narratrice les qualifie d'acolytes humbles et fidèles : « I had two humble but faithful companions » (288).

Sous ce rapport, il n'est pas sans signification que pour se hausser à la petite fenêtre de la flèche à travers laquelle elle pourra passer la tête et contempler la ville, Psyche Zenobia se juche complaisamment et interminablement sur les épaules de l'infortuné Pompey : à lui la peine de l'esclave réifié en marchepied ou escabeau ; à la protagoniste impavide la jouissance de celle qui domine la ville qu'elle embrasse du regard, telle une impératrice toute-puissante¹⁶⁵. La scène illustre sur un mode caricatural (et somme toute assez littéral) la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave, de ce point de vue elle n'est pas sans similitudes avec l'action de « The Man That was Used Up », nouvelle à laquelle nous reviendrons et dont le personnage central ne peut se passer de son esclave (accessoirement homonyme du Pompey de « How to Write a Blackwood Article »).

Enfin, en rapport avec le motif si important de la décapitation dans « How to Write a Blackwood Article », l'on se souvient que dans « The Murders in the Rue Morgue » (1841) [397-431], Poe se livre à une critique implicite du cartésianisme, avec le même thème de la tête tranchée du tronc. En matière d'investigation et de capacités de déduction, ce qui dans cette histoire fait la supériorité de Dupin sur le Préfet de police, c'est que le premier a bien la tête sur les épaules et qu'il sait

¹⁶⁴ Richir s'en explique : « C'est, semble-t-il, dans le maniérisme que le passage de l'être coincé à l'être rigide se laisse le mieux situer : dans la répétition inlassable de la spécularisation du moi dans l'image reflétée d'un type de comportement déterminé qui, comme par un pouvoir incompréhensible, s'empare du *Leibkörper* du sujet, le prend dans les mailles d'un réseau incoercible, le rigidifie dans le cérémonial, la cuirasse, le voile, le corset, le masque ou la grimace. » Cf. *Phantasia, imagination, affectivité:phénoménologie et anthropologie*. Grenoble, éditions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2004, 389-390.

¹⁶⁵ Voir à ce propos Teresa Goddu, « Poe, Sensationalism, and Slavery » in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Oxford University Press, 2002. 92-112.

coordonner cerveau et corps, tandis que le second est tout en intellect, mais n'a pas de soma (« It is all head and no body... » [431])¹⁶⁶ Autrement dit, le Préfet, comme d'aucuns transendantalistes ou rationalistes cartésiens, présente la faiblesse de ne pas penser avec son corps – forme de présomption –, ce qui justifie le trait conclusif de la nouvelle de Poe :

But he is a good creature after all. I like him especially for one master stroke of cant, by which he has attained his reputation for ingenuity. I mean the way he has '*de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas.*' (431)¹⁶⁷

Dans d'autres histoires, à caractère plutôt grotesque, telles « Loss of Breath » et « The Angel of the Odd », le personnage inusable et d'une impossible résilience ne fait pas effectivement avancer l'intrigue, mais est soumis à une série d'épreuves épouvantables, et malgré son fatalisme – car l'actant ne fait guère que survivre à une cascade d'accidents – finit par escamoter la mort elle-même. De son côté, la protagoniste de « How to Write a Blackwood Article » ne se signale pas par sa passivité, puisque chez ce personnage complètement obnubilé le déni de la mort procède d'un refus des limites et d'une vanité risibles. Ainsi donc, la décapitation de la protagoniste et son morcellement peuvent s'interpréter comme une façon de revanche de la réalité (ou du vraisemblable) sur la fiction (ou la divagation), cette idée étant aussi suggérée par la belle citation de Boiardo (285) :

*'Il pover 'huomo che non se 'n era accorto,
Andava combattendo, e era morto.'*¹⁶⁸

¹⁶⁶ Sur cette question, l'on écouterait avec profit les réflexions d'Henri Justin développées dans l'émission de France-Culture « La compagnie des auteurs » : « Edgar Allan Poe, jusqu'au bout de la prose ». Émission du 23 octobre 2018, disponible online à : franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/edgar-allan-poe-24-jusquau-bout-de-la-prose.

¹⁶⁷ En note de bas de page, Poe cite la source de sa citation comme étant *La Nouvelle Héloïse* de J.J. Rousseau. Italiques *sic*.

¹⁶⁸ « Ce malheureux dans la chaleur du combat, ne s'étant pas aperçu qu'on l'avait tué, combattait toujours, quoiqu'il fût mort » (Trad. Alain-René Lesage, 1717). Improprement attribués par Poe à l'Arioste, ces vers sont de Matteo Maria Boiardo (*circa* 1440-1494), auteur du célèbre poème épique *Orlando Inamorata* (1483) [*Roland amoureux*] Livre 2, chap. 24. Ludovico Ariosto (1474-1533) donnera une suite à l'œuvre de Boiardo avec son *Orlando furioso* (1516-1532) en 46 chansons, composées en ottava rima. Nul doute que pour s'exonérer de cette imprécision, Poe se cachera derrière le grotesque Dr Money Penny. Les citations et références littéraires de l'auteur (et critique) sont fréquemment défectueuses ou approximatives et l'onomastique écorchée.

Présomption dans “The System of Doctor Tarr and Professor Fether ”(1845)

Messieurs, il ne faut pas estre grand physiognomiste, pour deviner le subject qui vous ameine en ce lieu : Les Philosophes y sont attirez, pour y considerer le desordre qu’apporte à nos ames, l’indisposition du corps : Les personnes contemplatives y trouvent à mediter, & de la folie des hommes, s’eslevent avecque crainte à la sagesse de Dieu : Les amoureux du prochain y viennent exercer les œuvres de charité : Et les hommes de vostre age, cherchent à s’y divertir : Je ne faciliteray pas peu vostre dessein, si vous agréez ma compagnie.

Adrien de Montluc, Charles Sorel¹⁶⁹.

La nouvelle burlesque « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » [699-716] fut initialement publiée dans le *Graham’s Magazine* de novembre 1845. L’action se déroule dans le sud de la France. Le narrateur intradiégétique est un jeune homme anonyme, qui, à l’instigation d’une connaissance, tient à visiter un asile d’aliénés. Celui qui se présente comme le directeur de cet établissement privé, l’affable Monsieur Maillard, accueille le visiteur avec tous les égards dus à un dignitaire. Son hôte conduit le jeune homme à une vaste salle à manger où se tient un banquet aux mets surabondants, dont la trentaine de convives est vêtue avec goût, bien qu’avec des tenues mal ajustées. Puis, spectacle saugrenu, tour-à-tour les commensaux se livrent, non sans emphase, à des imitations des patients de l’asile, lesquels s’imaginent être celui-ci une théière ou bien un fromage, celui-là une bouteille de champagne, une grenouille, du tabac à priser, une citrouille, et bien d’autres choses encore. Selon l’apparemment très rationnel M. Maillard, il fut un temps où le règlement de l’asile était exagérément permissif. Les malades avaient charge de se surveiller mutuellement, mais hormis cela étaient exempts de toute contrainte et parfaitement libres de leurs mouvements dans l’enceinte de l’établissement. On allait jusqu’à encourager leurs lubies, afin de réduire celles-ci à l’absurde (*reductio ad absurdum*). A chaque fois que les patients se trouvaient en contradiction avec leurs délires, les soignants, sans les punir pour autant, les confondaient et les taxaient de sottise. Pour un sujet qui par exemple s’imaginait être un poulet, en guise de traitement on lui refusait toute autre nourriture qu’un peu de grain et de gravier. Tel autre qui se prenait pour un âne fut guéri à partir du moment où il reçut des chardons pour seule pitance. Le système avait été, aux dires du directeur, généralisé à toutes les maisons de santé de France avant d’être abandonné. Il était devenu évident que cette « soothing method » – ainsi nommée d’après les réputés Docteur Tarr et Professeur Fether –, censée être apaisante ou reconfortante, était inadaptée, car les patients avaient fini par s’emparer de l’asile et à y imposer leur style de vie. A présent donc, un nouveau mode de fonctionnement a été

¹⁶⁹Tombeau de l’orateur françois, ou Discours de Tyrsis, pour servir de response à la lettre de Périandre, touchant l’Apologie pour Monsieur de Balzac (1628), Hachette Livre BNF, 2013. 171

adopté, en sorte de restaurer l'ordre (701). Comme le protagoniste-narrateur s'interroge quant au comportement pour le moins étrange des personnes attablées, Maillard lui répond qu'il ne faut voir là qu'excentricité. Là-dessus éclate un affreux vacarme, quand brusquement dix grandes figures sombres et simiesques font irruption dans la salle. Ce sont les infirmiers de l'asile que les malades tenaient enfermés dans les sous-sols, après les avoir enduits de goudron et couverts de plumes. Manifestement, tous les protagonistes rencontrés par le visiteur depuis son arrivée, Maillard compris, sont des fous — à présent tétanisés de peur — qui ont usurpé la place de leurs surveillants. Le récit s'achève sur une confidence du narrateur : malgré des investigations poussées dans toutes les bibliothèques d'Europe, il n'a jamais trouvé la moindre référence à un quelconque Docteur Tarr ou Professeur Fether.

Le problème de la prise en charge des malades mentaux est une question controversée à l'époque de Poe, même si, peu à peu, sous l'impulsion de médecins-aliénistes réformateurs, les pratiques traditionnelles, fondées sur la coercition et les sanctions, évoluent graduellement vers plus d'humanité. Jusqu'alors, en effet, les aliénés souvent victimes de graves abus, ne bénéficiaient d'aucun droit : enfermés comme des prisonniers et faute de traitements adaptés les malades tendaient à se chroniciser dans leurs pathologies. D'où les appels des réformistes pour une amélioration des conditions de vie dans les asiles, tant publics que privés. En cette période de transition entre l'aliénisme romantique des « maladies de l'âme » et les nouvelles conceptions positivistes et hygiénistes, on considérait comme hautement profitable que les psychiatres effectuent un « tour » des asiles dans leur pays, mais aussi à l'étranger. Ce périple professionnel était censé permettre aux praticiens de comparer les différents systèmes hospitaliers et d'enrichir leur expérience clinique.¹⁷⁰ Cependant, les visites dans les maisons de santé aux fins d'édification et de perfectionnement ne concernaient pas les seuls médecins, mais aussi d'aucuns grands voyageurs et touristes, réformateurs sociaux, philanthropes et hommes de lettres, dont des figures passablement célèbres. Aussi, s'agissant de « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », Poe selon toute vraisemblance s'est inspiré d'un témoignage de l'écrivain Nathaniel Parker Willis, portant sur un asile d'aliénés qu'il avait visité en Sicile, en 1832. L'auteur, à propos des patients qu'il lui fut donné de rencontrer, raconte que ces derniers paraissaient sains d'esprit et s'occupaient paisiblement dans l'établissement. L'original et débonnaire baron qui gérait cet asile privé aurait confié à Willis que le secret de ses succès thérapeutiques se résumait au travail et à la douceur¹⁷¹.

¹⁷⁰ Voir Claude Quétel : *Histoire de la folie de l'antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009, 383.

¹⁷¹ N. P. Willis: « The Madhouse of Palermo » (1832) recueillie in *Prose Works* (1845).

Il est permis de supposer que pour composer « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » Poe trouva également matière à inspiration dans les notes de voyage de Charles Dickens (*American Notes*, 1842). En effet, lors de ses pérégrinations dans le Nouveau Monde, l'écrivain anglais visita le State Hospital for the Insane à Boston, et loua dans ses mémoires la méthode de soins innovante qu'on y avait mise en place. La méthode en question, appelée « Moral Treatment », avait vocation à remplacer le « Mechanical Constraint », proche des pratiques carcérales. Cette approche révolutionnaire reposait sur le principe que liberté mesurée et bienveillance étaient les seules façons humaines de traiter les fous. L'amélioration en question, venue d'Europe au tout début du XIXe siècle et au cours des années 1840, allait bientôt supplanter la « contention mécanique » traditionnelle dans un certain nombre d'asiles américains, en particulier dans le Massachussets, en Pennsylvanie et à New York¹⁷².

Les textes de N.P. Willis et C. Dickens ont ceci en commun que leurs visiteurs respectifs y relatent la découverte personnelle d'établissements progressistes où les patients sont traités autant que possible comme des sujets sains d'esprit et bénéficient d'une assez grande liberté¹⁷³. Nos deux hommes de lettres n'ont que propos laudatifs pour ces nouvelles pratiques, ainsi Dickens écrit :

The new system is admirably conducted on those enlightened principles of conciliation and kindness, which twenty years ago would have been worse than heretical. [...] to show some confidence, and repose some trust, even in mad people¹⁷⁴.

Willis, de son côté, assure que dans l'asile dont il propose la description détaillée, l'on a renoncé à tout moyen de contention : « No chains, ni whips, no harsh keepers, no cells of stone or straw. » Il ne tarit pas d'éloges pour le vieux baron qui fut « The first to try the system, now, thank God, generally approved, of winning back reason to those most wretched of human sufferers by kindness and gentle treatment¹⁷⁵. »

Selon le commentateur William Whipple, la satire humoristique qu'offre Poe dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » est néanmoins bel et bien dirigée contre le « Soothing system » — littéralement « système de la douceur/de l'apaisement » — utilisé dans la prise en charge

¹⁷² E.A. Poe lui-même n'était pas sans connaître d'assez près le « soothing system » dont il est question dans sa nouvelle, dans la mesure où l'écrivain avait rencontré personnellement le Dr. Pliny Earle, directeur de plusieurs de ces établissements novateurs en Amérique.

¹⁷³ Il peut même arriver que des pensionnaires très choyés se voient offrir bombances, orchestres et danses. Ainsi donc, la scène de banquet accompagné de musique à laquelle nous assistons dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », bien qu'étonnante n'est pas implausible. En Autriche, par exemple, dès 1819, l'aliéniste B. Goergen fonde le premier établissement privé pour malades mentaux fortunés, dont le traitement est à base de musique, de billard, jeux de cartes et équitation. Voir Claude Quétel, *Op. cit.*, 382-383.

¹⁷⁴ C. Dickens: *American Notes and Pictures from Italy*, London, Chapman & Hall, 1842, 44.

¹⁷⁵ Willis, *Prose Works*, 458.

des aliénés, l'ironie de la nouvelle visant surtout le visiteur de l'asile, lequel, ne l'oublions pas, est dupé par les pensionnaires fous¹⁷⁶. Pour Whipple en effet, il ne fait pas l'ombre d'un doute que le visiteur en question est Charles Dickens dont les *American Notes* ont fourni la source de la nouvelle de Poe¹⁷⁷. Cela étant, le plus circonspect Edward Wagenknecht estime que la preuve est loin d'être faite à ce sujet, et Richard P. Benton — d'accord avec lui —, formule l'hypothèse selon laquelle la source originelle de la nouvelle de Poe serait plutôt à retrouver dans les réminiscences de Nathanael Parker Willis. En toute logique donc, si Poe avait l'intention de satiriser quelqu'un à travers le visiteur de « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », la cible serait plutôt Willis que Dickens.

D'autres spécialistes, dans un registre différent, considèrent que « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » est à entendre comme un avertissement à l'adresse des abolitionnistes américains, mettant en exergue les risques encourus si l'on a franchissait les esclaves. Benton concède volontiers que le récit, dans la mesure où il oppose Nord et Sud, peut en effet s'entendre comme une satire politique. Le narrateur de « The System of Doctor Tarr... » n'a-t-il pas entendu dire par des Parisiens que les méridionaux avaient une certaine propension à l'excentricité ? (705) Poe se moquerait de la sorte des Yankees puritains qu'il contraste avec les gens du Sud: « We are not very prudish, to be sure, here in the South do pretty much as we please — enjoy life, and all that sort of thing, you know — » (711). Le message implicite de « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » serait qu'au Nord on estime peut-être que les gens du Sud sont souvent irrationnels, mais tout bien considéré la vie dans le Sud s'avère plus agréable. Symboliquement, le Paris de la nouvelle, foyer de la culture française du nord, équivaut à Boston, siège de la culture Nord-américaine—lieu de naissance de Poe, mais dont l'écrivain avait honte. L'histoire bizarre proposée dans « The System of Doctor Tarr... » serait alors à comprendre comme un rêve fou (« wild dream »), le Sud obtenant seulement une victoire provisoire sur le Nord, et une victoire chaotique pour l'intervalle qu'elle durera, telle est la thèse de Benton¹⁷⁸.

Pour James W. Gargano, les contes comiques de Poe traitent les mêmes tragiques déficiences perceptives qui aliènent les personnages plus célèbres de ses contes de terreur, mais en atténuent providentiellement les conséquences. La vision imparfaite du narrateur est en effet le fil conducteur

¹⁷⁶W. Whipple, "Poe's Two-edged Satiric Tale," *Nineteenth-Century Fiction*, IX (1954), 121-123.

¹⁷⁷ Ada B. Nisbet, elle, a tenté d'étayer cette hypothèse en assurant que Poe était l'auteur, ou l'auteur partiel, des *American Notes* de Dickens, parues initialement à Londres en 1842 (cf. note 37), puis dans le *Southern Literary Messenger* de janvier 1843. Voir "Poe and Dickens," *Nineteenth-Century Fiction*, IX (1955), 313.

¹⁷⁸ Benton note avec pertinence que lorsque le personnel parvient à s'échapper, les musiciens effrayés entonnent immédiatement l'air de « Yankee Doodle Doo », sans doute pour modérer la fureur des surveillants. Cette façon de se gausser du Nord suggère que Poe pensait surtout au Yankee Willis comme cible de sa satire, plutôt qu'au Britannique Dickens.

d'un certain nombre de ces nouvelles, où de la perception naïve du narrateur et de sa confusion, tant physique que morale, découle l'absurdité de ses actions et des conséquences fâcheuses¹⁷⁹.

Selon la lecture psychanalytique de Richard Wilbur, dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether »¹⁸⁰, Poe a recours à la même architecture symbolique qui organise nombre d'œuvres du corpus. L'asile est symbolique de l'esprit humain ; les pensionnaires désaxés en représentent la fraction irrationnelle, et leurs gardiens la rationnelle. Pendant un bref interlude, l'incohérent triomphe sur le cohérent et leurs positions s'inversent, les gardiens de l'esprit étant confinés au sous-sol, pendant que les fous investissent le rez-de-chaussée. Cependant, au paroxysme des festivités débridées, les surveillants de l'esprit, créatures rationnelles, s'échappent de leurs cellules au sous-sol, font irruption dans la salle à manger, et rétablissent l'ordre :

The uprising of the inmates, and the suppression of the keepers, symbolizes the beginning of a dream, and the mad banquet which follows is perhaps Poe's least spiritual portrayal of the dream-state : this dream far from being an escape from the physical, consists exclusively of the release of animal appetites — as dreams sometimes do. When the keepers break in the windows, and subdue the revellers, they bring with them reason and the light of day, and the wild dream is over¹⁸¹.

Enfin, dans une biographie très fouillée, l'érudit Kenneth Silverman indique qu'à l'époque de la composition de « The System of Doctor Tarr ... », Poe se remettait à peine de sa « crise » de l'automne 1844¹⁸². L'écrivain était à la fois mécontent de ses propres productions, brouillé avec ses rares amis et collaborateurs, plein de ressentiment envers – entre autres rivaux notoires – Longfellow et T.D. English, porté à la boisson et sans le sou, alarmé par la dégradation rapide de la santé de Virginia, sa jeune épouse phthisique. Il est vraisemblable qu'à ce stade de sa vie, Poe, en proie à une agitation enfiévrée, s'interroge sur son propre état mental.

Pour notre part et en référence à la Daseinsanalyse, nous considérons que le personnage de Monsieur Maillard incarne le principe de plaisir dans l'asile qu'il entend diriger d'une manière ou d'une autre, alternativement en tant que directeur officiel puis roi des fous. Un psychiatre

¹⁷⁹ C'est dans cette perspective que Gargano analyse « The Spectacles », « The Angel of the Odd », « The System of Dr Tarr and Professor Fether », « The Sphinx » et « The Devil in the Belfry ». Cf. James W. Gargano, "The Dual Vision of Edgar Allan Poe", editor. *A Poe Miscellany. Topic : 30, A Journal of the Liberal Arts* (Washington and Jefferson College), 16 (Fall 1976), [1]-80.

¹⁸⁰ Richard Wilbur : "The House of Poe," in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, ed. Eric W. Carlson (Ann Arbor, Mich., 1966). In Regan, Robert (ed.). *Poe: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

¹⁸¹ *Ibid*, 275.

¹⁸² Kenneth Silverman *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, New York : Harper Perennial, 1992, 293-294.

phénoménologue tel L. Binswanger ferait remarquer que la présomption de l'intéressé est d'ordre pathologique ne serait-ce que parce qu'il imagine pouvoir pérenniser le règne des fous dans l'institution. Pour sûr, la folie grotesque de ce protagoniste contraste avec celle des esthètes décadents et morbides typiquement gothiques qu'on trouve dans maintes œuvres du corpus¹⁸³. En même temps, Maillard emprunte des traits de personnalité caractéristiques à la fois de la schizophrénie et de la paranoïa¹⁸⁴. Le lieu commun, en l'occurrence, est celui du psychiatre dément, du soignant malade, autant de variations sur le thème du proverbial aveugle menant les aveugles. En effet, Monsieur Maillard, pièce-maîtresse dans l'économie narrative, placé au centre d'un décor et d'une dramaturgie carnavalesques à maints égards, fait figure de *roi des fous* au royaume des fous. L'ensemble de son comportement donne à penser que le protagoniste, fabulateur poussé par une mégalomanie grotesque, aspire à posséder toujours davantage d'ascendant sur autrui et à bénéficier de l'exonération de devoir rendre des comptes à quelque instance que ce soit, dans l'enceinte de l'asile ou à l'extérieur. A ce titre, le personnage de Maillard symbolise le renversement dans le contraire, le basculement carnavalesque des rôles et des fonctions, cela dans la mesure où le directeur ayant perdu la raison a dû abandonner sa fonction institutionnelle et passer du côté des malades, mais en contrepartie – ou plutôt en revanche – est devenu l'instigateur et le chef (« rebel leader » (714)) d'une insurrection au sein de l'asile. L'on dirait que chez Maillard, l'espace du monde thymique a perdu la profondeur au sein de laquelle dans la préoccupation ont lieu les é-loignements (*Entfernungen*), mais certaines zones de l'espace ont acquis un aspect magique, d'où les hallucinations du malade. Bien que l'aliéné Maillard demeure parfaitement latéralisé dans l'espace orienté, il souffre d'une altération spécifique de son espace thymique. C'est ce qu'explique Merleau-Ponty :

Ce qui fait l'hallucination comme le mythe, c'est le rétrécissement de l'espace vécu, l'enracinement des choses dans notre corps, la vertigineuse proximité de l'objet, la solidarité de l'homme et du monde, qui est, non pas abolie, mais refoulée par la perception de tous les jours ou par la pensée objective, et que la conscience philosophique retrouve (...). Il faut reconnaître avant les « actes de signification » (*Bedeutungsgebende Akten*) de la pensée théorique et thétique les « expériences expressives » (*Ausdruckserlebnisse*), avant le sens signifié (*Zeichen-sinn*), le sens expressif (*Ausdruckssinn*), avant la subsomption du contenu sous la forme, la « prégnance » symbolique de la forme dans le contenu¹⁸⁵.

¹⁸³ On pourrait citer « The Assigantion », « The Fall of the House of Usher », « Berenice », « Morella » et « Ligeia » entre autres.

¹⁸⁴ A l'époque de l'auteur, la psychiatrie naissante on ne distinguait pas encore ces deux pathologies et les aliénistes parlaient encore globalement de « Mania ».

¹⁸⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 337.

Qu'on se rassure cependant : Monsieur Maillard ne sera le maître que d'un chaos éphémère, heureusement sans effets annihilants (713), en cela réside la différence certainement la plus significative entre folie saugrenue et folie morbide. Concédonsons que « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » est peuplé d'actants plutôt inoffensifs, dont même le protagoniste principal, la nouvelle jouant essentiellement sur le comique, les paradoxes et l'incongruité¹⁸⁶. De prime abord, le sentiment d'une saugrenuité domine, mais à y regarder de plus près, derrière les attitudes histrioniques et comportements caricaturaux susceptibles de faire au moins sourire, si ce n'est déclencher l'hilarité du lecteur, se décèlent des pathologies mentales pour le moins sévères : en cela réside l'ambiguïté de la nouvelle. Un élément contribue à faire de ces fous des personnages somme toute plutôt enjoués que moroses, c'est que les intéressés ne semblent pas plongés dans des psychopathologies « solipsistes » et donc retranchés de tout monde partagé¹⁸⁷. A preuve, on rencontre tous ces braves gens — certes excentriques, pour reprendre le terme de Maillard — attablés et plutôt diserts, attentifs aux propos et comportements des autres. Cela les différencie nettement des désaxés poésques qui tendent à dériver vers des problématiques extrêmement sombres et morbides, quand elles ne sont pas thanatophiliques.

A un premier degré, l'histoire relatée dans « The System of Doctor Tarr... » est à recevoir comme une plaisanterie, comme Maillard, sorte de psychiatre fou, sujet cocasse qui est « a world of good-humored anecdote in himself » (705). Tel est le sens de la glose suivante :

The originality [in *Tarr*] lies chiefly in having the head of an insane asylum losing his reason but not his wits, and leading his patients into mischief. The patients are not wretched or really pitiable—but amiable folk whose harmless fantasies make them happier than many normal people. There is obviously (as in most of Poe's stories) an undercurrent of serious thought, but it is not clinical.¹⁸⁸

Assurément donc, le relateur se trompe de registre ou bien exagère outrageusement quand, à l'occasion d'une pause narrative, l'intéressé utilise le terme de *tragédie* pour définir l'histoire pour le moins farfelue qu'il est sur le point de conclure (716). Notons que celui qui parle se déclare très au fait des mécanismes à l'œuvre dans la folie, n'hésitant pas à évoquer sa « long acquaintance with the metaphysics of *mania* » (701). Cela étant, sauf à considérer que l'expérience de l'énonciateur est

¹⁸⁶ Il en va tout autrement dans les récits plus inquiétants du corpus, mettant en scène des personnages d'une indéniable dangerosité, le cas échéant auteurs de funestes passages à l'acte – et auxquels nous nous intéresserons dans les deux volets ultérieurs.

¹⁸⁷ Sur cette question, au-delà des thèses très utiles de J.W. Gargano mentionnées *supra*, notre lecture encore une fois se nourrit des apports de la phénoménologie.

¹⁸⁸ Edgar Allan Poe Collected Works - Volume III, Harvard University Press, 1978.

celle d'un sujet que l'instabilité mentale n'a pas totalement épargné lui aussi, le narrateur nous semble immodérément assuré de sa compétence en matière de pathologie mentale, puisque l'histoire que lui-même nous confie révèle très clairement son défaut de discernement en ce domaine¹⁸⁹. Quoi qu'il en soit de l'éventuelle présomption de notre témoin, si l'approche de la folie est nettement moins « réaliste » dans « The System of Doctor Tarr... » que dans nombre d'autres récits de Poe, — notamment ceux rapportés en discours direct par des narrateurs intradiégétiques instables—, néanmoins cette nouvelle saugrenue met en scène parmi des silhouettes d'insensés assez rapidement croquées, un personnage extrêmement intéressant, en la personne du directeur de l'asile, Monsieur Maillard.

Dans la première page de la nouvelle, est offerte une description ostensiblement gothique de la région et du paysage qui servent de cadre physique à l'asile, la bâtisse elle-même rappelant d'autres inquiétants édifices et domaines poésques (comme dans notamment « Metzengerstein » et « The Fall of the house of Usher »), mais également les tableaux lugubres — et pourtant fidèles — qu'on trouvait sous la plume d'aucuns aliénistes progressistes. Une lecture synoptique de quelques lignes respectivement du praticien réformateur John Connolly sur les asiles traditionnels et d'un passage de la nouvelle de Poe révèle une remarquable congruence dans l'impression, au moins initiale, que de tels lieux étaient susceptibles de produire :

They were generally distinguishable from all the houses in the neighbourhood by their dismal appearance: their exterior was as gloomy as their interior was dirty. Heavy gates, a neglected shrubbery, windows heavily barred, doors clumsily locked, prepared the visitor for rooms which, although rooms of reception, had an air of cold discomfort and shabby finery ; and whilst the friends of the patient were shown into them, the patient himself, ushered by men of repulsive aspect, disappeared into long passages, closed to the curiosity of those who brought him there in the hope that change of scene, and specific skill, and kindness, would promote his speedy recovery.¹⁹⁰

Puis, sous la plume de Poe :

...turning from the main-road, we entered a grass-grown by-path, which, in half an hour, nearly lost itself in a dense forest, clothing the base of a mountain. Through this dank and gloomy wood we rode some two miles, when the Maison de Santé came in view. It was a fantastic chateau, much dilapidated, and indeed scarcely tenable through age and neglect. Its aspect inspired me

¹⁸⁹ Nous n'irons pas aussi loin cependant que l'impitoyable Maillard, qui fait du double de son visiteur un jeune niais, aisément manipulable. En effet, on sait depuis longtemps que « les délirants systématiques sont capables de la plus complète et de la plus tenace des dissimulations. » (Paul Laroussinie, *De la dissimulation en aliénation mentale*, Annales Publiques d'hygiène et de médecine légale, Paris, 1889.)

¹⁹⁰ John Connolly (1794-1866): *The Treatment of the Insane without Mechanical Restraints*, [Edinburgh, 1856], Cambridge Library Collection, Cambridge University Press, 2014, 138. L'auteur, médecin-chef du Middlesex County Asylum et fondateur de revues médicales prestigieuses, allait parvenir à faire généraliser en Angleterre la pratique de la non-contention dans la prise en charge des aliénés.

with absolute dread, and, checking my horse, I half resolved to turn back. I soon, however, grew ashamed of my weakness, and proceeded (699).¹⁹¹

Dans la nouvelle cependant, le fond du décor paraît flou, le destinataire ayant l'impression d'un paysage artificiel qui acquiert une dimension spectrale, comme si les protagonistes n'évoluaient pas dans un monde réel, mais bel et bien dans un univers fantasmagorique. Sous ce rapport, il existe un écart irréductible entre le protagoniste-narrateur et l'arrière-plan qui d'une certaine façon lui est imposé, cela illustrant le fait que le sujet ne s'accorde pas complètement à cet environnement, en tout état de cause ne s'y insère pas complètement, ainsi se définit sa subjectivité (en signalant la différence existant entre lui et les « fous » de l'asile).

En rapport avec le thème de l'inquiétude/fascination que tend à générer l'aliénation mentale elle-même, il est significatif que l'acolyte du narrateur, avec qui il voyage de concert dans le Midi, fait plutôt l'objet d'une esquisse que d'une description précise, néanmoins le récit indique combien la folie suscite chez ce personnage une forte appréhension, si ce n'est une peur-panique. Le jeune excursionniste attentionné, qui affirme connaître le directeur de l'asile, Monsieur Maillard — même si rien ne dit qu'il l'a rencontré en personne¹⁹²—est certes disposé à accompagner le narrateur jusqu'à la porte de l'asile et à le présenter afin qu'on lui permette de visiter l'établissement, mais n'ira pas plus loin, car : « his feelings on the subject of lunacy would not permit of his entering the house. » (699). Lorsque le narrateur suggère qu'ils découvrent ensemble cette Maison de Santé (*sic*) dont il a tant entendu parler parmi ses amis, hommes de l'art parisiens, son comparse manifeste une véritable phobie : « To this he objected—pleading haste, in the first place, and, in the second, a very usual horror at the sight of a lunatic. » (699). A ce sujet, l'on ne peut exclure que le jeune voyageur — paradoxal destinataire ou émetteur de la quête du sujet ou encore narrateur-protagoniste¹⁹³ — appréhende en l'occurrence sa propre fragilité, voire la possibilité qu'une forme de folie sommeille en lui. Comme si cela ne suffisait pas, au moment précis où les deux cavaliers arrivent devant les grilles de l'asile, ils s'aperçoivent qu'elles sont d'ores et déjà entr'ouvertes et qu'on les observe de l'intérieur : « As we rode up to the gate-way, I perceived it slightly open, and the visage of a man peering through. » (670)

¹⁹¹ Certains commentateurs voient dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » une pièce auto-parodique de « The Fall of the House of Usher », en raison entre autres d'analogies dans les incipits respectifs des deux œuvres.

¹⁹² Maillard est-il lui-même fils d'Escalupe, il est permis d'en douter. La suite de l'histoire démontrera en tout cas que la chute de l'ancien dirigeant de la Maison de Santé dans le déséquilibre mental était un fait ignoré de l'acolyte du narrateur.

¹⁹³ Selon le modèle actantiel dans la narratologie d'A. J. Greimas. Voir *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

Le destinataire – *a fortiori* s'il est amateur aussi friand qu'averti du genre gothique, voire fantastique – s'attend donc à quelque lieu sinistre gardé par un cerbère omnivoyant, et où selon toute probabilité pèsent de lourds secrets et règne l'arbitraire le plus complet. L'impression de malaise est renforcée dans la mesure où l'acolyte du narrateur a laissé entendre que le régime de vie dans les asiles privés était plus sévère encore que celui imposé dans les établissements publics, ce qui sans doute n'est pas peu dire (699). Ressortissant à la même isotopie de la peur, l'on craint même pour l'intégrité physique et mentale du visiteur, lequel semble sur le point de mettre le pied dans quelque chausse-trappe ou s'apprête à avancer dans une nasse.

Dès le paragraphe suivant, cependant, et premier effet de surprise ménagé par Poe, le lecteur s'avise brusquement du fait que le registre de la nouvelle qu'il a sous les yeux est plutôt grotesque que gothique¹⁹⁴. Après le bref passage au salon, la compagnie avec laquelle s'attable bientôt le visiteur ébahi est composée majoritairement de femmes âgées, *apparemment* de haut rang et cultivées, aux tenues et multiples bijoux anachroniques, au langage et aux maniérismes vieillissés, le tout évoquant une veille cour (703-704). L'asile tout entier (?) semble à la fois très civilisé et atteint de folie douce ; aux dires du narrateur médusé les personnes présentes au banquet et le jovial directeur font justement de la folie leur principal sujet de causerie :

The conversation [...] was spirited and general [...] I soon found that nearly all the company were well educated; and my host was a world of good-humored anecdote in himself. He seemed quite willing to speak of his position as superintendent of a Maison de Santé; and indeed, the topic of lunacy was, much to my surprise, a favorite one with all present. A great many amusing stories were told, having reference to the whims of the patients (705).

Dans cette surprenante vignette, l'on a affaire à une série de portraits d'insensés, dont la plupart outrageusement caricaturaux, les uns et les autres sujets affectés de stéréotypies bizarres et se prenant pour des animaux ou objets les plus incongrus. Pour filer la métaphore animalière, notons qu'à l'instar d'un entomologiste avec ses scarabées et autres lépidoptères, Maillard présente au narrateur non pas bien sûr de véritables collaborateurs et soignants professionnels, mais bel et bien des spécimens de fous, tous plus cocasses les uns que les autres. À entendre le prétendu directeur, on s'imaginerait que ce dernier fait référence à une équipe soignante composée de professionnels habilités. Par exemple, le discours du taxonomiste Maillard ne laisse pas de s'étonner quand il

¹⁹⁴ On verra, notamment lors de nos réflexions au sujet de la nouvelle « The Premature Burial », que Poe s'est parfois plu à dérouter son lecteur, en procédant à des jeux de substitution et de passe-passe génériques, entre gothique et grotesque ou drôlatique. Nous serions tentés de parler en l'espèce d'une sorte d'hybridat « grotique » ou « Gothesque ».

énumère les qualités de l'intervenant idoine à l'asile, les femmes faisant les meilleures gardes-malades qui se puissent trouver :

...we could not do at all without the women; they are the best lunatic nurses in the world; they have a way of their own, you know; their bright eyes have a marvellous effect; something like the fascination of the snake, you know. (711)

Observons en passant que le jeu de mots sur « lunatic nurses » véhicule l'idée que les infirmières elles-mêmes sont atteintes de folie. Mais surtout, il est moins question dans ce propos d'une *relation thérapeutique* que de *sidération* : à l'asile que tient Maillard, les yeux sont à l'infirmière ce qu'est la voix à la sirène... En filigrane se détecte l'idée de la peur irraisonnée et irraisonnable du féminin. S'il mentionne les garde-malades, en revanche, le maître de céans n'a bien évidemment pas soufflé mot du sort réservé à ceux qu'il désigne comme étant ses malades, lesquels, sont en réalité les personnels institutionnels que les patients tiennent enfermés. Ainsi, alors même qu'on est encore à table en joyeuse compagnie, le motif de la peur de la folie fait résurgence, lorsque le narrateur s'entend décrire par (le docteur ?) Maillard la suite de la visite comme un spectacle éprouvant, voire scabreux, dont on viendrait presque à se demander s'il y aurait quelque indécence à y assister :

I cannot let you see my patients [...] just at present. To a sensitive mind there is always more or less of the shocking in such exhibitions; and I do not wish to spoil your appetite for dinner. (703)¹⁹⁵.

La caractérisation de Maillard en fait un personnage d'insensé aux symptômes mixtes, entre paranoïa et dissociation. D'un point de vue daseinsanalytique, son ambition pathologique, ou « emportement vers le haut » est interprétable comme une distorsion de l'*être-ensemble (Mitsein)*, car l'individu est moins motivé par un mouvement de cœur en direction d'autrui que par l'aspiration à retrouver le prestige qui s'attachait à sa fonction passée de directeur de l'asile qu'en dépit du bon sens et en niant sa propre maladie il se hisse encore une fois à la tête de l'établissement. Mais Maillard se projette du coup dans un monde illusoirement édifié et sans solidité. En termes d'anthropologie phénoménologique, cela revient à dire que l'esprit du sujet est entravé dans la hauteur et résiste à l'évidence¹⁹⁶. Le mouvement voulu ascensionnel de Monsieur Maillard n'est pas identifiable au mouvement d'accession à soi. En effet :

¹⁹⁵ Cela n'est pas sans évoquer les promenades en famille ou entre amis dans les grands asiles, au choix avec le jardin botanique et le parc zoologique, mentionnés plus haut, mais aussi la *monstration du monstrueux*, clou du spectacle dans certains cirques de jadis, dont le célèbre Barnum.

¹⁹⁶ Maillard est une sorte de Don Quichotte de l'aliénisme : « Don Quichotte est dans sa folie, un esprit parfaitement sûr de soi-même et de son fait, ou sans doute est-ce plutôt que la folie n'est rien d'autre que cela, être aussi sûr de soi et de son fait, et le rester. » De là à faire de Maillard un romantique, voilà qui serait un peu excessif, puisque – s'agissant toujours de l'hidalgo de Cervantès, Hegel poursuit : « Sans ce calme dépourvu de réflexion par rapport au contenu et au résultat de ses actions, [Don Quichotte] ne serait pas authentiquement romantique. » G.W.F. Hegel : *Cours sur*

Deux sortes d'élévation sont possibles, qui n'ont pas la même signification existentielle. L'une est la *montée* vers le haut » qui est authentiquement gravie, l'autre est « *l'être porté ou enlevé en haut* » qui conduit au contraire soit à l'ivresse, à l'euphorie ou à l'exaltation passagères, soit à une hauteur inauthentique, *rêvée, imaginée, simplement désirée* ou bien encore octroyée par grâce¹⁹⁷.

Sans contredit en tout cas, le discours sur la folie tenu par celui qui se présente au visiteur comme étant l'intendant de l'asile s'applique au sujet énonçant lui-même, car l'intéressé souffre d'un dédoublement de personnalité ; d'où l'analyse rétrospective du narrateur :

I came to some satisfactory *dénouement* of this tragedy, Monsieur Maillard, it appeared, in giving me the account of the lunatic who had excited his feelings to rebellion, had been merely relating his own exploits. (716).

l'esthétique (1835). 2 volumes, Trad. Jean-Pierre Lefèbvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, Bibliothèque philosophique, 1995-96, 2, 218.

¹⁹⁷ Voir L. Binswanger : *Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation en art*, traduit de l'allemand par Michel Dupuis, postface de Henri Maldiney, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, « Bibliothèque de Pathoanalyse », 1996, 63. Cité in Caroline Gros : *Ludwig Binswanger, entre phénoménologie et expérience psychiatrique*, Chatou, Les éditions de la Transparence – Philosophie, 2009, 256-257.

DEUXIEME PARTIE

Volet II

Présomption dans les nouvelles morbides

Folie et hors-corps: Présomption dans « Metzengerstein » (1832), « Loss of Breath » (1832) & « The Man That was Used Up » (1839)

L'histoire relatée dans « Metzengerstein – A Tale in Imitation of the German » (toute première nouvelle publiée par Poe, présentée pour un concours et parue anonymement en janvier 1832, dans le *Philadelphia Saturday Courier*) se situe en Transylvanie, après l'expulsion des Ottomans en 1763. Un différend oppose deux familles de l'aristocratie germano-hongroise. La première est incarnée par Frederick, baron Metzengerstein, seulement âgé de dix-huit ans mais entré en possession de ses terres après le décès de ses parents, lequel mène une vie dissolue et persécute ses vassaux. La seconde l'est par le vieux Wilhelm, comte Berlifitzing, d'ascendance partiellement turque¹⁹⁸. Frederick rumine son animosité en scrutant inlassablement une tapisserie mettant en scène la destruction du château de Metzengerstein, du temps de la bataille de Mohács, en 1526. Elle représente un aïeul turc de Berlifitzing, juché sur un cheval colossal, à l'instant où un Metzengerstein le poignarde mortellement. Une nuit, un incendie se déclare dans les écuries du château Berlifitzing, et le comte périt en tentant de sauver son haras. Un cheval s'échappe cependant des flammes. La créature, pour ainsi dire surnaturelle, ressemble trait pour trait à celle figurant dans la tenture, dont elle paraît avoir surgi¹⁹⁹. Comme les serviteurs de Berlifitzing ne reconnaissent pas le cheval comme appartenant au comte, Metzengerstein se l'approprie. À la suite de ces péripéties, le protagoniste s'isole de ses pairs, s'attachant uniquement au mystérieux animal, doté d'exceptionnelles qualités physiques. Lors d'une nuit de tempête, le jeune baron part avec sa monture dans la forêt. Entre temps, un incendie s'est déclaré dans le château. Peu après, le cheval entraîne son cavalier dans une course endiablée, sans que le protagoniste puisse aucunement s'y opposer, et, paroxysme dramatique, il se jette avec lui dans les flammes.

Dans « Metzengerstein », nouvelle qui doit encore au surnaturel gothique tel qu'il inspirait encore un auteur tel Charles Brockden Brown à la fin du XVIIIe siècle, la représentation ambivalente donne lieu à une interprétation dont les conclusions oscillent entre plusieurs mondes, d'où sa dimension fantastique. À l'évidence, le sombre protagoniste de « Metzengerstein », possède des allures de Manfred byronien, poète maudit et incarnation du romantisme diabolique. Le juvénile baron paraît

¹⁹⁸ L'onomastique ridicule offre un exemple de l'amertume anti-germanique de l'auteur. Il n'est pas impossible par ailleurs que Poe s'inspire de contes européens, en particulier de la tradition de langue allemande, en quelque sorte à la façon de Washington Irving dans son *Sketch Book* (1819-20) où figurent des personnages aux noms désopilants, tels le héroséponyme de « Rip Van Winkle » et le Baron Landshort de « The Spectre Bridegroom ». On ne peut exclure une intention parodique de Poe vis-à-vis d'Irving.

¹⁹⁹ La figure hippique dans la tenture du Prince Little Lilliput dans le *Vivian Grey* de Benjamin Disraeli (1826) a sans doute procuré une source d'inspiration à Poe.

atteint de vésanie morbide²⁰⁰, ayant d'ailleurs plus d'un point commun avec le jeune étranger suicidaire de « The Assignment » (1834), tous deux semblent frappés par le destin ou quelque malédiction. Le premier vit complètement reclus dans un château-fort quintessentiellement gothique, le second hante un vaste palazzo rempli de trésors, mais vide de présence humaine. Toutefois, du protagoniste à la fois fier et désolé de « Metzengerstein » se dégage aussi quelque chose d'inférieur, qui procède de sa haine héréditaire : l'homme est de caractère belliqueux et sa mentalité clairement obsidionale²⁰¹. La présomption dramatisée dans la nouvelle est celle d'un homme qui non seulement n'a jamais cherché à dominer ses pulsions destructrices (« petty Caligula », il vit sur le mode de la toute-puissance (136)), mais finit par se confondre totalement avec la part sombre et sauvage de sa psyché, représentée par le fatidique cheval, l'inférieur duo offrant la métaphore d'une fuite en avant désespérée.

La présomption ici a d'abord à voir avec le fait que le protagoniste est en proie à la mélancolie (« The young nobleman himself, sat apparently *buried in meditation*, in a vast and desolate upper apartment of the family palace of Metzengerstein » (130)²⁰². Or, comme l'exprime très justement Søren Kierkegaard : « La mélancolie, c'est quand l'esprit ne veut pas rester en lui-même. » De même : « Le désespoir, c'est la forme où l'on ne veut pas être soi. »²⁰³. Ainsi peut-on expliquer qu'au terme de l'histoire narrée dans « Metzengerstein », l'on assiste à l'évasion du protagoniste vers un ailleurs inconnu, tant il est vrai que certains personnages de Poe, à l'instar de Roderick Usher, rongés par la mélancolie, vivent leur vie comme un songe, si ce n'est une mort de chaque instant : « C'est la mort que nous découvrons en nous réveillant, ce que nous voyons endormis, n'est que le sommeil²⁰⁴. »

Le comportement étrange du jeune baron consistant à cesser toute interaction avec ses homologues de la noblesse et à s'isoler du monde pose question parmi son entourage. Si le médecin de la famille Metzengerstein évoque la mélancolie et l'hérédité (« morbid melancholy », « hereditary ill-health » (140)), la morgue du jeune baron — à la fois abrupt et maniéré — irrite ses pairs. Vient un moment où le reclus ne reçoit plus la moindre invitation (139). L'épouse du défunt comte Berlifitzing

²⁰⁰ Le vocable « vésanie » est emprunté au latin *vesania* : déraison, folie, délire, extravagance », de *vesanus* « Insensé, fou, forcené, furieux ».

²⁰¹ « Metzengerstein » est peut-être une allégorie, dont la leçon serait que le Mal peut devenir irrésistible dans une âme qui lui a cédé : le malheureux cavalier est enchaîné au cheval fou.

²⁰² Nos italiques.

²⁰³ Søren Kierkegaard, *La maladie à la mort [Guérir du désespoir]* (1849). Paris, Paris, éditions Nathan, Collection 'Les intégrales de philo', 2006, 112.

²⁰⁴ Héraclite (Diels, *Fragment* 21), cité par Kierkegaard *ibid*, 190. Le vocable « death » et ses dérivés est de haute occurrence dans le corpus de la fiction poésique, où ils apparaissent à 219 reprises. Non moins de treize fois, la mort se voit personnifiée, comme c'est le cas dans « The Masque of the Red Death ».

l'a bien compris, Metzengerstein préfère désormais la compagnie d'un cheval à celle des hommes ; il est même question de liens pervers ou aberrants entre l'homme et l'animal (« perverse attachment » (140)), mais aussi d'affection hideuse et contre-nature : « hideous and unnatural fervor » (140), cela suggérant la zoophilie et quelque folie. La manie du protagoniste, quant à elle (« the mania of the rider » (140)) rappelle *la fuite des idées* dont il est question en psychiatrie : les ruades et bonds de la monture – qui elle aussi vit dans une sorte de réclusion, dans une écurie isolée des autres (140) – sont métaphoriques de cette incoercible agitation psychique. D'autres témoins estiment que la bizarrerie ainsi que les épisodes de sauvagerie et d'extrême violence qu'a traversés le jeune baron sont liés à la perte prématurée de ses deux parents (140) : la clinique moderne parlerait de traumatisme avec son cortège de conséquences. La présomption pathologique que conceptualise Binswanger est un symptôme tout aussi significatif : parmi l'entourage du baron Metzengerstein, d'aucuns – moins indulgents que les précédents – imputent le comportement aberrant du protagoniste à une vanité malade, laquelle n'est pas sans évoquer la paranoïa : « Some there were, indeed, who suggested a too haughty idea of self-confidence and dignity. » (140)

Dans « Metzengerstein », le protagoniste éponyme paraît se livrer à une sorte de psychomachie permanente avec lui-même et à une guerre ouverte avec les autres, façon de masquer ses conflits intérieurs en invoquant des causes exogènes. Cela n'est pas sans rappeler la logique vengeresse qui gouverne toutes les pensées et actions de Montresor, le protagoniste meurtrier de la nouvelle « The Cask of Amontillado » (1846). De fait, l'ombrageux baron Metzengerstein est une figure non pas seulement féodale – et de ce point de vue, plutôt pathétique, voire caricaturale – mais surtout païenne. En effet, comme les païens qui refusent la révélation du Christ et de la Loi d'amour, le protagoniste satanique persiste à croire à la rétribution (sous forme de vengeance), et ne vit *que* pour cette dernière. Il en va exactement de même pour Montresor, le meurtrier impavide. Mais, paradoxalement, la haine qui anime ces deux protagonistes, les empêche aussi de vivre. Concernant la nouvelle « Metzengerstein », on peut interpréter l'ascension et la plongée finale du protagoniste et de sa monture, chimère infernale, comme la métaphore d'une vanité pathologique et de ses retombées aussi irréversibles que catastrophiques. Ainsi que Søren Kierkegaard en fait la réflexion, dans l'angoisse la réalité finie m'échappe dans sa totalité, et je suis soudain affronté à l'infini, éprouvé comme vide et comme abîme ; à ce moment il s'agit de risquer le saut et de surmonter l'angoisse dans la foi. Mais à, l'évidence, dans « Metzengerstein », le cheval qui se cabre et bondit,

ne fait pas accomplir à son cavalier un quelconque saut dans la foi, mais bien plutôt un plongeon en Enfer²⁰⁵.

Toujours sur le plan symbolique, la fin du récit livré dans « Metzengerstein » pourrait également représenter une tentative de fuite dans l'imaginaire (le Ciel, cette fois ?) afin d'éviter de faire face à la réalité du monde extérieur. En effet, protagoniste et cheval – on ne connaît aucun nom à la créature en question, elle renvoie donc à l'innommable, échappant à toute définition et caractérisation, nul ne peut même la toucher (140) – sont en fusion, à tel point qu'il est permis de supposer que chez Frederick Metzengerstein se manifeste la recherche d'une *expérience hors-corps et hors-limites*, laquelle toutefois prend une forme bien différente de celle de Lackobreath, le protagoniste grotesque de « Loss of Breath » (1832) et du jeune étranger tragique et méditatif de « The Assignment » (1834). En même temps, l'animal suscite partout l'effroi, y compris chez le protagoniste (141), cela signifiant que Metzengerstein a peur de lui-même. Il redoute sa propre ombre, nous apprend le narrateur, autrement dit la part mauvaise de ce qui le constitue—et qui, de façon concomitante, semble mystérieusement procéder de l'hérédité, on touche à la dissociation :

Stupefied with terror, the young nobleman tottered to the door. As he threw it open, a flash of red light, streaming far into the chamber, flung his shadow with a clear outline against the quivering tapestry ; and he shuddered to perceive that shadow—as he staggered awhile upon the threshold—assuming the exact position and precisely filling up the contour, of the relentless and triumphant murderer of the Saracen Berlifitzing. (137).

Sa monture, aux yeux simultanément anthropomorphiques et diaboliques (137), exsude la méchanceté :

his master never vaulted into the saddle without an unaccountable and almost imperceptible shudder; and [...] upon his return from every long-continued and habitual ride; an expression of triumphant malignity distorted every muscle in his countenance. (141)

Notons enfin que dans les grands systèmes allégoriques le cheval est associé au monde chtonien, à savoir au pôle maternel²⁰⁶. Cela est parfaitement congruent avec la psychodynamique repérée chez nombre de protagonistes de notre corpus et qui, très certainement, reflète l'attachement de Poe justement à la figure maternelle ou de substitution, cela évoquant la crainte de l'abandon et le désir

²⁰⁵ A propos de la même question de l'angoisse, Martin Heidegger, de son côté, parlera du « Néant » qui s'ouvre devant moi/l'individu/le sujet.

²⁰⁶ Voir la symbolique du cheval dans *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont Collection Bouquins, Paris : 1982, par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant. On lira aussi avec profit C.G. Jung. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (Georg 1953), Paris : Librairie Générale Française, Livre de poche, 2006. 416-420.

de régression. Le traumatisme de la perte prématurée de ses deux parents n'est pas sans rapport avec les troubles présentés par le jeune baron.

L'incendie qui au terme du conte détruit le palais des Metzengerstein correspond bien évidemment à celui de la demeure des Berlifitzing (141). En l'occurrence, la destruction, comme dans « The Fall of the House of Usher » (1839), métaphorise le raptus psychique, c'est-à-dire l'effondrement du Moi (le baron Metzengerstein constitue une sorte de prototype d'acteurs poésques à venir, dont Roderick Usher et les narrateurs de « Berenice » (1832) et « Morella » (1835)). Certes, la suffisance, la vanité et les pompes de la famille Metzengerstein sont symbolisées par un magnifique et imposant palais. Cependant, l'édifice évoque au moins autant, si ce n'est davantage, une forteresse, dans la mesure où il est doté de remparts et de créneaux, architecture militaire connotant des postures psychologiques défensives, voire paranoïaques. N'est-il pas significatif à ce sujet que l'incendie final / raptus psychique offre un impressionnant spectacle auquel assiste avec complaisance la suite du baron et la population locale, attroupées (142). A la lecture des dernières lignes de la nouvelle, l'on comprend que celui qui se faisait fort de dominer la monture infernale (« perhaps a rider like Frederick of Metzengerstein may tame even the devil from the stables of Berlifitzing » (138)) est défait par sa propre témérité, tant elle est ...débridée. Le destrier monstrueux a assimilé son cavalier : en somme, la folie s'est emparée du jeune Metzengerstein, amenant la complète dissolution du sujet: « Up the long avenue of aged oaks which led from the forest to the main entrance of the Palace Metzengerstein, a steed, bearing an unbonneted and disordered rider, was seen leaping with an impetuosity which outstripped the very Demon of the Tempest...” (142). La clôture du conte ne laisse aucun doute à ce sujet : s'il y a eu lutte entre le protagoniste et sa chimérique monture, c'est bien cette dernière qui l'a emporté. L'isotopie « au-delà », signifiée par les vocables « shroud » et « preternatural light » confirme que désormais le baron Metzengerstein appartient au monde des esprits et des ombres (142). Comme le souligne Marc Amfreville : « ...l'ombre du baron de Metzengerstein vient prendre l'exacte position de son ancêtre meurtrier dans une tapisserie sur laquelle elle se projetait, et en un échange symbolique, le cheval de la victime s'échappe de sa propre représentation pour bondir dans l'univers « réel » et punir celui qui avait autrefois mis le feu aux écuries de son ennemi en incendiant son château.»²⁰⁷ Ajoutons que d'un point de vue psychodynamique, en définitive le « réel » – c'est-à-dire le non-symbolisable – reprend ses droits et sanctionne le présomptueux qui a le choix radical mais insensé consistant à s'abstraire de la « réalité » partagée, autrement dit *die Mitwelt*, ou *monde-avec*.

²⁰⁷ Marc Amfreville, « Le Poids de l'ombre » in 'Miranda'. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone, 8 | 2013 : In Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their Felicities / Film Adaptations, New Interactions, 14.

« Loss of Breath »

La nouvelle « Loss of Breath » fut publiée sous le titre ‘‘A Decided Loss’’ dans *The Saturday Courier* de Philadelphia du 10 novembre 1832²⁰⁸. Puis elle reçut le titre « Loss of Breath » dans *The Southern Literary Messenger* de septembre 1835²⁰⁹. Enfin, elle fut également titrée « Loss of Breath » dans le recueil ‘‘*Tales of the Grotesque and Arabesque*’’, publié en 1840²¹⁰. D’entrée de jeu, les sous-titres « A Tale à la Blackwood » (1832) et dans l’édition suivante « A Tale neither in nor out of Blackwood’’ (1835) confèrent à la nouvelle un aspect paradoxal, l’objet se présentant comme aussi déconcertant et insaisissable que le souffle du narrateur²¹¹. Il s’agit en l’occurrence d’une facétie saugrenue dont l’histoire tient en quelques lignes, mais qui en même temps regorge de digressions extravagantes, sous-tendues par la présomption, le maniérisme et la distorsion.

Résumons l’intrigue de « Loss of Breath » : le narrateur intradiégétique vient tout juste de se marier. Mais dès le lendemain de leur nuit de noces, il se dispute avec sa femme qu’il accuse d’infidélité. Or, le mari-narrateur, tandis qu’il morigène sa conjointe, découvre qu’il a perdu le souffle. Comble du malheur, le relateur, justement nommé Lackobreath (littéralement « défaut de souffle »), n’est plus capable d’énoncer qu’un unique son, guttural et inarticulé, résultant de la seule contraction spasmodique de son œsophage. Tâchant néanmoins de dissimuler son état à son épouse, il attend que celle-ci s’absente pour entreprendre la fouille systématique de leur demeure, dans l’espoir de récupérer son haleine. Mais il n’y trouve qu’une série d’objets étranges : un dentier, deux paires de hanches artificielles, un œil²¹² et une liasse de billets doux adressés à son épouse par un certain Windenough (c’est-à-dire « assez de souffle »). Par la suite, le narrateur essaie de faire accroire à son épouse qu’il s’est engoué de théâtre et a appris l’intégralité d’une tragédie intitulée

²⁰⁸ L’auteur s’y cache sous le pseudonyme de Littleton Barry.

²⁰⁹ La nouvelle « Shadow » offre une sorte de version miniature de « The Masque of the Red Death » ; elle présente des similitudes avec « King Pest ». « Shadow » et « King Pest » furent toutes deux publiées dans *The Southern Literary Messenger* de septembre 1835.

²¹⁰ L’épigraphe provient du poète Thomas Moore (1780-1852) : *Oh! Breathe Not His Name. /Oh! breathe not his name, let it sleep in the shade,/Where cold and unhonoured his relics are laid ;/Sad, silent, and dark, be the tears that we shed,/As the night-dew that falls on the grass o'er his head./But/the night-dew that falls, tho' in silence it weeps,/Shall brighten with verdure the grave where he sleeps,/And the tear that we shed, though in secret it rolls,/Shall long keep his memory green in our souls./ (Melodies). Moore composa ce poème à la gloire du patriote irlandais Robert Emmet, lequel avait été condamné pour haute trahison en 1803.*

²¹¹ « Loss and Gain » est un trope très courant dans la littérature de langue anglaise du XVI^e au XIX^e siècle, illustré notamment par Shakespeare (cf. *Sonnet XLII*) ; Milton (*Paradise Lost* (1667)), John Henry Newman (*Loss and Gain* (1848)), George Eliot (*Silas Marner* (1861)). La question de la faculté communicatoire est aussi posée, comme celle du « loss and gain » en traduction.

²¹² Autant de motifs qui rappellent le morcellement de « The Man that was Used Up ».

« *Metamora* », le singulier protagoniste de cette pièce se cantonnant à émettre des sons gutturaux.²¹³ Aux questions de sa femme, Lackobreath répond de la même façon, au moyen de croassements de grenouille et de tons sépulcraux extraits de la tragédie. Le protagoniste traverse ensuite une série d'in vraisemblables tribulations. Il songe d'abord au suicide, puis se ravise et prend une diligence pour quitter le pays. Le lendemain, on le trouve écrasé dans la malle-poste bondée. Toujours privé d'haleine, il est déclaré mort et l'on jette par-dessus bord ce que l'on prend pour sa dépouille, avec armes et bagages. Sur ce, Lackobreath tombe aux mains d'un chirurgien et d'un apothicaire, sinistre duo qui nonobstant les furieuses contorsions de sa victime, imputées à une pile galvanique amenée pour effectuer des expérimentations, l'autopsient et l'éviscèrent. Leur tâche accomplie, les deux comparses quelque peu perplexes déposent le narrateur dans une mansarde, les poignets et le menton liés. Surviennent deux chats qui font mine de lui dévorer le nez, mais la douleur et l'indignation aident le protagoniste à faire sauter ses liens, et si Lackobreath parvient à s'échapper en sautant par une fenêtre, ce n'est que pour se retrouver dans une charrette en route pour l'échafaud. Le véritable condamné ressemblant trait pour trait au narrateur, le premier s'enfuit et laisse le second le remplacer à la potence. La victime est pendue en public puis promptement enterrée dans une crypte dont elle se met à inspecter les cercueils, curieuse de la « mortalité » (sic) qu'ils recèlent. Quelle n'est pas la surprise de Lackobreath qui trouve dans l'une des bières le corps de son voisin, Mr Windenough, lequel a également été inhumé par erreur. Au moment où le narrateur cherche à asseoir son voisin, l'homme revient à la vie. Or, il s'avère que le souffle que vient de retrouver Mr Windenough correspond à celui qu'a subitement perdu Lackobreath, alors qu'il rudoyait sa femme. Paradoxalement, Mr Windenough se plaint d'avoir toujours eu trop de souffle, précisant que si lui aussi fut pris pour mort et traité comme tel, c'est qu'il avait été contaminé par l'haleine délétère d'un épileptique. Lackobreath et Mr Windenough « échangent » alors l'excès de souffle du premier contre l'absence de souffle du second. Le récit se termine inopinément avec le sauvetage des deux hommes dont les voix ressuscitées et confondues ont ameuté les alentours²¹⁴.

L'histoire ne dit pas ce qui advient ultérieurement des personnages, le narrateur se contentant de clore avec un excursus théologique évoquant la croyance des Hébreux selon laquelle les portes du Ciel s'ouvriront à tous ceux – pécheurs et saints – qui seront capables de clamer le mot « Amen! »

²¹³ *Metamora* est le titre d'une pièce mélodramatique bien réelle, écrite par le dramaturge John Augustus Stone pour l'acteur Edwin Forrest (1829). Dans « *Loss of Breath* », Poe se moque de de l'accent excessivement guttural et de l'idiome assez particulier que cherchait à se donner le premier rôle de ce drame « indien » lequel connut un grand succès en Amérique. Cf. à ce sujet: Stuart Levine & Susan Levine: *The Short Fiction of Edgar Allan Poe, an annotated edition.*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1976. 498.

²¹⁴ Entretemps, l'incident a inspiré à un dénommé Scissors de rédiger un traité sur l'origine et la nature des bruits souterrains.

Une prudence analogue devait inspirer à Epiménide de recommander qu'on élève un sanctuaire au « Vrai Dieu » – ou au Dieu « adéquat ».²¹⁵

Malgré ses innombrables tribulations, le narrateur-protagoniste de « Loss of Breath » a la naïveté de croire que sa femme ne s'avisera pas du fait qu'il a perdu le souffle, devenant par voie de conséquence une sorte de mort-vivant. Les membres de son entourage auraient pu lui faire passer la camisole de force, mais, prétend le narrateur, grâce au Ciel, personne ne s'est avisé du fait qu'il a perdu la faculté de respirer (154). Autre tocade grotesque ressortant de la démesure, Lackobreath se prétend capable de répondre à toute question susceptible de lui être posée, en citant le drame tragique intégralement mémorisé dont il est l'auteur. Sa démesure pathétique lui fait rejeter le flagrant et le disponible pour l'oblique, le lointain et l'équivoque, une définition assez crédible du maniérisme pathologique :

A thousand vague and lachrymatory fancies took possession of my soul—and even the idea of suicide flittered across my brain; but it is a trait in the perversity of human nature to reject the obvious and the ready, for the far-distant and equivocal. (151)

Au cœur de « Loss of Breath » se loge le sentiment d'insécurité ontologique, tant il est vrai que la vie dans la mort est la condition du narrateur, personnage au souffle coupé (152)²¹⁶ :

C'est seulement à partir de son histoire que l'advenant peut se laisser annoncer *qui* il est. La question portant sur son ipséité est donc indissociable de cette autre : à quelle condition un événement peut-il en général m'atteindre, me transformer, me bouleverser, en reconfigurant mes possibilités intrinsèques ? Car « je » ne m'adviens comme tel qu'en tant que quelque chose m'arrive, et quelque chose ne m'arrive qu'en tant que je deviens moi-même, dans l'épreuve de l'événement. L'« advenant » est le nom donné à l'homme pour autant qu'il est foncièrement impliqué dans ce qui lui arrive, de sorte que pour se comprendre *soi-même*, il doit avoir une *histoire*. Mais ce que nous appelons ici « histoire » n'est pas la simple succession des « événements » dont la trame constituerait ma « biographie », de sorte que mon ipséité s'épuiserait en une narration des « événements » qui me sont arrivés : pour témoigner de *qui* je suis, il me faudrait me raconter²¹⁷.

Paradoxalement, Lackobreath – dont l'onomastique suggère d'abord l'absence d'âme – est toujours menacé d'anéantissement, même si le protagoniste paraît s'extraire inentamé des tribulations les plus épouvantables et que l'histoire contée pointe au-delà du texte vers un parfait retour à l'ordre, à partir d'une situation première de « dérangement ». Au cours de ses épreuves,

²¹⁵ « to the proper God » (163).

²¹⁶ Le récit est hallucinatoire car celui qui ne respire plus est *ipso facto* mort.

²¹⁷ Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris : PUF, Collection Epiméthée, Essais philosophiques, 1998, 124-125.

avant qu'il puisse se choisir lui-même, le conteur-protagoniste subit non pas une, mais plusieurs morts²¹⁸, à telle enseigne que Lackobreath s'éprouve comme mort (irréel), tandis que les autres et le milieu qui l'entourent sont bien vivants, c'est-à-dire réels (cf. R.D. Laing)²¹⁹. Lackobreath apparaît en effet comme un *être-jeté-au-monde*, tel le *Dasein* qu'évoque la philosophie existentielle, un sujet qui donc voudrait exister sur le mode de l'ouverture à la signifiante (*Verstehen*), encore que concurremment le protagoniste demeure dépourvu de projet et ne dispose d'aucun espace afin de se constituer (*Befindlichkeit*, ou sentiment de situation), raison pour laquelle, en fait de projet – ou de pouvoir projeter sa voix – il va jusqu'à sauter par la fenêtre :

Sans entrer dans le détail, le mode d'existence bondissant du maniaque la ramène à la possibilité inscrite au fond de son être de pouvoir prendre les choses à la légère. Binswanger fait remarquer qu'il n'est pas absorbé par une position finalisée, mais qu'il a aussi un côté non problématique dont l'expression est la pure joie existentielle. Mais cette légèreté, loin d'être un allègement authentique est davantage une impossibilité à prendre au sérieux le rapport à l'être qui lui incombe. C'est pourquoi, dit Minkowski, son rapport-au-monde manque de pénétration autant du point de vue temporel—il vit dans l'instantanéité, que du point de vue historique et spatial—il glisse ou bondit à la surface des choses et a perdu ses repères spatio-historiques et biographiques, sa *Heimat*, son foyer ou son abri natal et son *Aufenthalt*, son domicile. En somme, le maniaque manque de profondeur. Car la profondeur instaure un lien de simultanéité entre les choses qui leur confère un caractère mondain, ou comme dit Merleau-Ponty « elle ne se marque pas sur l'objet lui-même », « elle appartient de toute évidence à la perspective et m'annonce que je suis situé devant elles ». La profondeur rend manifeste le rapport du sujet et de l'objet :

La spatialité s'inscrit dans cette dimensionnalité de l'affection thymique dans laquelle les sentiments ne concernent plus seulement la subjectivité isolée, mais se propagent vers le monde en écho et reviennent du monde vers soi par une boucle de réverbération. En ce sens la profondeur et ses variations, l'ampleur et l'étroitesse ou ses déficiences comme le survol et le nivellement ou l'homogénéisation maniaques, révèlent immédiatement le rapport du monde et du *Dasein*²²⁰.

²¹⁸ Le thème de l'inhumation prématurée figure dans nombre d'autres nouvelles : « The Fall of the House of Usher », « The Cask of Amontillado », et « The Premature Burial ». La peur de l'ensevelissement pourrait être liée à la condition d'épileptique que connaissait Poe.

²¹⁹ Le bourreau (« tormentor ») du narrateur déclare d'ailleurs à ses compagnons de voyage qu'on a laissé un mort parmi eux, au lieu d'un passager bien vivant, les termes étant soigneusement choisis : « for a living and responsible fellow-traveler », propos qui soulignent que le protagoniste-narrateur est *non compos mentis*, donc irresponsable (155).

²²⁰ Caroline Gros-Azorin, Préface à *Le problème de l'espace en psychopathologie* (1932), par Ludwig Binswanger, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998. 38-39.

En langage phénoménologique, concernant « Loss of Breath », l'on dira que le *pouvoir-être* chez le narrateur est dramatiquement rétréci par la folie. Sa déféstration correspond en l'occurrence à un saut dans le vide qui constitue à la fois un geste auto-destructif et une tentative d'évasion dans une expérience pour ainsi dire « hors-corps ». Toutefois, comme l'énonce Søren Kierkegaard :

même celui qui se suicide ne veut pas proprement se débarrasser de son moi ; lui aussi désire ; il souhaite une autre forme à son moi ; aussi peut-on voir tel suicidé parfaitement convaincu de l'immortalité de l'âme, mais dans un embarras tellement inextricable de tout son être qu'il croit trouver par ce moyen la forme absolue de son esprit²²¹.

Le *Dasein*, ce faisant, voudrait bondir hors du monde ambiant hostile dans lequel il a été jeté malgré lui²²². Cela étant, le lecteur a conscience du fait que Lackobreath, entité de papier et d'encre, n'est rien de plus qu'un jouet dans les mains de l'auteur, lequel – en magicien des mots – fait en sorte que malgré ses incroyables tribulations et son acte désespéré, le personnage échappe aux conséquences qu'imposerait la « réalité », solution fantastique qui rappelle étrangement la *dérobade existentielle* évoquée par Heidegger, le *Verfall*²²³. Quant à la rencontre de Lackobreath avec Windenough, elle tient aussi d'une sorte de causalité magique, aux antipodes d'une quelconque vraisemblance. La manière qu'a Lackobreath de se rapporter à l'autre est pour le moins problématique et son irascibilité suivie de fâcheuses conséquences²²⁴, si bien que les crises de suffocation de l'actant peuvent s'interpréter comme la somatisation d'un sentiment d'inconfort caractéristique des symptômes de l'étrange. Mais plus profondément, le sujet souffre d'un défaut d'intégration, l'ensemble du texte exprimant l'angoisse de morcellement et la difficulté à trouver une assise ontologique²²⁵ :

Il convient d'insister sur cette respiration plus profonde à laquelle la suffocation de l'angoisse, en tant qu'« angoisse originelle », dispose la poitrine. Dans l'angoisse en effet, l'être vers la mort apparaît de façon saisissante, mais le face-à-face avec le « rien » de la possible impossibilité

²²¹ Søren Kierkegaard, *L'alternative*, Deuxième partie (1843), in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris : Editions de l'Orante, 1970, 193-194.

²²² Façon aussi d'échapper à la douleur de l'*expérience même du penser*. Aussi, le sagace autant que débonnaire Dr Johnson a parfaitement raison d'affirmer : « Suicide is always to be had without expense of thought. » Cf. *The Works of Samuel Johnson LL.D.*, Oxford Classics, Talboys & Wheelers, Oxford 1825, Vol IX, 486. Binswanger, en rapport avec la schizophrénie, parlera d'un monde de sauts et à trous.

²²³ Selon la psychiatrie phénoménologique, l'escamotage de la verticalité et de l'horizontalité dénote le défaut d'intégration de la profondeur spatiale et l'absence d'incarnation ou d'ancrage existentiel. Le terme allemand « Verfall » est traduit diversement en français : tantôt « dévalement » (François Vézin), « Déchéance de l'Être » ou « Déchéance à l'Être » (Jean-Marie Vaysse).

²²⁴ *Mitsein* distors, personnalité gauchie.

²²⁵ Comme c'était le cas du protagoniste-narrateur dans « The Imp of the Perverse ».

ouvre l'existence à elle-même : si s'angoisser c'est déjà mourir, c'est dire que l'angoisse perce les écrans dont « on » — c'est-à-dire d'abord : « je » — me sépare de moi-même. Elle libère le Soi en le faisant accéder à sa propre et unique possibilité : « Sans la manifestation originelle du néant, il n'y aurait ni ipséité, ni liberté²²⁶.

De surcroît, si l'expérience est une synthèse continue de perceptions²²⁷, en revanche pour Lackobreath une telle synthèse et la mise en sens de l'expérience, paraît problématique—voire impossible. Au sens phénoménologique du terme, le personnage de ce conte se comporte comme un sujet dépourvu de protension²²⁸, ne semblant ni capable de retenir le passé immédiat, ni d'anticiper un quelconque futur, comme si les choses procédaient tout bonnement de la nécessité, non du choix libre :

Le devant-quoi de l'angoisse est le monde comme tel. La *complète non-significativité* qui s'annonce dans le rien et nulle part ne signifie pas l'absence de monde, elle veut dire que l'étant intramondain est en lui-même si totalement non-pertinent que, sur la base de cette *non-significativité* de l'intramondain, il n'y a plus que le monde en sa mondanéité pour s'imposer²²⁹.

Le narrateur éponyme n'en décrit pas moins le comportement d'un actant avec lequel il s'identifie nominalement, d'où il résulte un hiatus étrange entre le protagoniste dont les actions sont relatées et le relateur. En ce sens, « Loss of Breath » se donne à lire comme un texte d'humour macabre, sidérant plutôt que drôle ou onirique, venant du fait que le sujet du discours, loin d'être primesautier comme il voudrait le faire croire, reste au fond dépourvu de spontanéité et d'autonomie, à telle enseigne que le co-énonciateur est lui aussi menacé par les effets vertigineux et déstabilisants du texte. En l'espèce, du point de vue du narrataire, consentir au pacte de lecture d'un tel récit, c'est accepter de devenir provisoirement fou, aussi vrai que le sujet de l'énonciation est de toute évidence

²²⁶ Citation de Martin Heidegger *Qu'est-ce que la métaphysique ?* (GA 9, 115) in *Le Dictionnaire Heidegger. Vocabulaire polyphonique de sa pensée*. Paris : Editions du Cerf, 2013. Article « Angoisse » par Guillaume Fagniez, 76.

²²⁷ Cf. E. Husserl : *Chose et espace : Leçons de 1907*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Epiméthée, Essais philosophiques, 1989.

²²⁸ La « protension » est l'attitude de l'esprit tourné vers l'avenir, par opposition à la « rétention ». Le terme « protension » est utilisé dans cette acception par le phénoménologue M. Merleau-Ponty : « Le présent tient encore dans sa main le passé immédiat, sans le poser en objet, et comme celui-ci retient de la même manière le passé immédiat qui l'a précédé, le temps écoulé est tout entier repris et saisi dans le présent. Il en va de même de l'avenir imminent qui aura lui aussi son horizon d'imminence. Mais avec mon passé immédiat j'ai aussi l'horizon d'avenir qui l'entourait, j'ai donc mon présent effectif vu comme avenir de ce passé. Avec l'avenir imminent, j'ai l'horizon de passé qui l'entourera, j'ai donc mon présent effectif comme passé de cet avenir. Ainsi, grâce au double horizon de rétention et de protension, mon présent peut cesser d'être un présent de fait bientôt entraîné et détruit par l'écoulement de la durée et devenir un point fixe et identifiable dans un temps objectif. » *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF-Librairie Gallimard, Bibliothèque des idées, 1945, 83.

²²⁹ Martin Heidegger, *Être et Temps*, texte allemand 186-187. Trad. Martineau édition online hors-commerce, disponible online, 154-155.

aliéné. D'ailleurs, en dépit de sa position extratextuelle, le narrataire devient lui aussi *protagoniste*, dès l'instant où il s'engage dans une lecture constituant une forme de résistance contre l'arbitraire irrationnel et chaotique du narrateur. Dans l'oscillation entre plaisir et déplaisir, est ainsi soulevé le thème de la crainte de la folie et, comme dans nombre de nouvelles poésques, il revient en définitive au narrataire/lecteur de restaurer le « sens » de l'expérience saugrenue qui lui est contée. En tout état de cause, cette crainte affleure dans nombre de contes poésques, en dépit parfois de leur propos comique et de la truculence des personnages.

Pour revenir à Lackobreath, le protagoniste de « Loss of Breath », son histoire n'est pas sans évoquer celle d'un convalescent qui lui aussi « reviendrait de loin », et aurait recouvré ses facultés, suffisamment en tout cas pour surprendre ceux qui le donnaient déjà pour mort, et qui plus est pour prendre en charge avec brio un récit éminemment complexe²³⁰. Au protagoniste pathétique s'est substitué un narrateur, certes extravagant, mais qui n'est plus assigné à résidence dans une diégèse à maints égards terrible – illustrant absolument le concept de *réel-réel* qu'a élaboré Slavoj Žižek²³¹ – et dont le récit fournit le cadre permettant de se représenter les choses et de transcender le pur flux en soi de la succession. Cela étant, le lecteur a l'impression que le narrateur de « Loss of Breath » a commencé par la restitution d'un cauchemar qu'un récit distinct et tout différent du précédent a permis d'interrompre.

En d'autres termes, tel un dormeur qui s'éveille, le personnage, en quittant son sommeil agité, pénètre dans une « réalité » qui possède la structure d'un récit parfaitement autonome, lequel lui permet d'éviter la rencontre avec le trauma véritable et la continuation du cauchemar lui-même. Ces raisons permettent de comprendre pourquoi le lecteur de « Loss of Breath » a l'impression d'un trauma rencontré en rêve, éventuellement plus réel que la réalité extérieure elle-même.

²³⁰ Comme l'homme Edgar Allan Poe connaissait des périodes de dépression et de crises éthyliques dont il parvenait provisoirement à se dégager, le cas échéant avec l'aide d'amis (et lecteurs).

²³¹ Cf. Slavoj Žižek : *A travers le réel. Entretiens avec Fabien Tarby*, Éditions Lignes, 2010, en particulier le chapitre 2, intitulé « l'objet "Lacan" ». Žižek y explicite sa théorie concernant la triade conceptuelle nouant le réel, le symbolique et l'imaginaire. Selon lui, la triade en question « se répète » dans le réel. Il formule de la sorte un « réel imaginaire » (assumant la forme du monstre, de l'horreur, du horlà), un « réel symbolique » (qui réfère au non-sens et qu'illustre la mécanique quantique) et un « réel réel » (ce dernier étant est purement formel ; il s'agit d'un « obstacle », d'une « différence, mais absolument sans distance »).

Présomption éthylique dans « The Angel of the Odd » et mimésis de l'ébriété.

«L'horreur est à bout, et je suis trempé dans le Styx »

Honoré de Balzac²³²

Le sous-titre de « The Angel of the Odd » (1844) [756-765] présente le conte comme une « extravaganza », terme générique qui, selon son inventeur, désigne « the whimsical treatment of a poetical subject », à différencier de la pièce burlesque et/ou de la parodie bouffonne de tragédies ou d'opéras seria²³³.

Un narrateur intradiégétique et anonyme raconte l'histoire – invraisemblable selon lui – d'un individu qui eut la déplorable maladresse d'avaler un dard de sarbacane. Le relateur est formel : jamais il ne se laisserait aller à croire de telles sornettes, tout juste bonnes pour les esprits crédules. Apparaît à cet instant une entité saugrenue, produit d'un assemblage de tonneau et de bouteilles à vin. S'exprimant avec un fort accent germanique, la chimère éponyme se présente *illico* comme l'Ange du Bizarre, responsable de la survenue d'accidents improbables. Le narrateur éconduit la chimère et bientôt s'endort pour une sieste, aidé en cela par quelques verres d'alcool. Mais au lieu d'un bref somme, il reste assoupi durant deux heures. S'étant enfin réveillé, le protagoniste prend conscience du fait qu'il a manqué un rendez-vous important, concernant l'assurance-incendie de sa demeure. Comble de malheur et étrange coïncidence, sa maison a pris feu, le narrateur parvenant tout juste à échapper aux flammes, en passant par la fenêtre et grâce à une échelle apportée par la foule. Toutefois, au moment où le personnage va poser le pied par terre, un cochon vient bousculer l'échelle, si bien que le narrateur chute lourdement et se fracture un bras. Un peu plus tard, alors qu'il fait une proposition de mariage à une dame de ses connaissances, le personnage perd la

²³² *Mémoires inédits de Sanson*, « Le couteau à papier » (1830), Paris, Quarto-Gallimard, *Honoré de Balzac : Nouvelles et contes*, Vol. I (1820-1832), 2005, 132.

²³³ Mot forgé par le très populaire dramaturge et librettiste anglais James R. Planché (1796-1880), in *The Recollections and Reflections of J.R. Planché*, Volume I, London, Tinsley Brothers, 1872, 43-44. Ses farces et pièces théâtrales burlesques consistaient en des parodies de drames et de fables classiques mettant souvent en scène les aventures cocasses et improbables des dieux et déesses de la mythologie greco-romaine. Les *extravaganzas*, et autres *fairy extravaganzas*, œuvres d'une grande liberté stylistique et compositionnelle, pouvaient se décliner sur le mode musical, de la pantomime et du ballet, il y régnait un esprit léger, facétieux et anachronique, celui de la « féerie folie » française, inspirée notamment des contes de Perrault et de Madame d'Aulnoy – dont James Planché fut le premier traducteur en langue anglaise. Le poème satirique *Hudibras* de Samuel Butler (1678) est l'une des *extravaganzas* les plus célèbres de la littérature anglaise ; l'œuvre est citée en exergue d'une nouvelle de Poe, « The Folio Club » (1840). Ce type de répertoire était aussi en vogue sur les scènes nord-américaines au XIXe siècle, les parents de l'écrivain l'avaient eux-mêmes pratiqué au long de leur carrière d'acteurs.

perruque qui dissimulait ses cheveux partiellement brûlés dans l'incendie, et son interlocutrice l'éconduit sur le champ. Puis le narrateur fait des avances à une deuxième dame, laquelle lui reproche d'avoir été impoli à son égard et tourne les talons. En réalité, l'intéressé n'avait pas pu saluer la femme car une poussière ou une goutte d'un liquide inconnu lui était entrée dans l'œil et l'avait aveuglé. Désespéré, le personnage résout de se noyer. Tout près de la rivière, il commence à ôter ses vêtements quand un corbeau lui vole ses braies et le narrateur se lance à sa poursuite. Sa course l'amène au bord d'une falaise dont il tombe, mais le narrateur parvient, *in extremis*, à saisir un filin qui pend d'un aérostat qui se trouvait à passer par là. Au poste de pilotage, le protagoniste ahuri reconnaît l'Ange du Bizarre qui l'exhorte à reconnaître qu'il existe bel et bien des événements incongrus. Le narrateur voudrait bien y consentir, mais son bras cassé l'empêche de faire le moindre signe à son interlocuteur. L'Ange coupe alors le filin et ce faisant précipite le narrateur dans le vide. Ce dernier tombe la tête la première dans le conduit de cheminée de sa propre maison – à présent reconstruite – et se retrouve vautré dans l'âtre, le chef tout près des braises. Le protagoniste comprend alors que lui, un sceptique invétéré, a été victime de la vengeance de l'Ange du Bizarre.

Notons que l'étymologie du terme *extravaganza* convoque le champ sémantique du désordre, voire la divagation, impressions qui viennent immédiatement à l'esprit quand on considère cette nouvelle poésque dont la thématique centrale est l'ébriété²³⁴. A ce sujet, le psychiatre phénoménologue Dominique Pringuey propose une herméneutique spécifique de l'ivresse, cette expérience significative de l'expérience humaine et dont à notre point de vue « The Angel of the Odd » offre un exemple de mimésis littéraire. Dans l'herméneutique en question, la signification de l'ivresse est rapportée à sa *direction existentielle*, à savoir la *situation* dont elle ressortit et le *destin* qu'elle se fixe. L'enivrement est corporel dans sa sensorialité primordiale et son effet psychotrope illustré par le vertige, item culturel et relationnel il signe le temps de l'immédiat qui fixe un lieu, l'autre et le monde dans l'instant. Ainsi, l'ivresse est cette « élévation présomptueuse dans le vertige de l'extrême verticalité, excès spatial qui abolit le temps et défait l'autre »²³⁵. L'ébriété est la médiatrice de la « fête », marqueur essentiel du temps présent, une médiation afin d'atteindre le *festum* qui dans l'approche existentielle est le cœur de l'humanité, actualisant un « nous » originel, la structure par excellence de l'*être-avec*, état pluriel originaire qui indique la fondation du Soi à partir

²³⁴ En effet, le vocable *extravaganza* est dérivé du latin médiéval qui en droit canon désignait les décrets ecclésiastiques exempts de nomenclature ; il est le participe présent d'*extravagari* signifiant « errer à l'extérieur ou au-delà », dérivé du latin *extra* + *vagari* (errer, déambuler). C'est à la fin du XV^e siècle qu'en anglais le terme prend le sens de « dispendieux », « somptuaire », etc.

²³⁵ Cf. D. Pringuey, communication : *Phénoménologie de l'ivresse : une fidélité à la nostrité primordiale*. Congrès « Ivresses », XXIV^{èmes} Journées de Fontevraud, 6 juin 2009.

de l'autre. Or, par le biais de la fête, il nous échoit d'advenir à notre Soi sur la base du « nous » (les autres et l'autre) et d'éviter deux périls, à savoir les affres de l'ivresse et l'excessive fidélité de la dépendance, deux déterminants du registre vertical qui se distend entre l'envol hasardeux et l'effondrement dramatique. Un tel primat de l'espace augure conjointement d'une omission du temps. La rupture de leur corrélation traduit la faiblesse de la capacité de la « Stance », socle anthropologique fondamental qui se distingue par la station debout, en l'espèce titubante. Une telle rigidité impose un présent fixe, immuable et répétitif, l'immédiateté qui révèle la perte de la *mesure existentielle*, de ce qui est « à la mesure de l'homme » qui, dans la vie quotidienne sait maintenir une proportion anthropologique entre plusieurs éléments antinomiques : une modulation spatiale entre le haut et le bas, entre la verticale et l'horizontale, le plan et la profondeur, un équilibre temporel entre passé, présent et devenir, une proportion fondamentale entre nécessité et liberté, un équilibre entre le Soi et l'autre, que D. Pringuey explore en termes de « nostrité », pluriel fondateur du Soi²³⁶.

Ce tissu relationnel originel dont la trame relie toujours plus large que les seuls liens familiaux ou familiers, génère un réseau existentiel significatif, vivant et dynamique, et dont l'action est permanente même si la plupart du temps elle passe inaperçue. L'ivresse marque le processus d'individuation en différenciant ses deux constituants structuraux, le « moi », substance et mêmeté, la typique du « comptoir », et le « Soi », l'unique et la dynamique temporelle, la trajectoire de vie de cette personne ivre, laquelle depuis l'*autre que Soi* appelle l'*autre de Soi*.

Dans la nouvelle de Poe l'angoisse marque l'attitude du narrateur de « The Angel of the Odd » vis-à-vis de son persécuteur, comme le malaise affecte aussi son double, à savoir l'écrivain Poe, soucieux au plus haut point de sa dignité et de reconnaissance, cela d'autant plus qu'il est aux prises avec la misère matérielle et l'ivrognerie²³⁷. De la même façon, le narrateur éthylique du conte reste étroitement absorbé par la hauteur et la profondeur, toutes ses velléités de progression sociale demeurant infructueuses car à chaque fois l'Ange – à savoir la part persécutrice du sujet lui-même— le renverse, le faisant s'abîmer dans la conscience de sa déchéance²³⁸. Élément significatif, à chaque

²³⁶ « Nostrité », terme forgé par ce psychiatre phénoménologue, traduit l'allemand « *Wirheit* », désignant la capacité humaine primordiale qui assure le socle du Soi à partir d'un « nous » originnaire dont la source s'établit dans la fête. C'est l'appropriation de la communauté dans une relation mutuelle fondamentale de confiance.

²³⁷ « L'ange est aussi un double », mais aussi « L'ange dit qu'il y a du dire », nous explique Michel de Certeau dans une réflexion à laquelle nous reviendrons plus bas.

²³⁸ Parmi les constantes des récits d'éthyliques on remarque « la présence d'un et d'un seul personnage principal : le narrateur alcoolique. Les autres personnages ne sont introduits dans le récit que lorsqu'ils sont indispensables à la compréhension du procès et ne valent que par la relation qui les unit au narrateur, les rapports entre ces autres personnages étant (quasi-) nuls. » F. Perea, *Ibid.*, 2.

fois que le narrateur dipsomane tente de se déplacer dans l'axe vertical, il dégringole piteusement, risquant l'accident, voire la mort, en ce cas par noyade ou coma éthylique. Du reste, l'Ange prend littéralement le protagoniste de haut, et estime n'avoir aucun compte à lui rendre :

« vy vat a low bred buppy you mos pe vor to ask a gentleman und an angel apout his pizziness ! » (759)²³⁹.

« The Angel of the Odd » est davantage qu'un exercice de style cocasse : l'atteste le fait que nos observations concernant le type de récit et les modes narratifs mis en œuvre dans cette nouvelle présentent une forte congruence avec les résultats de recherche en linguistique praxématique, si bien que la fiction rejoint la réalité, au risque d'être dépassée par elle. En l'occurrence, dans ce conte, la Présence – au sens analytique existentiel – est marquée par la poursuite excessivement rigoureuse d'un thème au-delà de la limite où l'*être-ensemble* serait sauvegardé, avec une possibilité de participation à une chose commune. Dès lors, si le protagoniste de « The Angel of the Odd » est offusqué par l'article de journal, c'est précisément parce qu'il s'y reconnaît : à l'alcool qu'il absorbe en quantité immodérée correspond la sagète fatale qu'inhale l'amateur de sarbacane : le jeu se retourne contre le joueur, de la même façon que la boisson n'est pas le jouet du buveur, mais l'inverse (« Upon seeing this I fell into a great rage, without exactly knowing why. » (756-757))²⁴⁰.

Appliquée à cette fable, une herméneutique psychanalytique nous permettrait de déceler la triade classique du *moi-ça-surmoi* : le narrateur serait le moi et l'Ange le surmoi tyrannique, tandis que la figure de l'ivrogne illustrerait le ça déchaîné et l'incoercible propension à boire. L'intégration entre les trois instances serait douloureuse, si ce n'est impossible²⁴¹. Mais de façon plus significative, le récit mime un délire d'emprise, à telle enseigne que l'Ange—dans le récit, littéralement l'anti-sujet²⁴²—dénote une part du protagoniste psychotique. Citons Bin Kimura :

²³⁹ La graphie étrange est censée mimer le fort accent allemand de l'Ange.

²⁴⁰ Le déni et la minimalisation de la consommation caractéristique des discours d'éthyliques affleure dans des propos tels : « The very *few* glasses of Lafitte that I had sipped had the effect of rendering me drowsy » (760). De la même manière, le protagoniste justifie son intention de mettre fin à ses jours en invoquant l'acharnement sur lui de la mauvaise fortune : « « I now considered it high time to die, (since fortune had so determined to persecute me)... » (762). L'individu s'efforce ainsi de dégager sa responsabilité.

²⁴¹ La psychanalyste Marie Bonaparte émet l'hypothèse que Poe s'est servi de cette nouvelle pour reconnaître ses démons intérieurs, même s'il ne pouvait les éviter. Son addiction éthylique, le sentiment de ne pas maîtriser sa destinée, et les réminiscences des mauvais traitements infligés par John Allan seraient tous contenus dans le traitement que le narrateur innommé éprouve, victime de l'Ange du Bizarre. Cf. M. Bonaparte : *Deuil, Nécrophilie et sadisme à propos d'Edgar Poe*. Paris : Éditions Denoel et Steele, collection Bibliothèque psychanalytique, 1932 ; *Edgar Poe. Étude psychanalytique* – Avant-propos de S. Freud, Paris : éd. Denoël, 1933 (réédité en 1958 aux P.U.F.).

²⁴² Selon le système narratologique de Greimas.

Une étrangeté par rapport à soi-même caractérise l'aliénation spécifique qui est au fondement de la psychopathologie des désordres schizophréniques. L'aïda intérieur du sujet auquel celui-ci devrait normalement se rapporter est privé du sens d'appartenance qui le rendrait capable de distinguer ses propres qualités de celles des autres. Au lieu de se rapporter à son propre aïda intérieur, le moi est alors contraint de se rapporter à un aïda intérieur devenu étranger. Un alius, une aliénation ou une étrangeté, apparaît au fondement de ce qui constitue le soi-même du moi et le régit de l'intérieur.²⁴³

Du point de vue de Poe, la littérature fictionnelle devient ridicule quand elle n'a cure de la moindre vraisemblance, néanmoins le refus d'admettre ne serait-ce que la possibilité d'un quelconque aléatoire constitue en soi une forme de vésanie, telle semble bien être une thèse de la nouvelle. De fait, lors de son ultime rencontre avec l'Ange, le protagoniste est contraint et forcé de concéder que le hasard joue un rôle déterminant dans l'existence (764). Sur un plan psychologique, au terme de ses tribulations, le fait de « croire » à l'Ange du Bizarre et à ce qu'il représente revient pour le protagoniste à reconnaître l'autre part de lui-même, celle empreinte de fantaisie et disponible à l'imprévu, sans méconnaître ou minimiser pour autant le caractère dur et tyrannique de ce pan de sa personnalité et le rôle crucial qu'y joue l'addiction. Paradoxalement, tout cela est contenu dans une histoire à dormir debout, élucubrations d'un ivrogne – mais cette même histoire présente le mérite d'être fixée dans l'écriture, gage de vérité : « ou mos be pigger vol as de goose, vor to dispelif vat iz print in de print.' Tiz de trrof—dat it iz—eberry vord ob it. » (758). The Angel of the Odd n'est donc pas simplement le champion du hasard et de l'inopiné, mais avant tout métonymique d'une folie éthylique qui a peut-être quelque potentiel créatif, bien qu'elle s'avère surtout destructrice. L'Ange du Bizarre est le seul « Autre » qui reste au protagoniste. Fausse altérité en vérité, puisque l'Ange en question est une fraction du sujet : dans un monologue typiquement éthylique, le protagoniste l'interpelle ainsi : « You are a drunken vagabond » avant de menacer de le faire mettre à la porte *manu militari* (758)). De fait, l'Ange se comporte comme un compagnon de beuverie – il prétend par

²⁴³ Kimura Bin, *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris : PUF, 1992, 43. En langue japonaise le terme « aïda » signifie *entre*, à savoir une aire mitoyenne spatiale ou temporelle entre plusieurs choses. Le mot désigne par extension l'entre des transactions interpersonnelles. Or, dans la vision du monde japonaise, l'individu « ne saurait être envisagé en tant que monade isolée instaurant après-coup une relation avec les autres. Au contraire, on y considère que l'aïda interpersonnel est premier et qu'ensuite seulement il s'actualise sous la forme du Soi-même et des autres. (...) L'aïda interne constitutif du Soi-même est tel le « reflet » de l'aïda interpersonnel. L'aïda intra-subjectif est le rapport entre moi-même et soi-même. Le soi intérieur authentique, selon Kimura Bin, réside seulement dans cet aïda intérieur. Quand je rencontre un autre, je suis en rapport avec les deux aspects contradictoires de l'autre—un individu réel fini et un infini transcendantal, autrement dit l'autre se manifeste en tant qu'un autre *aïda intérieur* (comme je le suis moi-même) et contribue par conséquent à la constitution de mon « moi ». Rapportée à cela, la psychose, notamment schizophrénique, est un trouble grave du rapport au « fond de la vie » ou archi-aïda. Cf. à ce sujet l'article de Julien Fousson : « L'Entre », conférence au Cercle d'Etudes Psychiatriques Henri Ey de Paris : 15 mars 2001. Version online à [eduardo.mathieu.free.fr /Cercle%20Ey/Seminaire/Kimura](http://eduardo.mathieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/Kimura).

exemple allonger d'eau le verre de Porto que le narrateur s'apprête à porter à sa bouche, mais en réalité y ajoute de l'eau de vie (759). L'Ange du Bizarre est donc une entité paradoxale : à la fois une figure surmoïque et métaphore de l'alcool accompagné de ses effets hallucinogènes²⁴⁴, *il pousse à la folie*. C'est ainsi que la fête des sens et l'oubli du temps dans le primat de la verticalité (ascension aérostatique), dans son dépassement et à travers la dégringolade pitoyable du protagoniste (raptus éthylique), la tête dans les cendres de la cheminée²⁴⁵ et revenu de la sorte à son point initial (dans la salle à manger qu'il n'avait jamais physiquement quittée), révèle la faiblesse de la capacité de la « Stance », assise anthropologique fondamentale spécifiée par la station debout qui fait *résistance* et tient à *di-stance* les pressions esthétique-physiognomoniques du monde et permet l'action, station ici chancelante, ce qui dénote la perte de la mesure existentielle, de ce qui est « à la mesure de l'homme », proportion anthropologique entre les extases du temps, le corps du sujet et le corps qu'il est, le Soi et l'autre dans l'intersubjectivité, le *Moi sujet* et le *Moi objet* chez Alfred Kraus²⁴⁶.

A la vérité, le narrateur de « The Angel of the Odd » est engagé dans une délibération intérieure, l'Ange étant une part de sa psyché divisée et non quelque chimère faisant intrusion depuis l'extérieur. L'Ange du Bizarre symbolise la partie négative, fragile de la personnalité, celle qui consent à l'intoxication. Le protagoniste désigne d'ailleurs l'Ange comme un monstre mais l'histoire est autoréférentielle, le narrateur se transformant en récipient passif, servant exclusivement à recueillir des liquides stupéfiants. Au-delà de l'humour noir, la bizarrerie de l'Ange consiste en ceci qu'il dédouble le Moi en tant que fond de l'être, et donc hypothèque son unicité²⁴⁷, l'antagoniste incarne à ce titre l'horreur, le spectral et l'obsène, ou encore le « réel-réel ». L'Ange ne croit pas d'ailleurs si bien dire quand, prenant provisoirement congé du protagoniste, il lui souhaite à l'exemple de l'archevêque de *Gil-Blas*, « beaucoup de bonheur et un peu plus de bon sens » (760). L'on songe par exemple à d'aucuns patients schizophrènes qui, dans leur expérience quotidienne, déplorent le manque de quelque chose d'inapparent et de simple, ardu à formuler mais non-

²⁴⁴ Depuis les premières études cliniques portant sur l'éthylisme, les bourdonnements dans les oreilles et les divers types d'hallucinations décrits dans le récit de Poe sont répertoriés, tous les sens y sont sollicités.

²⁴⁵ Le sème des cendres convoque à la fois l'idée de la finitude, de la mort et du deuil, les sentiments de culpabilité et la contrition. Bouteilles cassées et breuvages répandus parodient une libation à quelque divinité bachique.

²⁴⁶ Voir Alfred Kraus : *L'ivresse maniaque*. In : *Les ivresses. Sens et non-sens*. Paris : L'esprit du temps, 1994.

²⁴⁷ A l'origine, en ancienne langue norse, le terme « odd signifie « pointe de terre » puis « nombre impair » ou « supplémentaire », et par extension le « troisième homme », ou l'« homme surnuméraire », c'est-à-dire celui qui permet d'emporter un suffrage. En ancien anglais, le mot « odd » désigne la pointe d'une arme ou la lance, sémantisme intéressant à rapporter à l'Ange passablement agressif de Poe. Il faut attendre le 16^e siècle pour trouver des occurrences anglaises avec la signification d'« étrange », ou d'« élément dépareillé ». Le mot allemand « Ort » est dérivé du même étymon scandinave, avec le sens de « lieu » / « endroit ». De fait, l'Ange du Bizarre est toujours inattendu et sans ancrage terrestre, non-situable, illocalisable – si ce n'est dans la psyché troublée du protagoniste.

négligeable, à savoir l'*évidence naturelle*, en d'autres termes le bon sens. Kant avait bien compris que :

L'*entendement commun* – considéré, lorsqu'il est simplement un entendement sain (encore inculte), comme la moindre qualité qu'on est toujours en droit d'attendre de quiconque revendique le nom d'être humain—a donc l'honneur blessant de se voir attribuer le nom de sens commun (*sensus communis*), en sorte qu'on n'entend par le qualificatif *commun* rien de plus que ce qui est vulgaire (*vulgare*), ce qui se rencontre partout et dont la possession n'est en rien un mérite ou privilège.²⁴⁸

Outre la perte de l'*évidence naturelle*, et tout aussi tragiquement, se dégage l'impression que le protagoniste de la nouvelle a renoncé à croire à la liberté car ses agissements ne peuvent plus lui être imputés. A cet égard, la question de son tourmenteur: « Will you pe take de odder bottle, or ave yo pe got zober yet and come to your zenzes? » (764) constitue une injonction paradoxale, où l'invitation à boire derechef et l'appel à la sobriété se juxtaposent immédiatement, le protagoniste est gouverné par le déterminisme massif d'une addiction chronique. Une telle disparition de la croyance en la perfectibilité humaine et au libre-arbitre est indissociable de la folie. Les dieux se sont retirés du monde qui apparaît dès lors comme pure béance, et compte tenu de la prédilection de l'auteur pour la négativité et le gauchissement des formes, le réenchantement de ce monde devient une impossible gageure. La consécration de Poe en tant qu'*artiste maudit* n'est pas sans coût.

Le lecteur ne saisit jamais un foyer d'intentionnalité stable dans ce récit déferlant, le flou téléologique qui affecte l'instance textuelle étant mimétique de la deshérence pathologique, de l'intoxication aiguë avec son syndrome amnésique²⁴⁹. La narration rétrospective se déploie suivant une chronologie inversée et orbiculaire puisque à l'issue du récit, présent diégétique et passé coïncident : le texte lui-même s'est alambiqué, comme sous l'effet du breuvage stupéfiant. La crainte de la folie et de la dégénérescence y joue un rôle important, en effet au terme de l'histoire, le protagoniste-narrateur a peut-être renoué avec la réalité, mais n'est pas pour autant sain d'esprit²⁵⁰. Il

²⁴⁸ Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 40 (1793). Trad. et notes de Jean-Rémi Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Marie Vaysse, Paris : NRF- La Pléiade, éditions Gallimard, 1985, 1072. L'idée est suggérée par Wolfgang Blankenburg in *La perte de l'évidence naturelle, une contribution à la psychopathologie des schizophrénies pauci-symptomatiques* (1971), Paris : Presses Universitaires de France, 1991, 105.

²⁴⁹ L'on retrouve le motif du narrateur amnésique dans la nouvelle « The Man that Was Used Up » (307).

²⁵⁰ Avant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'alcoolisme s'appréhende avant tout d'un point de vue moral, il est le signe d'une dégénérescence. Le terme d'*alcoolisme* ne sera forgé qu'en 1852, par le médecin Suédois Magnus Huss ; jusqu'alors l'on utilisait des mots tels qu'*ivrognerie* ou *intempérance* (drunkenness, intemperance). La psychiatrie moderne le tient pour une « pathologie de la liberté » qui le fait converger avec des désordres mentaux au sens large. Il s'agit de la perte de liberté de s'abstenir de consommer des boissons alcoolisées. Selon P. Fouquet : « L'alcoolique est celui qui s'avère incapable de s'abstenir de boire ou de cesser de boire avant de devenir ivre. » Cité in *Dictionnaire alphabétique de la psychiatrie*, Antoine Porot, Paris : PUF. 1996, 40.

y là quelque chose qui touche au désespoir caractéristique du patient éthylique, malade qui vit préférentiellement dans des états altérés de conscience, et, selon les termes de Kimura Bin : « le sujet dépressif est entièrement dans une suite de réflexions qui prennent la forme d'un cercle²⁵¹. » Personnage et auteur présentent d'incontestables analogies : la posture rationaliste du narrateur, sa croyance en un monde rigoureusement ordonné apparaît contradictoire au regard de sa vie dérégulée et comportements erratiques. La fable offre une méditation burlesque sur le fait que le vrai n'est pas toujours vraisemblable, et vice-versa. Elle n'est pas pour autant l'œuvre d'un artiste qui se revendiquerait comme libre de toute étiquette et des dogmes de la rationalité. A un premier niveau de lecture, l'on serait porté à penser que le sujet énonçant est la victime de la folie bizarre et des mauvais tours d'un farceur invétéré. Mais l'on y assiste surtout à une sorte de visitation saugrenue et à une tentative manquée de résister à l'ensorcellement du psychotrope²⁵². L'histoire suggère par ailleurs une sorte de parodie de voyage initiatique vers l'autre-monde, un voyage où toutefois le Moi-propre court le risque de se perdre dans la désagrégation grotesque. L'ivresse du protagoniste-narrateur constitue donc une expérience de l'originnaire.

Dans « The Angel of the Odd », pris entre des aspirations contraires, matérielles/chtoniques et aériennes/idéales, le protagoniste ne peut que plonger dans l'abîme, il veut lâcher prise et enfin se laisser choir— comme voué à l'engloutissement et n'aspirant plus qu'à mourir, ayant perdu jusqu'à l'instinct de conservation. A cet égard, la chute/syncope du protagoniste littéralement « abîmé » symbolise la perte de maîtrise qui lui ôte la possibilité de boire modérément, avec la dépendance somatique et psychique puisque l'Ange du Bizarre gava littéralement sa victime et la noie dans l'alcool, moyennant quoi le narrateur se retrouve en posture infantile²⁵³. Trajectoire régressive, le protagoniste liquéfié par le vin, s'imagine choir dans la mer comme dans l'inferral Léthé où les morts oublient leur vie passée. C'est ainsi que le narrateur, en perdant pied, substitue le périlleux et solipsiste non-lieu de la *sidération alcoolique* à cette modalité d'être qui invite au dépassement du monde et qui pourrait s'accomplir comme foyer et *communio* ou *communicatio* : telle est la matière du processus destructif du Verfall, ou encore déchéance à l'être. L'immensité de l'abîme/océan correspond à la spatialité infinie de l'ivresse :

²⁵¹ Kimura Bin, *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris : PUF, 1992, 172.

²⁵² Dans d'autres récits poésques, il s'agit davantage pour le protagoniste-narrateur de s'affranchir de l'emprise de la femme toute-puissante et fatale : Morella, Berenice, Ligeia, etc.

²⁵³ L'éthylisme de Poe, considérablement documenté, évoque ce que le psychiatre Jellinek désigne l'*alcoolisme epsilon* à l'aspect évolutif, périodique, massif, proche de la dipsomanie. Cf. E.M. Jellinek, *The Disease Concept of Alcoholism*, 1960.

L'espace est sans distance, sans direction précise, sans relief ni contour, ni délimitation, d'où procède la familiarité fruste et la brutalité. C'est un espace sans histoire, ni passé, ni avenir, d'où l'itération des thèmes de la banalité et les lamentations de l'ordinaire. La distension de la constitution spatiale évoque l'espace du danseur et dans le vertige de la verticalité, l'assomption des grandes vérités, voire l'aveu tragique de la vérité²⁵⁴.

De son côté et par opposition, l'Ange se dresse aux commandes de l'aérostat, en position d'aplomb et de toute-puissance, dans cette contenance l'on reconnaît la délectation du vautour devant sa pitance. Ainsi donc, bien qu'offrant un parfait exemple d'impudence, de cruauté et d'affectation, lui, le persécuteur, paraît se trouver en excellents termes avec soi-même et l'univers (763-764)²⁵⁵.

Ajoutons que dans cette ultime scène impliquant les deux protagonistes de la nouvelle, littéralement l'un « tire les ficelles » et l'autre « perd le fil », l'Ange y est maître de l'aéronef et du filin, et donc dispose en quelque sorte du pouvoir surnaturel de relier le Ciel et la Terre²⁵⁶.

L'ange de Poe a également beaucoup à voir avec l'entité dont Michel de Certeau conceptualise les attributs et qui fait irruption « dans ce que l'on ne sait pas de soi-même » :

Visibilité disparaissante, l'Ange n'a pas d'« être-là » qui s'offre à un contrôle objectif. La parole croyable ne peut être détachée de qu'on croit, de ce que l'on croit en voir ou en entendre. Aussi, l'ange échappe-t-il à la durée de la vérification, à la stabilité d'un cadre de critères et à la classification onomastique des statuts, alors même qu'il est événement créateur de temporalité, instauration de possibles et manifestation de l'inconnaissable propre à tout nom.

Finalement, si « angéliser » c'est être parlant, si l'ange est l'inattendu de ce qui se met à parler, n'importe qui ou n'importe quoi peut soudain prendre figure angélique. Un ancien commentaire talmudique le notait déjà (...). Qui est mon ange ? Qu'est-ce qui tout à coup « me parle » ? Toi, peut-être, ou cette lumière, ou ce regard d'une passante. De ce fait, l'analyse doit se porter vers le

²⁵⁴ D. Pringuey. *Ibid.*3.

²⁵⁵ Dans sa traduction d'un article critique de John M. Daniel sur l'édition Griswold (*The works of the late Edgar Allan Poe, with notices of his life and genius. By N. P. Willis, J. R. Lowell and R. W. Griswold. In two volumes. New York : J. S. Redfield, Clinton Hall, 1850*) paru dans le *Southern Literary Messenger* de mars 1850), Baudelaire commet un étrange contresens, lorsque, évoquant l'éthylisme de Poe, il fait boire l'écrivain « coup sur coup, jusqu'à ce que son bon Ange fût noyé, et ses facultés anéanties ». Le texte-source disait tout autre chose : «When once the poison had passed his lips, he would go at once to a bar and drink off glass after glass as fast as its tutelar genius could mix them, until his faculties were utterly swallowed up.» (178) Pour Claude Richard, cette mésinterprétation nous éclaire sur l'« idée singulière que Baudelaire se faisait de Poe, celle d'un génie voué au mal, éprouvant le besoin de détruire son « bon Ange ». Voir Edgar Allan Poe par Baudelaire, Paris, Editions de l'Herne, Collection Confidences, 1994, note critique p 51. Dans le Cahier de l'Herne consacré à Poe, C. Richard propose une nouvelle traduction de la revue critique de J.M. Daniel. Cf. L'Herne Edgar Allan Poe, Paris Editions de l'Herne/Fayard, 1998. Le « bon Ange » y redevient « le génie tutélaire du lieu » — autrement dit le barman...

²⁵⁶ Le grotesque crée une « négation de l'espace » tel que régi par la perspective cartésienne, dit André Chastel, à savoir « un monde vertical entièrement défini par le jeu graphique sans épaisseur, ni poids » et procure du coup « un sentiment de libération à l'égard de l'étendue concrète, où règne la pesanteur. Voir A. Chastel, *La grottesque*, Paris, Editions du Promeneur, 1988, 25.

sujet énonciataire, ou vers la perception qui reçoit ici-maintenant un message comme « angélique ». Une longue tradition affirme que l'ange parle mais qu'on ne lui parle pas²⁵⁷.

L'antagoniste rappelle également la figure archétypique d'Atropos, la Parque inflexible à qui il revient d'interrompre la vie et donc l'histoire de chaque mortel. Est sous-jacente la métaphore de l'écheveau, du déroulement du récit, des jours, du temps compté qui inexorablement passe. Mais dans le conte poésique, la section de l'amarre-cordon ombilical des mythes correspond aussi à l'aspiration qu'a le protagoniste de se séparer d'une divinité tyrannique qui l'oblige et à l'égard de laquelle il éprouve des sentiments d'indignité et de culpabilité. La coupure du fil ou du lien, fonction classique de la technique narratologique, permet aussi de passer magiquement d'un monde à l'autre, de transiter entre différents niveaux diégétiques et régimes spatio-temporels²⁵⁸.

« The Black Cat »

Examinons à présent une autre nouvelle ayant directement trait à l'éthylisme : « The Black Cat » [597-607]. Ce conte fut publié pour la première fois en première page du *Saturday Evening Post* de Philadelphie le 19 août 1843. Le narrateur anonyme est un homme dont le tempérament bienveillant est progressivement gauchi par « the spirit of perverseness » qui le pousse à commettre des actes vils, pour la simple raison que l'intéressé sait qu'ils sont dépravés²⁵⁹. Le narrateur intradiégétique, homme jadis réputé affable, décrit le processus de délitement mental qui l'a mené à des passages à l'acte irrationnels contre les êtres auxquels il était le plus attaché. Ce dramatique changement de caractère serait dû à l'intempérance, maladie contre laquelle le narrateur se dit impuissant. Le protagoniste commence un épisode de violence en maltraitant gratuitement ses animaux domestiques. Pour un temps, son chat noir, Pluto, échappe à ces mauvais traitements, mais une nuit le narrateur s'arme d'un couteau et arrache son œil à l'animal. Par la suite, le narrateur traverse des périodes où il sent

²⁵⁷ Michel de Certeau : « Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue » in *Actes sémiotiques*, VI, 54, Institut national de la langue française, 1984, 11-12.

²⁵⁸ Ludwig Binswanger parle du « retour sur terre » que le thérapeute va s'efforcer de favoriser chez certains patients prisonniers de leur présomption, qui tend à les séparer du monde de l'expérience partagée.

²⁵⁹ La nouvelle connut un succès immédiat et l'histoire devint si célèbre que dès l'année suivante il en fut composé une parodie : « The Ghost of the Grey Tadpole », écrite par Thomas Dunn English (1819-1902). Médecin et phrénologue, champion de la tempérance, poète à ses heures ainsi que romancier, critique et rouage essentiel du mensuel new-yorkais *The Aristidean*, T. D. English fut d'abord un admirateur et ami de Poe. Mais en 1843 un différend allait séparer les deux hommes, English ayant accusé Poe d'avoir ridiculisé publiquement sa poésie. Les protagonistes en vinrent aux mains et il s'ensuivit un interminable conflit judiciaire et satirique. English se vengea en mettant en scène dans ses romans subséquents des personnages aux traits de personnalité peu flatteurs, qui ressemblaient étonnamment à Poe (*Walter Woolfe* (1843), *The Doom of the Drinker* (1844) et *The Power of the S.F.* (1846)). La vindicte de T.D. English poursuivit Poe au-delà de la mort, avec la publication de témoignages accablants centrés sur les multiples addictions de l'écrivain.

étréint par d'intenses sentiments de culpabilité, mais l'esprit de malveillance s'empare à nouveau de lui. Un jour, brusquement, il pend son chat à un arbre dans le jardin, geste qui suscite chez son auteur simultanément du plaisir et une horrible haine de soi. L'épouse du narrateur remplace alors le premier chat par un second, identique à Pluto, sauf une petite tache blanche sur la poitrine. Mais l'agressivité du mari s'intensifie et il tente de tuer l'animal. Tandis que sa femme s'interpose, le narrateur lui porte un coup de hache à la tête, puis inhume son cadavre à l'intérieur d'un conduit de cheminée dans la cave. Le chat cependant lui échappe. Quand, quatre jours plus tard, la police arrive à l'improviste le narrateur, sûr de lui, l'invite à fouiller les lieux. Mais le forfait est mis au jour car des cris inhumains se font entendre, provenant de derrière le mur fraîchement maçonné. Celui-ci ayant été mis à bas, l'on aperçoit le chat abhorré, perché sur la tête ensanglantée du cadavre, semblant adresser au meurtrier un sourire grimaçant.

La question de savoir à quel genre littéraire appartient « The Black Cat » a souvent été débattue, d'aucuns considérant que la nouvelle relève prioritairement de l'horreur, d'autres du fantastique. Pour Tzvetan Todorov, la nouvelle est à ranger dans la seconde catégorie, cela dans la mesure où selon lui le fantastique correspond à l'hésitation non résolue vécue par une personne qui ne connaît que les lois de la nature, et se trouve confrontée à un événement surnaturel ou merveilleux²⁶⁰. A nos yeux cependant, cette assignation au fantastique pose problème puisque rien dans les événements relatés dans « The Black Cat » ne défie absolument la raison naturelle, au sens où seul un recours au surnaturel pourrait expliquer ce qui s'est passé. En tout état de cause, il s'agit moins pour nous d'élucider cette question générique que de comprendre ce qui se passe dans l'esprit enfiévré du protagoniste.

Au tout début du XXe siècle, le médecin-psychiatre français Emile Lauvrière, classe « The Black Cat » parmi les *contes assassins*²⁶¹. Pour bien cerner la pathologie du protagoniste de cette nouvelle, il cite son confrère Théophile Ribot, lequel montre que chez certains aliénés la terreur de commettre un acte irréparable peut les y conduire invinciblement²⁶². En l'occurrence, le mélange d'attirance et d'horreur produit un vertige psychique aux conséquences fatales, l'intensité de la représentation mentale faisant passer à l'acte : c'est à un tel accès que succombe le narrateur de « The Black Cat ». Les sujets en proie à des impulsions homicides de cette sorte peuvent aller jusqu'à tuer leurs proches, raison pour laquelle il peut arriver que les intéressés en viennent eux-mêmes à solliciter les autorités

²⁶⁰ Voir : *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1970, 57.

²⁶¹ Emile Lauvrière : *Un génie morbide, l'œuvre d'Edgar A. Poe* (Thèse de doctorat, publiée sous le titre *Edgar Poe, sa vie et son œuvre. Etude de psychologie pathologique*, Paris, Alcan 1904, 93-94. Fac simulé General Books LLV, Memphis, USA, 2012.

²⁶² Théophile Ribot, *Les maladies de la volonté*, Paris, F. Alcan, 1892, 84.

afin d'être enfermés et empêchés de nuire. D'ailleurs, s'agissant de ce type de malade, Lauvrière y insiste, ce serait une erreur de croire qu'une fois l'acte accompli, la tendance impulsive est épuisée, car l'apaisement n'est que momentané. A cela s'ajoute le fait que le protagoniste de Poe souffre d'une « déchéance mentale », autrement dit d'une pathologie évolutive. En tout état de cause, si l'affection du chat semble croître en raison de l'aversion du protagoniste pour lui, c'est que cette aversion se transmue en terreur lorsque le futur assassin s'aperçoit que la grande tache blanche du cou ressemble à un objet qu'on frémit de nommer : un gibet.

Du point de vue du biographe Kenneth Silverman, « The Black Cat » est une étude psychologique de la violence domestique et de la culpabilité, l'histoire baignant dans une ambiance surnaturelle (« supernatural overtones »). Dans cette nouvelle, les aveux du protagoniste-meurtrier dramatisent l'échec des systèmes défensifs du sujet, et les tentatives futiles du sujet à se dissimuler à soi-même et aux autres ce qu'il ressent. Le protagoniste a cela en commun avec les protagonistes d'autres nouvelles poésiques comme, notamment, « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Spectacles » (1844), une méconnaissance de soi et l'expérience de conflits internes extrêmes. Dans la nouvelle, les choses se passent comme si Poe se livrait à une réflexion sur sa propre maîtrise de soi défaillante, car tout ce que ses personnages répriment, dénie ou projettent éclate de façon incontrôlable²⁶³.

Pour David Halliburton, dans « The Black Cat », comme dans « Berenice » et « The Tell-Tale Heart », un homme confesse un forfait. Le protagoniste de « The Black Cat » se distingue toutefois de ses précédésseurs, en ceci qu'il a conscience du caractère répréhensible de ses actes. Outre cet aspect, sa façon de relater ses actions et d'interagir avec le monde est différente. Au lieu d'invoquer un état mental précaire, l'intéressé reconnaît sa nervosité et la perversité de ses agissements. Le *défaut de conscience* d'Egeus et l'*hyper-conscience* du narrateur de « The Black Cat » constituent des aberrations vis-à-vis d'une norme qui, après le dénouement de l'histoire, va s'imposer. Le narrateur est confronté à une malédiction qui revêt plusieurs facettes : le chat noir est immortalisé dans du plâtre, une image de gibet se matérialise sur la poitrine de son successeur, enfin le second chat dénonce le meurtrier en hurlant depuis la tombe de l'épouse assassinée. Mais cet enchaînement de faits, aussi bizarres soient-ils, n'a rien d'inexplicable : l'image du gibet sur la poitrine du chat relève de l'hallucination visuelle, elle est auto-induite par le narrateur comme son homologue de « The Tell-Tale Heart », lequel souffre d'hallucinations auditives. En même temps, l'intéressé reconnaît ces fantasmagories pour ce qu'elles sont. L'aspect chimérique du motif du gibet produit un

²⁶³ Kenneth Silverman, *Edgar Allan Poe, a Biography, Mournful and Never-ending Remembrance*, New York, Harper Perennial, 1991, 209.

effet très puissant sur lui, à cause de l'état de terreur et d'horreur dans lequel le plonge habituellement l'animal. Le narrateur offre également une explication – non pas rationalisante, mais rationnelle – quant à la présence du chat dans le tombeau. Le surnaturel ici, est imaginaire, à la différence des situations présentées dans « Ligeia » et « The Fall of the House of Usher ». La psychologie de l'histoire relatée dans « The Black Cat » ne porte donc pas sur le surnaturel, mais sur l'anormal²⁶⁴.

Le narrateur de « The Tell-Tale Heart », comme le protagoniste du *Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge (1834), est hanté par les sentiments de culpabilité, car il a pris une vie innocente. Cependant, au contraire du protagoniste de Coleridge, le personnage de Poe est orienté non pas vers le passé, mais vers l'avenir. La raison de son affollement est qu'il risque de réitérer sa transgression, tant la pulsion perverse est irrésistible :

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 not more sure that my spirit lives, than I am that perverseness is one of the primitive impulses of the human heart—one of the indivisible primary 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. (599)

Ce qui n'était qu'implicite dans l'œuvre de Coleridge fait ici l'objet d'une théorisation. Le narrateur de Poe a débarrassé le problème de la faute du cadre religieux où le situait Coleridge²⁶⁵, aussi l'assassin de « The Black Cat » ne paraît guère encombré par les sentiments de culpabilité. Le narrateur confie qu'après avoir arraché l'œil du premier chat: « I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty; but it was, at best, a feeble and equivocal feeling, and the soul remained untouched. » (599). Après le meurtre de son épouse, le même narrateur s'exclame: « The guilt of my dark deed disturbed me but little. ... I looked upon my future felicity as assured. » (605). Pour ceux qui ne peuvent atteindre le salut, ne subsiste que la punition, en conséquence de quoi, tout au long de l'histoire, nous voyons le narrateur se torturer lui-même avec sa propre conscience, pour enfin être livré à la justice de la société, après la révélation de son méfait. Selon Halliburton, tout se passe comme si le vaste monde de Coleridge s'était effondré sur lui-même : nulle culpabilité, nulle rédemption, aucune aspiration à sauver les autres de sa propre

²⁶⁴ Cf. Halliburton, *Edgar Allan Poe. A Phenomenological View*. Princeton New Jersey, Princeton University Press, 1973, 342.

²⁶⁵ Suivant le schéma classique : péché, culpabilité, sanction et rédemption.

culpabilité, comme cherchait à le faire le vieux marin²⁶⁶. Le monde du narrateur de Poe est hermétique, privé d'air et exigü, comme une parodie de monade²⁶⁷.

Selon le point de vue de David Halliburton, le chat représente l'épouse du narrateur, lequel ne cherche pas à s'en prendre directement à elle, mais attaque le médiateur. Le second chat ne fait qu'intensifier les effets produits par le premier, et accélère le processus destructif alimenté par le ressentiment du narrateur à l'égard de sa femme. Le chat, toujours selon Halliburton, représente également le monde infra-humain. Or, le narrateur, du fait de son orgueil, ne supporte pas qu'un simple animal (*a brute beast*) puisse le faire tant souffrir, lui qui est fait à l'image de Dieu : « fashioned in the image of the High God... » (603). Le pendant de cet orgueil démesuré c'est l'impuissance éprouvée face à un félin qui prend des allures cauchemardesques et hante sans répit le narrateur. Ainsi donc, en emmurant sa femme, le protagoniste cherche à imposer une séparation absolue. Mais quand le narrateur frappe sur le mur, le chat lui répond comme en écho, le mur étant paradoxalement devenu une sorte de transmetteur. La psychologie relève que celui qui prend la vie d'un autre est parfois un exhibitionniste dont l'acte n'est pas abouti, tant que l'acte en question n'a pas été reconnu par autrui, d'où le besoin impérieux que ressent le meurtrier de passer aux aveux. En somme, les meurtriers de Poe liquident tout ce qui pourrait menacer l'isolement sacré de leur être, puis demandent à être reconnus. Cependant, il ne s'agit pas seulement de confirmer quelque chose, mais plutôt d'une médiation qui extrait l'assassin de son rôle d'agresseur pour lui attribuer celui de victime.

De son côté, Henri Justin considère que, pour une fois, Poe « semble écrire sans être totalement maître de son texte », cela dans la mesure où narrateur et auteur souffrent tous deux d'alcoolisme, faiblesse difficile à tenir « fermement à distance ». L'histoire narrée dans « The Black Cat » se situe dans le registre de l'inquiétante étrangeté, le récit — de l'aveu même du narrateur-protagoniste — étant à la fois extravagant (« wild ») et familier (« homely »). L'ambiguïté réside dans le fait que le récit concerne d'abord l'expérience « familière » de la vie domestique (*homely*), le chat étant initialement un aimable animal de compagnie. Mais bientôt, « l'animal devient victime innocente et finalement redoutable hallucination : *wild* en ce double sens d'« insensé », d'« extravagant » et de

²⁶⁶ Cf. D. Halliburton, *Ibid*, 343.

²⁶⁷ Lecture contestable à nos yeux, Halliburton fait aussi du narrateur de « The Black Cat » – drame domestique – un bourgeois qui « règne » en maître sur sa famille et ses animaux domestiques, comme sur autant de possessions. Tant que les membres de son entourage ne cherchent pas à transcender cette relation de possession ils n'ont rien à redouter du maître de céans, dans le cas contraire ils se mettent en danger.

« sauvage », comme si Poe avait pris chez Freud le point de départ de son conte, car *heimlich*, selon un dictionnaire cité par Freud, « se dit des animaux apprivoisés s'attachant familièrement à l'homme. Contraire de sauvage. »²⁶⁸

En rapport avec la question de la représentation littéraire de la folie, pour notre part relevons en premier lieu que la nouvelle « The Black Cat » nous met en présence d'un narrateur intradiégétique qui s'apprête à relater sa propre histoire, et, ce faisant, cherche à projeter une image aussi favorable que possible de lui-même²⁶⁹. L'incipit, sorte de prologue, met en place tous les éléments nécessaires au récit proprement dit, enchâssé. Quant à la formule 'Black Cat', sur le plan symbolique elle est chargée de connotations négatives, évoquant pratiques magiques, sorcellerie et superstition. L'on se rappelle à cet égard que dans la théorie des humeurs, les chats en général, et le chat noir en particulier, sont associés à la mélancolie et au monde des ténèbres²⁷⁰ :

This latter was a remarkably large and beautiful animal, entirely black, and sagacious to an astonishing degree. In speaking of his intelligence, my wife, who at heart was not a little tinctured with superstition, made frequent allusion to the ancient popular notion, which regarded all black cats as witches in disguise (598).

Élément crucial, le narrateur-protagoniste livre son récit quasiment *in articulo mortis*, puisque l'intéressé est très vraisemblablement destiné à mourir dès le lendemain (597), si bien que le récit en question est moins ouvert et déployé qu'enfermé dans un périmètre pathologique²⁷¹, lequel va tout

²⁶⁸ Henri Justin : *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, NRF-Editions Gallimard, Bibliothèque des idées, 2009, 256-257.

²⁶⁹ Aspect intertextuel, il paraît probable que la source d'inspiration de « The Black Cat » est la nouvelle de Charles Dickens, « The Mother's Eyes – a confession found in prison », initialement publiée dans *Humphrey's Clock* (1840), l'éphémère hebdomadaire créé par l'auteur en personne. Le narrateur intradiégétique de ce lugubre récit, classé parmi les histoires de fantômes de Dickens, hait sa belle-sœur dont les yeux le suivent et le condamnent. Après la mort de celle-ci, le narrateur et son frère se réconcilient, alors que le second se retrouve lui aussi sur son lit de mort. Le narrateur prend alors son neveu, à présent orphelin, sous sa responsabilité. Mais les yeux de l'enfant, tout comme ceux de sa mère, le tourmentent, suscitant des sentiments de culpabilité, de honte et la méchanceté. Finalement, incapable de supporter cette tyrannie, le narrateur tue l'enfant et l'enterre sous son gazon. Lorsqu'arrivent des visiteurs – l'infanticide est manifestement paranoïaque et la tombe de son neveu devient sa monomanie. L'assassin place une chaise précisément au-dessus de l'endroit où il a inhumé l'enfant. Surgit alors une meute de molosses qui avec frénésie grattent la terre et déterrent le corps de l'enfant assassiné.

²⁷⁰ Poe a pu s'inspirer d'un passage des *Letters on Demonology* de Walter Scott (1830), dans lequel un juriste explique à son médecin qu'il a été contaminé par un chat, réel ou pas, il ne sait.

²⁷¹ « Les traits esthétiques de la nouvelle — simplicité de l'argument, pertinence de tous les détails du texte, construction inséparable d'une stricte rationalisation — expliquent que le genre soit particulièrement adapté à la notation réaliste. Resserrant son angle de vue sur le monde, la nouvelle peut être tout autant expérimentale et subjective, saisissant, dans un esprit d'humour (P. Mérimée) ou de compassion (R. Kipling, H. James) l'irruption de l'irrationnel (d'E. Poe à M. Aymé). » (*Dictionnaire d'Histoire Thématique et Technique des Littératures Françaises et Étrangères, Anciennes et Modernes*. Paris, Librairie Larousse, 1986, 1145). De fait, la concision est une caractéristique essentielle de la nouvelle

naturellement en se resserrant, ce qui est le propre d'un processus maladif, – de même que l'énonciateur est à l'écrou, selon toute probabilité en attendant son exécution, situation peu enviable rappelant celle de son homologue de « The Imp of the Perverse » (1844). Après une rétrospective lointaine et la synthèse concernant la personnalité du narrateur, nous nous rapprochons de la période où sont intervenus les événements en cause dans le récit à venir. Les détails se font plus abondants et précis à mesure qu'on approche du temps de la narration. La dynamique narrative est clairement centripète, même si la focalisation opère en premier lieu sur l'énonciateur-narrateur, puis sur le chat annoncé dans le titre, en tant que l'animal paraît devoir jouer un rôle fatidique pour l'énonciateur. D'entrée de jeu, le narrateur a recours à un langage paradoxal et déstabilisant, où est posée la question de son propre équilibre mental, et *ipso facto* de sa responsabilité et fiabilité :

FOR THE MOST WILD, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect, nor solicit belief. Mad would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream (597).

Si dans « The Angel of the Odd » (1844) humour et comique jouent un rôle prépondérant, ce n'est certes pas le cas dans « The Black Cat ». Dans cette dernière nouvelle, nous avons affaire à un cas d'obsession morbide que l'addiction précisément vient renforcer, par conséquent l'éthylisme ne prête plus à sourire.

Face au narrateur de la nouvelle, le destinataire, en quelque sorte comme le psychiatre face à son patient, cherche à comprendre à qui il a affaire, étant donné justement qu'il se heurte à *l'incompréhensible*. Comme l'a bien montré Karl Jaspers, l'échec de la compréhension est à la fois un indice et une conséquence de la perte de réalité et de la dissociation psychotique. En effet, le phénomène psychopathologique relève invariablement de l'incompréhensibilité et de l'indicible, obstacles que l'approche phénoménologique entend s'efforcer de dépasser. En l'occurrence, le diagnostic de la schizophrénie s'effectue à partir du sentiment de destruction irrémédiable que ressent le médecin en présence du malade, un sentiment qui, dans les termes du psychiatre H. Tellenbach, « se dégage d'un flair spécifiquement atmosphérique de certains schizophrènes. »²⁷² Cela nous renvoie à la notion du *praecox Gefühl* décrite par le psychiatre néerlandais Henricus C. Rümke

en tant que genre, et nul doute que la lecture de la fiction de Poe permet d'apprécier combien ce calibrage est significatif pour contribuer à l'effet mimétique, suggérant le resserrement psychologique ou la constriction mentale dont souffrent des protagonistes en proie à la folie ou menacés par cette-dernière.

²⁷²Hubertus Tellenbach (1914-1994), *Geschmack und Atmosphäre, Medien menschlichen Elementar-kontaktes*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1968. Trad. fr. *Goût et atmosphère*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. 'Psychiatrie ouverte', 1985, 29.

(1893-1967). L'éprouvé en question participe d'un phénomène très particulier, le sentiment du saugrenu, ardu à définir et qui ressortit incontestablement au tableau clinique de la schizophrénie :

[Le *praecox Gefühl*] est une sensation étrange qui semble apparaître en un éclair et s'effacer aussitôt. Instant d'accointance terrible, c'est une sensation bouleversante parfois quand celle-ci nous semble faire apercevoir l'angoisse catastrophique ou l'isolement forcené, moment sans durée où nous apparaîtrait comme en esquisse le drame de la folie²⁷³.

Comme dans plusieurs récits qui nous ont occupé ici, tout spécialement « The Imp of the Perverse » (1845), la présomption excessive – pour ne pas dire pathologique – du narrateur intradiégétique s'inscrit dans un système sémiologique parfaitement caractéristique du déséquilibre mental que constitue la psychose. Du reste, au terme de l'histoire contée dans « The Black Cat », la situation dramatique où se trouve le narrateur de cette nouvelle résolument sinistre, est pratiquement identique à celle de son homologue de « The Imp of the Perverse », les deux individus ayant été pareillement appréhendés pour un assassinat, et au terme de son récit chacun semble attendre sa propre exécution capitale²⁷⁴. Cela étant, contrairement à son homologue de « The Imp of the Perverse », le narrateur de « The Black Cat » ne s'engage pas dans des rationalisations philosophiques afin d'expliquer ses comportements. S'il s'efforce lui aussi d'exposer comment il en est arrivé là, c'est en évoquant son propre parcours biographique et des déterminations en premier lieu psychologiques. En cela, le problème de la folie, en rapport avec la toxicomanie alcoolique, est bel et bien au cœur de la nouvelle « The Black Cat ». A preuve : dans le lexique d'un texte comprenant un peu moins de quatre mille mots, le terme « temperance » et ses dérivés connaissent non moins de cinq occurrences. En effet, derrière les propos calmes du sujet énonçant et son autoportrait voulu bienveillant, se dissimule (assez mal) une profonde arrogance – laquelle, du reste, n'est pas sans rappeler le ton de Montresor, le narrateur assassin de la nouvelle « The Cask of Amontillado » (1846), mais aussi son homologue de « The Tell-Tale Heart » (1843). L'arrogance en question se rattache conjointement à l'*hubris* et aux sentiments de persécution organisés en paranoïa – et une colère refoulée, toutes choses qui suggèrent un potentiel violent. Toutefois, l'ironie des sentiments condescendants qu'éprouve le narrateur-protagoniste envers les humains et les animaux, cette ironie, donc, ne devient évidente que lorsqu'il passe à l'acte sur son chat et sa femme. Ajoutons

²⁷³ Tudi Gozé : *La bizarrerie de contact : perspective phénoménologique en psychopathologie* [Thèse de médecine]. Toulouse : Université Paul Sabatier, Faculté de médecine, mai 2017, 28.

²⁷⁴ Élément intertextuel significatif : Le narrateur de « The Black Cat » impute formellement ses tribulations au « imp of the perverse », cela annonçant évidemment la nouvelle éponyme, qui sera publiée deux ans après, en 1845. Mais comme le signale J. Gargano, le narrateur de « The Black Cat » n'indique nulle part dans son propos en quoi précisément consiste cet « imp ». Cf. James Gargano: « 'The Black Cat': Perverseness Reconsidered », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 2, No. 2 (Summer 1960), pp. 172-178. 172.

que l'ampleur de la brutalité du protagoniste devient manifeste à partir du moment où l'intéressé exprime ouvertement la répulsion que lui inspire sa femme. Cette dernière, bien moins qu'un protagoniste falot, tient de la silhouette innommée et muette, rappelant en cela l'épouse du narrateur intradiégétique de « *Loss of Breath* », bien que la matérialité du personnage paraisse encore plus réduite que celle du vieillard (et victime) figurant dans « *The Tell-Tale Heart* » (1843). Qualifiant la mort de l'épouse de 'hideous murder', l'assassin-narrateur de « *The Black Cat* » laisse entendre qu'il préméditait ce crime depuis le début. Phénoménologiquement parlant, dans sa vie quotidienne ce personnage-narrateur est incapable de maintenir une proportion anthropologique entre plusieurs éléments antinomiques : la modulation spatiale entre haut et bas, entre la verticale et l'horizontale, le plan et la profondeur, un équilibre temporel entre passé, présent et devenir, une proportion fondamentale entre nécessité et liberté, un équilibre entre le Soi et l'autre.

On l'a vu : ayant évoqué tranquillement ses talents de maçon, feinte désinvolture dénotant une absence de remords tout à fait caractéristique des personnalités perverses ou éthyliques, l'assassin – en homme très pratique – emmure le corps de sa femme dans le sous-sol et relate calmement les détails de cette opération, en commentant ainsi : « For a purpose such as this the cellar was well-adapted » (604). L'histoire relatée dans « *The Black Cat* », comme du reste celle qui nous est proposée dans « *The Tell-Tale Heart* », prend un accent d'autant plus ironique au moment où la police arrive sur les lieux pour questionner le narrateur au sujet de la disparition du colocataire/de l'épouse. Après leur fouille infructueuse, les enquêteurs s'apprêtent à prendre congé, et, coup de théâtre, le narrateur de « *The Black Cat* » les retient, comme si, assez paradoxalement, l'intéressé cherchait à être confondu et puni :

“ with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me to murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. I had walled up the monster up within the tomb!” (606).

Cherchant de la sorte à colmater sa propre fragilité ontologique, l'assassin frappe contre le mur nouvellement bâti pour montrer la bonne facture de la maçonnerie. Comble de la dérision, ce faisant, le meurtrier déclenche les hurlements révélateurs du chat. Ainsi donc, au moment même où il vante la solidité de la construction de sa maison, le criminel-narrateur devient victime de sa propre arrogance, lui qui lors de ses épisodes d'intoxication se comporte comme s'il avait droit de vie et de mort sur son entourage. Pour utiliser une phraséologie daseinsanalytique, disons que sa présomption malade conduit l'intéressé à excéder dans le registre de la hâblerie et de la provocation – forme de

maniérisme pathologique –, pour céder ensuite à la panique, cette « phrenzy of bravado » (605) rappelant fortement les attitudes de prestance souvent notées chez les sujets alcooliques.

On a vu que dans la nouvelle « The Angel of the Odd » (1844), l'ange éponyme est symbolique de l'alcool en tant que ce dernier inaugure le règne d'un chaos, somme toute assez proche du slapstick et du burlesque, dont le lamentable protagoniste-narrateur fait répétitivement les frais. Le point culminant de cette histoire extravagante correspond au moment où le protagoniste reprend ses esprits après une crise de *delirium tremens*. Dans « The Black Cat » en revanche, l'alcool et ses effets n'ont plus rien de cocasse, et le narrateur utilise le vocable « perverseness » *comme un autre nom de la folie meurtrière*, en particulier telle qu'elle est susceptible de se manifester à la suite d'ingestion massive d'alcool. Dans « The Imp of the Perverse », la 'perverseness' est proche des conduites d'échec et d'autodestruction ; selon cette conception, l'homme conserve ses facultés mentales, mais demeure placé sous le signe de la folie, le démon de la perversité étant une sorte de *primum mobile*, aux dires mêmes du narrateur intradiégétique (827).

Notons que selon le récit livré par le narrateur de « The Black Cat », lorsqu'il est à jeûn, le protagoniste, loin de commettre la moindre agression, se présente au contraire comme le plus charmant des hommes : « From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition. My tenderness of heart was so conspicuous as to make me the jest of my companions » (597). La clinique psychiatrique repère ce type de profil thymique, tout en contrastes, comme caractéristique des personnalités éthyliques, les patients concernés étant sujets aux brusques variations d'humeur, voire aux explosions de rage incontrôlée. Le sujet est parfois angoissé, ayant peur de devenir fou, s'il ne l'est déjà, et de commettre des actes irréparables dans lesquels il ne se reconnaît pas—cela pouvant aller jusqu'au déni.

De la même façon, dans « The Black Cat », tout se passe comme si le narrateur était possédé par quelque mauvais esprit, ou avait le diable en lui (sous forme d'alcool, le mauvais objet). Dans cette nouvelle foncièrement morbide, on est donc loin de la figure de l'ange de « The Angel of the Odd », certes persécuteur, mais néanmoins grotesque et sans traits proprement tératologiques ou épouvantables. Dans « The Black Cat » en effet, le protagoniste-narrateur se révèle être avant tout l'agresseur, et non pas l'agressé comme c'est invariablement le cas dans « The Angel of the Odd » ou « Loss of Breath ». Les passages à l'acte du futur assassin de « The Black Cat » évoquent même des états seconds qui frisent la confusion, voire la dépersonnalisation. Dans cette histoire, aux yeux du narrateur la figure du chat éponyme devient cauchemardesque, l'animal prenant effectivement des

allures de monstre. On note avec d'autant plus d'intérêt que de nombreuses études cliniques bien réelles signalent que les cauchemars à thème de monstre sont assez fréquents chez les patients alcooliques, notamment ceux enclins aux bouffées agressives, gestes impulsifs et autres passages à l'acte violents. La question est à chaque fois de savoir ce que symbolise ce monstre²⁷⁵. Il est vraisemblable que le plus souvent la figure en question représente à la fois un agresseur archaïque et une part du sujet psychotique. Les délits violents qui consistent à s'en prendre à des êtres inoffensifs — en l'occurrence dans « The Black Cat » l'épouse et le chat —, seraient une façon de s'identifier à son agresseur. En effet, l'on ne peut que supposer que suite à des agressions qu'il aurait subies étant enfant, notamment de la part de membres de son entourage, le sujet traumatisé n'a pas d'autre possibilité que celle de se sentir humilié et détruit, ou de devenir lui-même l'agresseur. Le passage à l'acte devient alors un moyen d'évacuer la tension qui résulte de l'impossibilité d'élaborer les processus et identifications archaïques²⁷⁶.

L'on rencontre ainsi, dans l'œuvre fictionnelle de Poe, de nombreux personnages – le plus souvent des narrateurs intradiégétiques – qui semblent traverser l'existence sans thème de vie susceptible d'animer leur quotidien et de lui octroyer un sens. Aussi n'est-il pas étonnant que les narrateurs de « The Black Cat » et de « Loss of Breath » se montrent incapables de prendre soin de leur épouse (la phénoménologie parle de *Sorgen*, dérivé de *Sorge* : à comprendre comme le *Souci* existentiel, également en tant que *prendre soin de l'autre*). Les rapports de ces actants avec autrui ne sont qu'émotionnels ou instinctifs. Ils ne paraissent pas connaître de relation réellement humaine. En même temps, le protagoniste négatif de « The Black Cat » ne semble pas avoir tué par haine, mais est de toute évidence submergé par une angoisse profonde et inconsciente face à la mort, cette dernière n'étant pas intégrée dans l'existence. Le cadavre emmuré de son épouse symbolise cette tentative de projeter la mort au dehors d'une existence dépourvue d'engagement, sans temporalité ni projet, où la mort est escamotée. Aussi, aux yeux de l'assassin-narrateur de « The Black Cat », la police ne symbolise pas le père ou la Loi, mais la fin de l'espace infini, le terme de la fuite en avant dans la violence spiralée de l'éthylisme, l'arrêt du temps : la Mort. Du reste, c'est peut-être l'image épouvantable de sa propre mort que le personnage a voulu anéantir. L'existence de ce protagoniste ne semble jamais avoir été effectivement touchée par l'humain. En tout état de cause, au moment où il livre sa confession, voilà le sujet cerné et bloqué au plus intime de son être.

²⁷⁵ Le monstrueux est très présent dans le corpus, le vocable « monster » et ses dérivés y connaissant non moins de quarante-deux occurrences.

²⁷⁶ Voir à ce sujet Claude Balier : *Psychanalyse des comportements violents*, Paris, PUF, Collection le fil rouge, 1988.

Il n'est pas inconcevable que le narrateur-assassin de « The Black Cat » ait fait en sorte d'être arrêté par la force publique et la justice légale, cela justement dans la mesure où il est incapable de maîtriser ses propres pulsions destructrices. Pour autant, la propension à commettre des actes de violence n'empêche pas que le sujet ait besoin d'amour—en témoigne son attachement pour les animaux. Mais comment comprendre que le désir d'aimer le conduise à des actes sadiques ? En l'occurrence, la clinique psychiatrique indique qu'un tel mode de comportement violent est souvent dû à *l'impossibilité d'aimer* (et non pas à *l'absence de soif d'être aimé*), le sujet ayant été répétitivement brimé lors de l'enfance et ses élans affectueux parfaitement candides et légitimes tournés en dérision. Dans ce genre de contexte, les passages à l'acte impulsifs correspondent à l'éruption de la vie et de l'amour à travers la chappe de l'inhibition paranoïde. Les rêves et actes sadiques ou meurtriers constituent des tentatives d'abattre le mur de sa prison intérieure (celle de la pathologie, dont nous avons souligné l'effet de constriction des possibles phénoménaux) et de rompre l'insupportable exigüité de sa condition humaine. On peut aussi supposer que le protagoniste de « The Black Cat », comme ses homologues de « The Imp of the Perverse » et « The Tell-Tale Heart », se sent jeté au bord du gouffre de l'insécurité ontologique et dresse littéralement un mur pour conjurer son angoisse.

« The Man That was Used Up. A tale of the late Bugaboo and Kickapoo Campaign »

“The body without the spirit is a corpse; the spirit without the body is a ghost.”

Abraham Joshua Heschel²⁷⁷

“What shall I say of this inanimate automaton? Nothing! For what can be said of him?”

William Hazlitt²⁷⁸.

En août 1839, Poe fait paraître dans le *Burton's Gentleman's Magazine* le récit satirique et grotesque « The Man That was Used Up » [307-317]. Dans ce conte, la présomption prend des traits indubitablement morbides. Un conteur anonyme rencontre pour la première fois l'illustre général John A.B.C. Smith, convaincu qu'il s'agit d'un des hommes les plus braves de son temps. Véritable

²⁷⁷ *Torah from Heaven in the Mirror of the Generations* (1962). Continuum International Publishing Group Ltd, Bloomsbury, 2007.

²⁷⁸ « On the Present State of Parliamentary Eloquence » (1820) in *The Fight and Other Writings*, London : Penguin Classics, 2000, 330.

Apollon à la taille imposante et au regard lumineux, le protagoniste est parfait à tous égards. Dans ses propos, il fait invariablement l'éloge des inventions mécaniques et progrès techniques du temps, engouement que semblent partager tous les interlocuteurs que vient à rencontrer le narrateur, subjugués par ce parfait apologiste de la civilisation avancée. D'abord ébloui par le général, le relateur est bientôt persuadé que le protagoniste cache quelque secret. Il se prend même à douter des qualités réelles du vaillant homme et, résolu à en apprendre davantage, décide de lui faire une visite impromptue. Peu après, le narrateur est reçu chez le général, dont le vieux valet noir – dénommé Pompey – le fait entrer illico dans la chambre de son maître. Celle-ci paraît d'abord inoccupée, le narrateur apercevant seulement un antique ballot fait de bric et de broc posé à même le plancher de bois. Comme le visiteur intrigué le frôle du bout du pied, le paquet en question se met à parler, et en surgissent un bras et une jambe. Le narrateur comprend alors qu'il s'agit là de tout ce qui reste de l'illustre guerrier, maintes fois blessé. Sous les yeux du narrateur médusé, Pompey réassemble le général pièce à pièce, vissant sur le corps les jambes et bras manquants, des épaules et un thorax, une perruque, un œil de verre et de fausses dents. Au terme de ladite opération de remontage, le magnifique protagoniste réapparaît. Sans se démonter – si l'on ose dire – le général confie au relateur qu'au besoin il saura l'adresser à des gens compétents qui lui rendront le même service. Sur ce, le narrateur édifié prend congé de son hôte²⁷⁹.

La démesure a rendu le général fou. Malgré tout et comme si de rien n'était, ses admirateurs consentent sans le savoir à entrer dans la pathologie histrionique du célèbre militaire et la partagent avec lui. Dès lors, dans cette folie partagée règne le pur imaginaire, sans intrication avec le réel et le symbolique. En effet, car les gens imaginent plutôt qu'ils ne voient le général. Le *false-self* projeté par l'auto-encensement est de la sorte littéralement dédoublé par le masque et les faux organes. Jusqu'au corps lui-même du général n'existe pas en tant qu'organisme proprement humain, cette enveloppe ne comprenant rien d'autre que des prothèses assemblées. Comme l'explique Caroline Gros-Azorin :

²⁷⁹ On a émis l'hypothèse que « The Man that was Used Up » fut inspiré par le général virginien Winfield Scott (1786-1866) ou encore par le gouverneur du territoire de l'Indiana et futur président des Etats-Unis, William Henry Harrison (1773-1841). Scott était un proche de la seconde épouse de John Allan, Louise Gabriella Patterson. Militaire de carrière, il se fit remarquer à la guerre de 1812 alors qu'il commandait la campagne contre les tribus Séminoles et Creeks. Il était également vétérinaire du conflit américano-mexicain et allait participer à la guerre de Sécession. Winfield Scott, surnommé « Old Fuss and Feathers », fut candidat démocrate malheureux à la campagne présidentielle de 1852.

Quant à William Henry Harrison, il fut le vainqueur des célèbres batailles de Tippecanoe et de Thames (1811 et 1813) qui virent la déroute définitive de la confédération Indienne menée par Tecumseh, alliée aux Britanniques. Fort de son aura militaire, Harrison devint une figure nationale populaire en Amérique et après une longue carrière politique fut élu neuvième président des Etats-Unis, mais il devait décéder après seulement trente-neuf jours de mandat, en ce sens peut-être « the man that used up ».

L'hallucination a cela de mystérieux qu'elle élit le corps pour se manifester, s'immiscer au-dedans et le rendre, pour une part, étranger à soi-même. Elle fait irruption au cœur de sa réceptivité, comme issue du plus profond des sens et se produisant en eux²⁸⁰.

Pour exister, le général a d'ailleurs besoin de son valet, tout comme une horloge pour son fonctionnement reste tributaire de celui qui en remonte le mécanisme –, sans cet agent « il » ne serait rien, les autres protagonistes – c'est-à-dire les Indiens jadis en rébellion, les admirateurs du grand militaire, et son esclave noir — servent également de prothèses et d'étayage au personnage totalement artificiel. Nous l'avons vu plus haut, dans « How to Write a Blackwood Article » (1838), autre nouvelle satirique du début de la carrière de Poe, l'on rencontre un homonyme et quasi sosie du Pompey de « The Man That was Used Up », dont la maîtresse, la Signora Psyche Zenobia se sert comme d'un escabeau, parfait exemple d'aliénation et de réification de l'être humain.

Nous retrouvons incontestablement dans « The Man That was Used Up » le polygone délétère décrit par la clinique daseinsanalytique, reposant d'abord sur la présomption mais caractérisé aussi par la distorsion et le maniérisme. Il y a chez le protagoniste de ce conte *refus du Manque originel et de la caducité*, puisque le général est perçu par l'autre comme parfait et paraît se revendiquer tel. A l'évidence, tout sujet a besoin du regard de l'autre pour exister, mais l'impossible général nécessite bien davantage encore, étant tributaire d'un valet sans lequel il ne disposerait pas même d'un corps. En l'occurrence, le haut-gradé dépend totalement d'un sans-grade... cela revenant à dire que le personnage n'existe que comme fantasme dans l'esprit de l'autre puisque, certes tout le monde parle du général, mais que nul ne « le » connaît ou n'interagit véritablement avec « lui ». Le général ne peut réagir par lui-même aux changements survenant dans son environnement, si bien que tout se passe selon le régime du « On » inauthentique conceptualisé par Heidegger²⁸¹. L'officier dépourvu de véritable *substratum ontologique* est doté de quelques traits distinctifs autistiques venant du fait que les transactions de la machine avec le monde réel ne sont qu'apparentes. L'on songe irrésistiblement aux réflexions de Gilles Deleuze concernant le simulacre et l'« automate spirituel », notion dûe à Spinoza et qu'interroge et remanie le philosophe français :

Essayons rapidement de voir : qu'est-ce qu'il entendait, Spinoza, par l'automate spirituel ? La pensée est en nous comme un automate spirituel. Il voulait dire cela : c'est que la pensée a la possibilité d'enchaîner ses propres pensées, suivant un ordre purement formel, c'est-à-dire indépen-

²⁸⁰ Caroline Gros-Azorin, *op. cit.*42.

²⁸¹ Heidegger traite en détail de cette question du « On » dans le § 27 d'*Etre et temps*.

dant de la nature des objets qu'elles représentent. C'est ça du formalisme. On ne considérerait ni l'existence ni la nature des objets, dont la pensée forme l'idée et l'on enchaînerait les idées les unes aux autres, suivant des rapports de nécessité, suivant des rapports de nécessité interne, indépendamment du contenu représentatif des idées. On ne considérerait que la forme de l'idée ; et les enchaînements formels des idées indépendamment de la nature des objets qu'elles représentent constitueraient l'automatisme spirituel²⁸².

En l'espèce, parallèlement à la question du simulacre, se pose celle des conditions de possibilité d'un rapport authentique du Dasein au monde, le sujet humain étant exposé au risque du solipsisme, compte tenu de l'autonomisation toujours possible de la « pensée », réduite à des agencements et séquences purement et simplement logiques (sur le modèle algorithmique de l'efficacité maximale) sans l'intérêt, ni même la nécessité d'une quelconque interaction signifiante avec l'autre. Ce qui est désigné *automatisme spirituel* participe donc bien évidemment de l'aliénation à la fois individuelle et sociale, la problématique étant de plus en plus manifeste dans une société en voie d'industrialisation (celle de l'écrivain E. A. Poe), obéissant à des critères positivistes et foncièrement mercantiles, celle de la Conquête et des nouvelles frontières.

Ajoutons que démontage et remontage de l'étonnant protagoniste mis en scène dans « The Man That was Used Up » sont relatés dans le cadre d'une narration en boucle, la création *ex-nihilo* donnant à penser que l'histoire est une allégorie satirique de la politique américaine et de la gloriole militaire, destinée à signifier un mépris de l'auteur à l'égard des masses crédules²⁸³. Le statut du général se révèle être précaire, car au regard de sa hiérarchie cet officier, bien que tant admiré, n'est que « brevet », c'est-à-dire promu seulement à un rang honorifique, sans émoluments correspondants. En ce sens, le conte qui nous est proposé dans « The Man That was Used Up » procède à la déconstruction comique d'un mythe : le protagoniste qu'il met en scène est-il autre chose qu'un général de pacotille qui se démonte pièce à pièce, puis se réassemble, comme une machine ou quelque objet manufacturé. Il s'ensuit que tout dans cette effigie militaire se réduit à l'imposture et à l'artifice, puisque l'agent principal du récit ne possède ni corps biologique (rien ne s'imprime somatiquement), ni éprouvé intime, de sorte que sa description pièce à pièce évoque fortement une pensée schizophrénique, laquelle s'emploierait à réduire l'autre aux fragments qui seraient susceptibles de le constituer.

Comme l'explique Jan Patočka :

²⁸² La voix de Gilles Deleuze en ligne, cours 68, Université Paris VIII, 6 novembre 1984, consultable online à : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=365.

²⁸³ Nous l'avons vu, Poe connaissait le milieu militaire pour avoir été cadet à West Point. Le jeu rhétorique débouche sur l'invention d'un thème, qu'un auteur comme Philip K. Dick exploita dans les années 1960-70 : les hommes publics ne sont pas humains, mais seulement des robots.

L'auto-objectivation a le sens d'une identité, mais si aucune continuité ne fonde la synthèse, on ne voit rien qui puisse justifier cette identité. Husserl indique qu'il s'agirait de l'auto-aperception d'un être ayant un pouvoir sur un corps vivant. Mais la question se pose alors de savoir si ce pouvoir, exercé dans les kinesthésies et qui n'advient pas sans une thèse, est distinct de l'expérience de l'*ego* en général, si un *ego* entièrement sans corps est imaginable (pour autant que l'on perçoive le corps comme corps subjectif, le seul qui soit effectivement expérimenté comme sujet de l'expérience)²⁸⁴.

Présomption morbide dans « William Wilson » (1839)

Even as a broken mirror, which the glass
In every fragment multiplies; and makes
A thousand images of one that was,
The same, and still the more, the more it breaks;
And thus the heart will do which not forsakes,
Living in shattered guise, and still, and cold,
And bloodless, with its sleepless sorrow aches,
Yet withers on till all without is old,
Shewing no visible signs, for such things are untold.

Byron²⁸⁵

Le *Doppelgänger*, comme l'a montré Andrew J. Webber, est un revenant littéraire opiniâtre, qui hante avec force la subjectivité et remet en cause la fiabilité de celle-ci. Il représente le sujet en tant que plus ou moins pathologiquement divisé entre la réalité et l'imaginaire dans les cas qu'E.T.A. Hoffmann, par exemple, s'était plu à qualifier de *chronischer Dualismus*²⁸⁶. Poe à son tour s'empare de ce thème dans « William Wilson » [337-358]²⁸⁷, nouvelle qui illustre le conflit entre l'être de désir et le Moi social, à savoir l'image d'un Moi idoine exigé de celui qui cultive des ambitions, thème du Double qui débouche sur la destruction du Moi, dans la mort psychique et/ou physique²⁸⁸.

²⁸⁴ Jan Patočka, *Liberté et sacrifice, Ecrits politiques*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1990, 191.

²⁸⁵ Childe Harold's Pilgrimage, Canto the third, 33.

²⁸⁶ Voir Andrew J. Webber: *The Doppelgänger : Double Visions in German Literature*, Oxford : Clarendon Press, 1996.

²⁸⁷ Initialement parue dans le *Burton's Gentleman's Magazine* en 1839, la nouvelle « William Wilson » connaît sa deuxième édition en janvier 1840, dans la revue annuelle *The Gift* où paraîtront successivement « Eleonora » (1842), « The Pit and The Pendulum » (1843), et « The Purloined Letter » (1845).

²⁸⁸ L'hypothèse a été émise que cette nouvelle aurait été suggérée par l'intrigue d'une ébauche de poésie dramatique composée par Byron. Washington Irving en avait évoqué l'intrigue dans la revue « The Gift » dès 1836 (« An Unwritten Drama of Lord Byron »). Hawthorne y aurait trouvé matière à inspiration pour sa nouvelle « Howe's Masquerade » du recueil *Twice-Told Tales* (1837-1851). Indéniablement William Wilson doit aussi certains traits de caractère au narrateur intradiégétique de l'autobiographie romancée *The Adventures of a Younger Son* d'Edward J. Trelawney (1831). Le jeune enseigne de vaisseau Trelawney fut lui aussi un enfant terrible.

« William Wilson » nous fait assister depuis le point de vue du narrateur intradiégétique à la ruine et à la déchéance criminelle d'un sujet qui s'interrogeait cependant sur les causes de son mal-être. En même temps, celui qui s'exprime dans « William Wilson » a très clairement une volonté d'emprise sur autrui, et se plaît à croire qu'il possède un ascendant sur l'entourage, hormis son homonyme. Parmi les pensionnaires, le Double est décrit comme l'unique rival du premier, mais quel rival ! N'est-il pas vrai que le second William Wilson est le seul à résister au narrateur quérulent et vaniteux, et qui soit capable de contrecarrer ses projets pervers ? (341). Dans sa sinuosité, le narrateur va jusqu'à prendre à partie son lecteur afin qu'il veuille bien l'éclairer : est-il victime de ses propres erreurs ou bien de la fatalité ? (337-338). La fatalité en l'occurrence, ce serait l'hérédité (subie par définition, et non choisie) et la béance symbolique, résultant du peu de consistance de sa famille et du manque de Loi²⁸⁹. Nous aurions là une illustration de l'idée d'Abraham et Torok selon laquelle le spectre serait la « métaphore des représentations inconscientes d'un sujet qui fait vivre en lui un conflit, une douleur qui ne sont pas les siens et autour desquels il érige sa propre personne en crypte²⁹⁰. » Loin de toute édification, la chute de ce sujet – véritable *Verfall* au sens philosophique et existentiel – prend des proportions adamiques, sa présomption psychotique lui coûtant cher : « although temptation may have existed as great, man was never *thus*, at least, tempted before— certainly *thus* fell.” (337). En protagoniste gothique consommé, le pseudo-nommé William Wilson méconnaît les proportions anthropologiques qui lui permettraient d'intégrer verticalité et horizontalité et de mûrir, plutôt que seulement pâtir de la vie. Jeanine Chamond présente ainsi cette proportion anthropologique qu'a théorisée Binswanger :

Dans les romans dits « de formation », le protagoniste se doit d'explorer le monde et d'engranger des expériences ; ce qui ne suffit pas à son accomplissement tant que lui manque l'occasion de synthétiser la largeur de l'horizontalité par l'approfondissement sur l'axe de la verticalité. L'aspiration à la hauteur ou la montée dans la verticalité, passe par l'approfondissement problématique de soi et du monde, la recherche spirituelle, une vision non seulement plus large mais plus haute sur le monde. La verticalité permet de s'approprier l'expérience par la pesée, la mesure, la comparaison dramatique des choses avec la souffrance qui en résulte. La hauteur (...) correspond anthropologiquement au désir de triompher de la pesanteur terrestre et de s'élever au-dessus de l'oppression et de l'angoisse terrestre, à la volonté de conquérir une vision plus haute à

²⁸⁹ A l'époque de Poe et au-delà, l'étiologie des troubles mentaux et de ses tares est souvent recherchée du côté de l'hérédité.

²⁹⁰ Suivant la synthèse que propose Marc Amfreville in « Fluctuations : double, spectre et trauma », *Revue française d'études américaines*, N° 109, septembre 2006. 27-38. p 30. La référence est à Nicolas Abraham et Maria Torok. *L'Ecorce et le Noyau*. Paris : Champs Flammarion, 1987.

partir de laquelle on peut véritablement transformer l'expérience et se l'approprier. Elle recèle toujours en elle la possibilité du vertige, de l'effondrement et de la chute²⁹¹.

Au pensionnat, le jeune William Wilson rencontre un camarade homonyme et qui lui ressemble à se méprendre. Les deux garçons se trouvent être nés le même jour, en 1813. Le second Wilson copie la vêtue de l'original, sa démarche et toutes ses façons. Unique consolation du narrateur : il semble être le seul à remarquer ce mimétisme. Le Double n'est jamais très éloigné de l'original, lui demandant des comptes et l'empêchant de se complaire dans ses vices. De l'école du Dr. Bransby, à Eton, et Oxford, et en diverses villes d'Europe, le protagoniste est talonné par sa réplique. Le second Wilson dénonce le premier alors qu'il triche aux cartes. Les menées séductrices du protagoniste auprès d'une jeune aristocrate napolitaine sont réduites à néant et quand derechef se manifeste le Double, la bagatelle impliquant la famille de Broglio tourne littéralement à l'imbroglio.

Cette insupportable ingérence déclenche la violence de Wilson-le-narrateur, qui défie sa réplique et la passe au fil de l'épée. A l'instant, dans le miroir accroché au mur, le forcené perçoit sa propre image ensanglantée puis, tandis qu'il considère le second Wilson étendu sur le sol, le protagoniste reconnaît son parfait Double. Le locuteur entend alors la voix de l'intime persécuteur, impossible à différencier de la sienne :

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. (356-357).

L'histoire du protagoniste éponyme qui erre d'un pays à l'autre, tentant d'échapper à un jumeau abhorré et perçu comme un tyran par ce jeune impétueux qui veut vivre la liberté effrénée de son désir de puissance et se heurte continuellement à la loi morale incarnée par son Double, se conclut de la sorte sur le meurtre de ce dernier, forme de suicide. Si avec une nouvelle telle que « William Wilson », l'on s'éloigne du romantisme sublime, en même temps l'on se situe aux antipodes de l'idéalisme subjectif qui extrapolerait la notion de monde et de Dieu à partir de l'idée du Moi, de sorte qu'Être et Identité coïncident²⁹². Dans ce type de modèle panthéiste (souvent la référence de prédilection des romantiques), la réalité ne serait rien d'autre que l'application du moi transcendantal à s'appréhender soi-même comme liberté. Cependant, l'accession à la conscience de Soi n'y serait

²⁹¹ Jeanine Chamond, « Binswanger et la juste proportion anthropologique » in *Ludwig Binswanger : philosophie, anthropologie clinique, Daseinsanalyse* (Collectif d'auteurs) Argenteuil : Le Cercle Herméneutique Editeur, 2011. 229-250. 240.

²⁹² L'on songe en particulier à J.G. Fichte, penseur que Poe mentionne dans sa nouvelle « Morella ».

possible que dans la mesure où le *Moi* serait capable de s'opposer à lui-même une limite, ou un *non-moi*. La réalité serait déduite de ladite prise de conscience et révélée *ipso facto* comme sa condition nécessaire. Dans cette perspective, la question de l'intersubjectivité porterait sur l'appel d'un autre moi que moi, condition de possibilité de ma propre conscience de soi²⁹³. La survenue d'autrui m'amènerait à reconnaître le fait que je ne suis pas Dieu, ni l'Absolu, mais serais invité toujours à exercer l'infinie liberté qui m'est échue²⁹⁴.

Pour ce qui concerne William Wilson, d'évidence il y a impossibilité chez lui à reconnaître ses limites et à admettre la possibilité d'un *non-moi*, ni même d'une part d'ambivalence et de sentiments contrastés, nichés au plus intime de la subjectivité. C'est que le narrateur aliéné ne se connaît pas lui-même, justement parce qu'il manque de *vouloir se connaître* en tant que sujet doté d'une conscience (la transposition littéraire du phénomène traumatique prend la forme de la substitution tant redoutée). De cela découle la disjonction intrapsychique entre différentes composantes et déclinaisons du moi. Le narcissisme se noie en lui-même dans la résorption pathologique, rétracté dans cette maladie où il se complaît (357)²⁹⁵. Dans le passage suivant, s'agissant de la signification existentielle de la structure psychotique, Binswanger ne parle pas d'autre chose :

Une contrariété de forme positive, créatrice de forme, que représente la forme existentielle surmonte la tension profonde des opposés dans laquelle se trouve notre malade—la forme de « disponibilité à la lutte à la vie à la mort ». Mais en même temps, elle contient un « élément » destructeur de forme dans la mesure où la structure d'ensemble de l'existence « se brise » sur elle²⁹⁶.

Pour Emile Lauvrière, psychiatre de la fin du XIXe siècle :

De l'impulsion au dédoublement de la personnalité, il n'y a qu'un pas, la seconde personne qui résiste à la première n'étant souvent qu'une obsession raisonnée en conflit avec le reste de la personnalité désagrégée. Il nous montre dans « William Wilson » un malheureux déséquilibré en lutte avec sa conscience : il y a dans cette tragique dissociation de la personnalité du vertige, de l'hallucination, de l'impulsion, de la folie criminelle ; malheureusement tous ces éléments patho-

²⁹³ Fichte traite cette question dans *Le Fondement du Droit naturel* (1796-1797).

²⁹⁴ Thèses explicitées par Fichte dans *La doctrine de la science* (1798). Le domaine de l'éducation – éminent dans le champ des relations humaines – repose sur cette dynamique intersubjective.

²⁹⁵ « Il ne s'aime pas celui qui vit de façon à ne pas vivre ». Saint-Augustin, *Homélies sur l'Évangile de saint Jean*, CIV-CXXIV, Coll. bibliothèque augustinienne, œuvre de saint Augustin, 75, Paris : Institut d'études augustinienne, 2003, 415.

²⁹⁶ L. Binswanger : *Sur la fuite des idées (Über Ideenflucht, 1933)*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2000, 304-305.

logiques se trouvent noyés en de trop copieuses analyses superficielles dont le charme littéraire gâte l'intérêt scientifique²⁹⁷.

La nouvelle prend la forme d'une confession dont la nécessité s'est imposée au narrateur homodiégétique: « I would not, if I could, here or to-day, embody a record of my later years of unspeakable misery, and unpardonable crime. » (337). Soit il s'agit d'un témoignage posthume et, par voie de conséquence, d'une histoire fantastique dont l'énonciateur est un défunt ou quelque revenant, ou bien nous sommes en présence du récit d'un individu qui a attenté à ses jours, mais a survécu ou bien agonise : « And am I not now dying a victim to the horror and the mystery of the wildest of all sublunary visions ? » (338)²⁹⁸. Mais quelle que soit sa situation, le locuteur a bel et bien sombré dans la folie. D'emblée, l'identité du narrateur fait problème. Se considérant comme marginal et réprouvé, l'intéressé demeure prudemment caché derrière un pseudonyme : « Let me call myself, for the present, William Wilson. The fair page now lying before me need not be sullied with my real appellation » (337). Dans le même *excursus*, le locuteur déclare qu'il ne supporte pas son propre patronyme, nom abject qu'il ne voudrait jamais entendre prononcer (343), illustration selon nous du fait que mégalomanie, honte et paranoïa se renforcent mutuellement²⁹⁹ :

This has been already too much an object for the scorn—for the horror—for the detestation of my race to the uttermost regions of the globe have not the indignant winds bruted its unparalleled infamy? (337).

Outre le flottement identitaire, le narrateur de « William Wilson » entretient l'indécision quant à la validité—ou existence positive—de l'objet de son récit. La question en effet se pose : le protagoniste évoque-t-il la réalité, ou bien un monde onirique, si ce n'est cauchemardesque ? « Have I not indeed been living in a dream? And am I not now dying a victim to the horror and the mystery of the wildest of all sublunary visions? » (338)

²⁹⁷ Emile Lauvrière : *Un génie morbide. L'œuvre d'Edgar A. Poe* (1902) Fac similé General Books LLV, Memphis, USA, 2012, 97.

²⁹⁸ A deux reprises dans le texte, le déictique « now » peut s'entendre comme post-narratif ou métadiégétique. Ajoutons que le narrateur dément intervient dans son récit : « But let me hasten to the last eventful scene of the drama » (354); ainsi se signale l'écart entre le temps de la narration et le temps de l'action : la chronologie n'est pas strictement linéaire, puisque le récit constitue un long retour en arrière, opéré par le narrateur.

²⁹⁹ On retrouve le motif du refus phobique de la nomination dans « Morella ».

« The Oblong Box »

« The Oblong Box », paru en septembre 1844 [643-655], s'inspire d'un fait divers qui se produisit alors que l'élève officier E. Allan Poe était stationné à Fort Moultrie, Charleston en Virginie du Sud. Il avait été passager sur un vapeur croisant vers New York seulement quelques semaines avant la publication de la nouvelle³⁰⁰. Le narrateur anonyme de « The Oblong Box » rapporte l'histoire d'un voyage maritime où par le hasard des circonstances il se trouva sur le même navire qu'un ancien camarade de promotion, un dénommé Cornelius Wyatt, ce dernier voyageant avec sa femme et ses deux filles. Chose curieuse, Wyatt a réservé trois cabines, plutôt que deux. Dans la cabine supplémentaire, Wyatt a entreposé une boîte oblongue en bois de pin, objet dont le narrateur note la forme étrange et l'odeur bizarre qui s'en dégage. Le relateur suppose que son ami a fait l'acquisition d'un tableau de grande valeur : *Le Dernier Repas*. Le narrateur est étonné d'apprendre que la boîte voyage de concert avec Wyatt et sa femme et dans la même cabine, le second habitacle étant partagé par leurs deux filles. Le narrateur remarque de surcroît un curieux manège : plusieurs nuits d'affilée, vers 23 heures, l'épouse de Wyatt quitte le compartiment du couple pour celui où est entreposée la boîte oblongue, et tous les matins et de très bonne heure la femme regagne la cabine où est resté son mari. A chaque fois, aussitôt que l'épouse a regagné la troisième cabine, le narrateur entend Wyatt ouvrir la mystérieuse boîte et se mettre à sangloter. Le relateur s'imagine que ces effusions sont dues à l'enthousiasme esthétique. Au moment où il passe le cap Hatteras, le bateau est pris dans un ouragan. Les passagers fuient à bord de chaloupes, mais Wyatt refuse obstinément de quitter sa boîte en pin. Le capitaine interdit qu'on laisse embarquer cette caisse par trop encombrante sur une chaloupe. Au moyen de cordes, Wyatt s'attache alors lui-même à la boîte et en un instant l'homme et l'objet coulent à pic. Un mois après les faits, le narrateur vient à rencontrer le capitaine, lequel lui révèle que la boîte contenait en réalité le corps de la jeune épouse de Wyatt, décédée peu avant. Le veuf avait l'intention de rapporter la dépouille de sa femme à la mère de celle-ci, mais sachant que la présence d'une morte aurait effrayé les autres passagers, Wyatt avait prié le commandant de laisser enregistrer la boîte comme un bagage ordinaire. Wyatt et sa femme ayant

³⁰⁰ Il aurait pu aussi s'inspirer d'une histoire authentique, celle de John C. Colt, qui, le 17 septembre 1841, eut une altercation avec John Adams, un imprimeur, à propos du tarif de quelques livres. Colt assassina Adams rue Chambers à Broadway - étrangement, c'est rue Chambers qu'est localisé, dans la nouvelle, le studio de Wyatt ; ensuite, il dissimula le cadavre dans une caisse en bois remplie de sel, pour en assurer la préservation, et il l'envoya au "Kalmazoo", un navire de St. Louis. Des amis ayant signalé la disparition d'Adams une enquête fut ouverte, laquelle aboutit à la découverte, le 25 septembre, du corps à bord du bateau. Colt fut jugé et condamné à mort, mais à l'aube de sa pendaison, il se suicida.

réservé ensemble leur voyage, pour détourner les soupçons une servante s'était fait passer pour l'épouse.

Il s'agit dans « The Oblong Box » non pas d'une histoire d'enquête criminelle ou de ratiocination, étant donné qu'il n'y est question ni de crime, de victime ou de coupable. Il n'empêche que le vif intérêt que le narrateur porte à ses mystérieux compagnons de voyage et son aspiration à comprendre ce qui échappe obstinément à sa sagacité rappellent dans une certaine mesure la démarche investigatrice d'un détective. Ce narrateur n'est ni fou, ni criminel, en revanche son personnage central, à savoir Wyatt, est bel et bien aliéné mais n'est pas celui qui relate l'histoire. Le capitaine du navire, ironiquement baptisé *Independence*, qualifie l'intéressé de fou : « Mr. Wyatt, you are mad. I cannot listen to you » (652); pour sa part, le narrateur lui applique le terme de madman (652). Ce relateur n'appartient donc pas à la catégorie des narrateurs intradiégétiques fous qui s'expriment à la première personne, assez nombreux dans le corpus poésique. Dans la conclusion de son récit, le même relateur, mortifié de ses propres hypothèses qui se révèlent les unes et les autres infondées, s'adresse les plus vifs reproches : « My own mistakes arose, naturally enough, through too careless, too inquisitive, and too impulsive a temperament. » (654). Ce disant, le narrateur reconnaît la présomption spéculaire qui l'a aveuglé, thème que l'on retrouve notamment dans la nouvelle « The Spectacles » (1844), mais dans une veine burlesque très différente, ainsi que dans « Thou Art the Man » (1844)³⁰¹. A la fois les cordes avec lesquelles le mari inconsolable de « The Oblong Box » se ligote lui-même contre le cercueil de sa défunte épouse et l'océan dans lequel il sombre pour toujours figurent littéralement l'aliénation mentale qui submerge Wyatt. Cette folie procure d'ailleurs au personnage une force physique hors du commun, pour ne pas dire monstrueuse : « As our distance from the wreck rapidly increased, the madman (for as such only could we regard him) was seen to emerge from the companion-way, up which, by dint of a strength that appeared gigantic, he dragged, bodily, the oblong box » (652).

De semblables détails concernant une force physique démultipliée par la folie se repèrent dans d'autres nouvelles du corpus, notamment celles mettant en scène des meurtriers, telles « The Black

³⁰¹ A. Hobson Quinn, biographe de Poe, ne s'y trompe pas, estimant que « The Oblong Box » constitue une façon de satire des nouvelles dites de ratiocination, de sorte que la nouvelle est plutôt comique que gothique. Cf. A.H. Quinn: *Edgar Allan Poe : a Critical biography* (1941), Johns Hopkins University Press, 1997, 420. En revanche, pour T.O. Mabbott, l'histoire relatée dans « The Oblong Box » est davantage triste que grotesque. Cf. Thomas Ollive Mabbott « The Oblong Box, » in *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. III : Tales and Sketches* (1978), Belknap Press, Harvard University Press, 2nd edition, June 1978, 919.

Cat » (1843) et « The Tell-Tale Heart » (1843)³⁰². Retenons surtout qu'en dépit de ces indéniables contrastes génériques, sous-jacent à l'histoire relatée dans « The Oblong Box » se dessine le motif typiquement poésque du déni de la mort, celle avant tout de l'objet d'amour, de la figure féminine, voire de la disparition catastrophique de la mère elle-même, « The Oblong Box » ayant cela en commun tout spécialement avec « Berenice » (1832), « Ligeia » (1838) et « Morella » (1845).

« The Oval Portrait »

La nouvelle « The Oval Portrait » [481-485] fut d'abord publiée dans "The Graham's Magazine" en 1842, puis dans l'édition du 25 avril 1845 du "Broadway Journal"³⁰³. Le conte se compose de deux parties, la première servant de cadre à la seconde. Le récit encadrant, pris en charge par un narrateur autodiégétique, relate l'aventure d'un voyageur souffrant qui, réfugié dans la tourelle d'un château gothique italien abandonné, y découvre par hasard un portrait ovale à l'aspect étonnamment vivant. Intrigué, il se plonge avidement dans la lecture d'un livre racontant l'histoire de l'image. L'histoire enchâssée, racontée par un relateur hétéro-diégétique, met en scène un peintre, si passionné de son art qu'il ne s'aperçoit pas qu'en peignant sa bien-aimée, il lui ôte littéralement la vie afin de la transférer à la toile, transformant ainsi l'acte de création en œuvre destructrice. Le conte s'achève avec la dernière touche apportée au magnifique portrait et qui coïncide avec la mort de la jeune femme, au moment même où l'artiste s'exclame : « En vérité, c'est la Vie elle-même ! » (« Life itself »)³⁰⁴.

La nouvelle, l'une des plus brèves de Poe, inscrite dans la tradition gothique, traite les thèmes de la monomanie (comme dans les nouvelles ultérieures, « Berenice » (1832) et « The Man of the Crowd » (1840) et de la mort d'une belle femme (dont « Ligeia » et « Morella » offrent

³⁰² On se rappelle aussi que dans « The Murders in the Rue Morgue » (1841) les enquêteurs imputent au meurtrier une force considérable, difficile à imaginer, et pour cause puisque c'est en réalité un primate qui a tué les deux femmes. Le décor océanique et le dénouement spectaculaire de « The Oblong Box » fait songer également aux scènes finales du *Frankenstein ; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley (1818) et à son infortunée créature, monstrueuse elle aussi, dérivant parmi les glaces polaires, vers le néant de la mort.

³⁰³ Dans une version plus longue, parue sous le titre « Life in Death », la nouvelle comprenait quelques paragraphes d'introduction expliquant comment le narrateur avait été blessé, et avait pris de l'opium comme antalgique. Cette introduction fut vraisemblablement supprimée dans la mesure où elle donnait l'impression que l'histoire n'était que le produit d'une hallucination.

³⁰⁴ Il est permis de penser que Poe fut inspiré soit par le portrait de son ami Thomas Sully montrant une jeune fille tenant dans sa main un médaillon pendant à un ruban sur son cou, ou peut-être par le Tintoret, qui peint un portrait de sa fille défunte. D'un point de vue intertextuel, l'histoire montre aussi quelques ressemblances avec une intrigue secondaire des *Mysteries of Udolpho* d'Ann Radcliffe (1794), roman que l'auteur mentionne au début de sa première version de la nouvelle. Le nom de Radcliffe figure dans la seconde version (481). Ajoutons que Nathaniel Hawthorne utilisa une intrigue analogue dans sa nouvelle « The Birth-mark » (1843).

l'illustration), dont, dans l'essai « The Philosophy of Composition » (1846), il déclara qu'il est le sujet le plus poétique au monde³⁰⁵.

D'emblée dans « The Oval Portrait », nous sommes mis en présence d'un mystérieux désordre pathologique étant donné que le narrateur extra-diégétique mentionne une maladie dont il est atteint (« in my desperately wounded condition » (481)), sans toutefois apporter davantage de précisions, et impute l'état de fièvre mentale (« incipient delirium ») éprouvé au moment où il découvre le portrait ovale à son vif intérêt pour les nombreuses peintures accrochées dans l'étrange chambre à coucher où le voyageur était venu passer la nuit (481). L'impression de malaise liée à quelque transgression est renforcée par l'information selon laquelle le domestique du visiteur a forcé la porte du château abandonné, alors que le narrateur souhaitait dormir à l'air libre.

Sur l'oreiller du lit où il allait s'étendre, le relateur trouve un opuscule dont l'objet est de détailler l'histoire des tableaux qui ornent les murs. Sa lecture l'ayant absorbé des heures durant, à minuit le narrateur déplace les candélabres pour mieux s'éclairer. Chose inattendue, ce déplacement de la lumière lui révèle l'existence d'une niche qui contient l'extraordinaire portrait de la belle jeune femme (482). Le narrateur, fortement impressionné, ferme les yeux, pour, dit-il, s'assurer qu'il n'est pas victime d'une illusion de ses sens (482). L'intéressé confie de plus que s'il a fermé les yeux, c'est aussi parce qu'il aurait préféré découvrir une image plus sobre et un regard mieux défini (« ...to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze » (483)). Quand il ouvre à nouveau les yeux, le spectacle de l'image extrait le narrateur de son état hypnagogique (« dreamy stupors ») et le fait recouvrer ses esprits (« ...and to startle me at once into waking life »). Cela contraste avec la vie onirique qu'évoque également le livre trouvé sur l'oreiller. Vu de plus près, le tableau de forme ovale représente non pas une simple effigie, mais plutôt un visage émergeant de l'ombre. Ce qui frappe dans ce portrait tellement envoûtant, c'est qu'il paraît si vivant : “ I had found the spell of the picture in an absolute life-likeness of expression, which at first startling, finally confounded, subdued and appaled me.” (482). Profondément perturbé, le narrateur prend alors connaissance du texte qui va livrer le secret du portrait ovale (483).

Le jour est maudit où la jeune fille du portrait (laquelle n'était que joie de vivre et sourires) rencontra le peintre et l'épousa, car l'artiste avait d'ores et déjà une fiancée, à savoir l'expression

³⁰⁵ D'un point de vue biographique, cette menace de la mort d'une jeune femme exprimait l'angoisse que suscitait chez l'écrivain la santé de sa jeune épouse Virginia.

créatrice elle-même. En effet, le peintre n'avait d'yeux non pas pour sa jeune épouse, mais pour son art et l'effigie qu'il créait. En d'autres termes, le peintre tire orgueil de son art, au point de lui sacrifier sa fiancée. Il ne se rend pas compte du fait que, désireuse de lui faire plaisir, sa femme accepte de poser des heures durant et le laisse abonder dans sa funeste passion (483). Aucun visiteur n'est admis dans la tourelle qui sert d'atelier au peintre. Arrive un moment dans ce processus démentiel où l'artiste ne regarde même plus sa femme, mais est totalement et exclusivement absorbé par le tableau (483). La femme réelle—de chair et d'os—est littéralement vampirisée par la femme peinte, ce qui revient à dire que la représentation mimétique tue la femme vivante :

But at length, as the labour drew nearer to its conclusion, there were admitted none into the turret, for the painter had grown wild with the ardour of his work, and turned his eyes from the canvas rarely, even to regard the countenance of his wife. And he *would* not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sate beside him. (483).

Ainsi donc, au moment même où l'artiste fébrile parachève le tableau et le déclare plus vrai que la vie elle-même : « This is indeed Life itself ! » (484) sa bien-aimée expire³⁰⁶. Le portrait obtenu se révèle être celui d'un sujet in *articulo mortis*. Est donc proposée dans « The Oval Portrait » la restitution d'un cas de folie, mais en l'occurrence pas à la première personne, ni relaté par un narrateur désaxé...³⁰⁷. Ce qui s'est passé entre l'artiste fou et son modèle, cette histoire tragique, n'est cependant pas sans contaminer d'une certaine façon le narrateur du récit-cadre. Ce narrateur et l'artiste peintre de l'histoire enchâssée ont peut-être cela en commun de confondre représentation et vie. L'auteur du portrait éponyme (« a passionate and wild man, who became lost in his reveries » (483)) a toutes les allures d'un idéaliste romantique oublieux du risque que l'exacerbation de la subjectivité conduise à la disparition du sujet humain lui-même. Sous ce rapport, si Hegel est admiratif des portraits de Titien c'est qu'ils « donnent une impression d'individualité et de vie

³⁰⁶ N. Hawthorne a écrit deux nouvelles sur un thème similaire, « The Birthmark » (1843) et « The Artist of the Beautiful » (1844). A chaque fois, le modèle passif et pour ainsi dire consentant, est sacrifié à la perfection artistique.

³⁰⁷ Chose (délibérément ou pas ?) ironique, il semble que l'histoire relatée dans cette brève nouvelle doive davantage à l'imagination qu'à la réalité importe assez peu, à preuve la description du château comme « those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned upon the Appenines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe.» (481). Ce segment du préambule et l'intertextualité mettent en évidence la faillibilité possible d'un narrateur dont le lecteur ignore jusqu'au bout s'il était en pleine possession de ses facultés mentales (tant au moment des « faits » que lors de leur restitution, sous forme d'histoire à dormir dans une tourelle gothique, à défaut peut-être de pouvoir dormir debout.

spirituelle qu'on reçoit rarement d'une physionomie réelle³⁰⁸» le philosophe affirmant par ailleurs que « le beau est le paraître sensible de l'idée. »³⁰⁹

En même temps, le même penseur a montré que d'une part, l'art s'élève au-dessus de la mort, soit de l'aliénation de l'esprit dans la temporalité ; mais d'autre part, cette présence que l'art actualise reste immédiatement liée à une *non-présence*, une *absence* qui est inhérente à sa forme elle-même. Par conséquent, l'art réalise l'apparaître propre de quelque chose dans la mesure où il est élevé au-dessus de sa contingence et de sa finitude :

Dans sa poésie, *L'idéal et la vie*, Schiller oppose à la réalité, avec ses douleurs et ses luttes, « la beauté du calme pays des ombres ». Ce pays des ombres est celui de l'idéal, celui des *esprits*, morts à la vie dans l'immédiat, affranchis des médiocres besoins dont est faite l'existence naturelle, libérés des liens qui les maintenaient sous la dépendance des influences extérieures, de toutes les perversions et déformations inséparables de la finitude du monde des phénomènes. Sans doute, l'idéal ne peut se dispenser de mettre pied dans la sphère du sensible, avec ses formes naturelles, mais il s'en retire aussitôt, en entraînant avec lui le monde extérieur...³¹⁰

On voit par là que l'adulation pour ainsi dire païenne de l'artiste de « The Oval Portrait » envers une créature idéalisée, voire divinisée, conduit à l'absolutisation de l'art et à des postures démiurgiques. D'où certains périls, l'excès en ce domaine pouvant le cas échéant conduire jusqu'à la profanation de la vie elle-même, tant il est vrai que la jeune épouse et modèle est sacrifiée à la présomption esthétique et vampirique de l'artiste (l'artiste « took a fervid and burning pleasure in his task, and wrought day and night to depict her who so loved him, yet who grew daily more dispirited and weak. The tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him. » (483)). Quelque chose participe de la cruauté dans la logique exaspérée du peintre et époux, lequel convertit malgré lui son modèle et bien-aimée en héroïne sequestrée et en fantôme : l'atelier de l'artiste devient le tombeau du modèle qu'il porte aux nues. Comme dans nombre d'autres nouvelles poésiques, telles notamment « Berenice » (1832) et « The Assignment » (1834), de façon assez paradoxale, la protagoniste est pour ainsi dire abîmée ou endommagée par nul autre que celui qui la vénère et ambitionne de l'immortaliser... Dans « The Oval Portrait », cela tient au fait qu'aux yeux de l'artiste, la mimésis est devenue plus essentielle que la vie. Le peintre de la nouvelle

³⁰⁸ Hegel : *Leçons sur la philosophie de l'histoire* [Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte (1822-1830)] Trad. J. Gibelin, Paris, Vrin 1987, 17.

³⁰⁹ Hegel : *Cours sur l'esthétique*, I, 153.

³¹⁰ G.W.F. Hegel : *Esthétique de la peinture figurative*, Paris, Hermann, Collection miroirs de l'art, 1964, 54.

déborde largement la recherche de l'authenticité dans la vision, étant donné qu'il s'est épris du tableau de la femme en lieu et place de la femme vivante. Dans « The Oval Portrait », l'art a par conséquent un potentiel délétère : le rayonnement de l'image possède un aspect simultanément fascinant et inquiétant. En l'occurrence, la passion/l'art détruit l'être dont il est l'objet, à preuve au terme de l'histoire, il y a absolue coïncidence entre la naissance du portrait et la mort de la jeune femme dont le portrait est la représentation. De ce point de vue, l'impression est donnée que l'artiste a extrait la jeune femme du néant – le tableau ovale est dépourvu de tout arrière-plan –, mais que ce néant a jalousement repris la bien-aimée. En définitive donc, il ne subsiste qu'une image, aussi remarquable soit cette-dernière.

L'on se noie donc dans ce portrait où tout le sensible fusionne dans un espace indistinct, – celui d'où émerge le fascinant visage, en quelque sorte « plus vrai que vrai » – et conduit à l'apologie de l'illusion et du vide. Ainsi donc, la mort de la jeune femme sanctionne le comportement démiurgique de l'artiste qui voudrait dépasser la nature. On retrouve ainsi dans le *topos* de la présomption esthétique tel que traité dans « The Oval Portrait » une forme de déni de la temporalité et de refus des contingences spatio-temporelles, c'est en effet un idéal intemporel que vise l'artiste, lequel à travers son œuvre cherche à faire un saut dans l'éternité. La gravité de la présomption et du déni mais aussi le désir de posséder intégralement l'autre sont plus manifestes encore dans les nouvelles « Ligeia » (1838), « Morella » (1845) et « Berenice » (1832).

« Berenice »

L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête.

Blaise Pascal³¹¹

« La mujer que amé se ha convertido en fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones. »

Juan José Arreola (1990)³¹²

Parue initialement dans le *Southern Literary Messenger* de mars 1832, « Berenice » [225-234] forme avec « Morella » et « Ligeia » le trio poésique de contes d'amour passionnels. L'on retrouve notamment dans « Ligeia » le thème de l'obsession qu'éprouve un narrateur désaxé pour une femme à la beauté incomparable, créature qu'une fatale langueur embellit toujours plus. Mais à la

³¹¹ *Pensées*, 358 [éd. Brunschvicg] *Œuvres complètes*, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

³¹² Juan José Arreola (1918-2001) « Cuento de horror », in *La mano de la hormida*, Madrid, Fugaz, Ediciones Universitarias, 1990.

différence du sujet énonçant de « Ligeia », qui fait allusion à l'emprise de la femme, à son intelligence prodigieuse et à sa beauté physique, le protagoniste-relateur de « Berenice » est maladivement sélectif dans la description de son fétiche esthétique³¹³. Un narrateur, dénommé Egaeus, y livre l'histoire de son mariage tragique avec Berenice. Sombre et égrotaut héritier d'une ancienne famille de voyants ou visionnaires³¹⁴, il relate ses fiançailles avec sa gracieuse et vive cousine, la protagoniste éponyme. Souffrant de monomanie et d'irritabilité morbide, Egaeus se plonge dans de douloureuses ruminations. Or, à mesure qu'approche le mariage, l'état de prostration du narrateur s'aggrave, tandis que Berenice tombe malade à son tour et bien vite dépérit. Témoin impuissant de cette métamorphose pathologique, Egaeus est obsédé par la blancheur des dents de sa promise. Un matin à l'aube, épuisée, Berenice paraît expirer, victime selon le narrateur d'une crise d'épilepsie. Le soir même, elle est inhumée. A minuit, Egaeus, hagard, émerge d'un rêve confus et inquiétant, sans aucun souvenir de ses agissements depuis l'enterrement vespéral. Survient alors un domestique porteur de nouvelles effroyables : la tombe de Berenice a été profanée, le corps de la malheureuse retrouvé enveloppé dans son suaire, respirant encore et palpitant, toutes ses dents ont été arrachées. Tandis qu'Egaeus se précipite, éperdu, couvert de boue et de sang, il renverse un coffret qui répand sur le plancher des instruments de chirurgie dentaire et trente-deux dents.

Dans « Berenice », le scabreux atteint des sommets³¹⁵, à sa parution le journal reçoit force doléances de lecteurs qui déplorent la nature inconvenante des thèmes de la nouvelle : violation de sépulture et mutilation de corps, nécrophilie. Pour s'exonérer, l'auteur prétendit que l'histoire lui avait été inspirée par un fait divers authentique, concernant des vols de dents dans les cimetières, destinées à des praticiens³¹⁶. Poe argua aussi de ce que le contenu de la nouvelle était somme toute

³¹³ La formule « aesthetic fetich » est utilisée in *The Poe Encyclopedia*, 39.

³¹⁴ La polysémie du mot « visionary » autorise plusieurs traductions, telles que « visionnaire », « voyant », « extralucide », voire « mystique », selon le contexte. Le champ sémantique de la folie est connexe.

³¹⁵ Ce qu'admet Poe dans une lettre au rédacteur en chef du *Southern Literary Messenger*, datée du 30 avril 1835.

³¹⁶ Certains motifs de l'histoire racontée dans « Berenice » furent peut-être inspirés à Poe par *The Adventures of a Younger Son* (1831), roman d'Edward J. Trelawny. L'auteur romantique anglais — proche ami de Byron, du couple Shelley et de Godwin — y mettait en scène un jeune et mélancolique aristocrate français qui avait fui la France en compagnie d'une jeune dame avec laquelle il était consanguin. On trouva le couple sur un matelas posé à même le plancher, solidement soudés dans leur étreinte mutuelle [...] elle était morte depuis quelque temps « Cf. à ce sujet Soulé Jr., George H. "Another Source for Poe : Trelawny's *The Adventures of a Younger Son*", in « Poe Studies - Old Series », Volume 8, Issue 2, pages 35–37, December 1975. L'histoire poésque présente des analogies avec diverses légendes, dont celle dite de la « Mariée de Trécesson ». Au XVIIIe siècle, en Bretagne, une jeune mariée est enterrée vive le matin même de ses noces. Les assassins ne sont autres que les propres frères de la jeune fille, furieux de l'union inconsidérée que leur sœur entendait contracter. Témoin de la scène, un braconnier s'enfuit et court raconter l'horreur à sa femme. L'infortunée jeune épouse est déterrée encore vivante mais ne tarde pas à expirer. Inconsolable, le fiancé entre dans les ordres. Le voile et le bouquet de la victime furent longtemps exposés à la chapelle du château.

assez proche d'autres récits publiés dans la presse de son époque³¹⁷. Le scandale poussa toutefois l'écrivain à supprimer quatre paragraphes de la version originale, contenant des descriptions détaillées du cercueil et du corps mutilé de Berenice, notamment sa bouche complètement édentée³¹⁸.

Certains lecteurs voient dans l'idée fixe dentaire de cette nouvelle une subtile auto-parodie du bizarre et des thèmes macabres de l'œuvre poésque. On y a lu également l'agressivité masculine qui affleure souvent dans la littérature gothique. Pour d'autres lecteurs, l'horrible extraction du symbole de la beauté de Berenice n'est rien de plus qu'une satire mordante de la violence caractéristique des modèles les plus sensationnels du genre gothique, et plus spécifiquement les brutalités domestiques extrêmes des romans tels que *The Monk*, de M.G. Lewis (1796)³¹⁹. Les critiques freudiennes, pour leur part, envisagent l'acte d'agression du narrateur comme un viol, ou encore la destruction de la mère à travers la mutilation symbolique de l'entrée de la matrice³²⁰.

Les choix onomastiques de la nouvelle sont riches en connotations et recèlent un potentiel psychodramatique et conflictuel que le climat dépressif de l'histoire tend à occulter. Le nom 'Bérénice' évoque la victoire³²¹, ainsi qu'un certain nombre d'héroïnes et de princesses de l'Antiquité grecque. De son côté, le nom du protagoniste-narrateur rappelle aussi bien l'égide de Zeus, qu'Egée, le roi légendaire d'Athènes dont la tragique destinée renvoie à la perte de contrôle et

³¹⁷Voir à ce propos la lettre d'Edgar Allan Poe à Thomas Willis White (1788-1843), fondateur et rédacteur en chef du *Southern Literary Messenger*, datée du 30 avril 1835 (LTR-042):

“A word or two in relation to Berenice. Your opinion of it is very just. The subject is by far too horrible, and I confess that I hesitated in sending it you especially as a specimen of my capabilities. The Tale originated in a bet that I could produce nothing effective on a subject so singular, provided I treated it seriously. But what I wish to say relates to the character of your Magazine more than to any articles I may offer, and I beg you to believe that I have no intention of giving you *advice*, being fully confident that, upon consideration, you will agree with me. The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles *similar in nature* — to *Berenice* — although, I grant you, far superior in style and execution. I say similar in *nature*. You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque : the singular wrought out into the strange and mystical. You may say all this is bad taste. I have my doubts about it. Nobody is more aware than I am that simplicity is the cant of the day — but take my word for it no one cares anything about simplicity in their hearts. Believe me also, in spite of what people say to the contrary, that there is nothing easier in the world than to be extremely simple. But whether the articles of which I speak are, or are not in bad taste is little to the purpose. To be appreciated you must be *read*, and these things are invariably sought after with avidity. They are, if you will take notice, the articles which find their way into other periodicals, and into the papers, and in this manner, taking hold upon the public mind they augment the reputation of the source where they originated.” Correspondance disponible online grâce à la Edgar Allan Poe Society de Richmond, consultable à www.eapoe.org/works/letters/

³¹⁸La version remaniée parut dans le *Southern Literary Messenger* en 1840.

³¹⁹Voir *Poe Encyclopedia*, 39-40.

³²⁰C'est le cas en particulier de l'interprétation développée par Daniel Hoffman, in *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, Discus Books Avon Books, The Hearst Corporation, New York : 1978, 229-237.

³²¹Nom féminin d'origine macédonienne, « Bérénikè », signifie littéralement « celle qui porte la victoire ».

au deuil³²². A travers la sollicitude qu'il manifeste pour sa fiancée souffrante, le sombre et impotent narrateur — étymologiquement l'« homme-chèvre » — semble d'abord tenir lieu de bouclier contre le monde extérieur. Mais à la fois Egaeus *adore* et *redoute* une femme en qui obscurément il pressent deux potentialités antithétiques et fascinantes : tantôt créature angélique suave et fragile, tantôt dangereuse Médée, femme fatale et sanguinaire, assoiffée de vengeance. Ainsi, Berenice obsède Egaeus comme Médée occupe le centre de l'Egide, centre et périphérie se supposant l'un l'autre, à l'instar des deux fiancés. Assurément, dans la nouvelle, relation fusionnelle et conflit ne s'excluent pas mutuellement. Du reste, le passage à l'acte démentiel d'Egaeus constitue à la fois un meurtre et un suicide, en quoi le narrateur est véritablement tragique, ombre sans réalité effective.

L'on se souvient que, selon la pensée de Binswanger, la présomption ou surestimation de soi repose sur un rapport déséquilibré entre ce qui, dans la problématique humaine, se déplace dans la hauteur et ce qui progresse dans l'étendue. La démesure pathologique est un échec de ce rapport, entendue comme disproportion anthropologique. Précisément, le personnage qui se raconte dans « Berenice » offre une illustration pertinente de cette pathologie, car il manque à s'accomplir en tant que réalité humaine au-delà de la spatialisation et la temporalisation de ce « monde ». En effet, celui qui parle refuse de s'inscrire en tant qu'*être-en-dépassement-du-monde*, compris comme fond vivant nécessaire à tout déploiement dans la signification humaine. En l'occurrence, l'*avoir-été* revêt pour Egaeus une signification excessive et même exclusive, à tel point que le protagoniste imbu demeure pétrifié dans son fourvoiement présomptueux. Cette démesure est pareillement illustrée par le fait que ce narrateur aux agissements hagards ne considère pas son horizon d'expérience comme digne d'intérêt, ni comme susceptible d'approfondissement ou de rectification. Seuls l'intéressent l'orbe de la nuit et l'horizon qu'embrasse un mal hégémonique : le Mal veut devenir maître de la terre. Le

³²² A l'origine, l'« Aegeus » (Αἰγεῦς) était le bouclier en peau de chèvre qu'utilisait Zeus, en son centre figurait la tête de Gorgone, ou Méduse. Cette arme à la fois défensive et offensive, est symbole d'invulnérabilité. Quant au roi Egée, marié deux fois, il n'avait pourtant pas de descendance et alla pour cette raison consulter l'oracle de Delphes qui lui recommanda « De ne pas délier son outre de vin avant d'avoir regagné Athènes ». Incapable de décrypter cette prescription, Egée alla prendre conseil auprès de son ami Pitthée, roi de Trézène, réputé pour ses talents d'herméneute. Pitthée accorda à Egée la main de sa fille, Aethra. Puis il mena le couple sur l'île de Sphaera où il enivra généreusement Egée. Peu après Aethra révéla qu'elle attendait un enfant, le futur Thésée. De retour à Athènes, Egée abandonna Aethra pour Médée qui lui donna un fils, Médos. Quand Thésée vint à Athènes pour se faire reconnaître par son père, Médée s'en aperçut immédiatement et persuada son époux, Egée, de se débarrasser de cet inconnu qui risquait de supplanter leur fils, Médos. Egée ignorant la parenté qui l'unissait au jeune homme l'envoya débarrasser la région de Marathon d'un taureau dévastateur. Thésée parvint à vaincre le monstre, et Médée voulut alors l'empoisonner. Cependant, lors du banquet, Egée remarqua dans les mains de Thésée l'épée qui lui avait jadis appartenu et reconnut ainsi son fils. Bannie, Médée s'enfuit en Colchide avec son propre fils, et Thésée aida son père à repousser Pallas. Puis le héros partit pour la Crète pour vaincre le Minotaure. A son retour, toutefois, Thésée oublia sa promesse de hisser la voile blanche ; or Egée, qui scrutait l'horizon, debout sur l'Acropole à l'endroit où s'élevait le temple de la Victoire, consacré à Athéna Victorieuse, aperçut la voile noire, perdit connaissance et bascula la tête la première dans le vide. Selon d'autres variantes du mythe, le père de Thésée se jeta délibérément dans la mer qui, à la suite de ce tragique événement, fut appelée la mer Egée.

narrateur valétudinaire de « Berenice », reclus et enseveli dans la noirceur (« buried in gloom ») se complaît dans sa pathologie et même s'adonne à la souffrance³²³. En son exil solipsiste, Egaeus se prive de la relation avec les autres et de la lutte avec le monde³²⁴.

Est patente dans son discours la perturbation de la constitution des objectivités temporelles et la défaillance dans la constitution intersubjective du monde commun et l'appréhension typique également de la manie. Egaeus aime sa fiancée d'un amour extatique et quasi-délirant, passion où le sujet se retire dans la fréquentation de lui-même et préfère substituer à la véritable Berenice — être de chair et de sang — une femme catatonique et bientôt morte, embaumée, idéalisée, absolutisée. Sans devenir historique et marqué par la perte de substance, le narrateur se fige dans la contemplation exclusive d'un idéal, restant tout entier enfermé dans un système défensif, devenu fin en soi. Incapable d'amour, Egaeus reconnaît qu'il n'a jamais aimé Berenice avec le cœur :

During the brightest days of her unparalleled beauty, most surely I had never loved her. In the strange anomaly of my existence, feelings with me, *had never been* of the heart, and my passions *always* were of the mind (229).

Egaeus perçoit Berenice non pas en tant que vivante, mais comme une entité onirique, un objet de spéculation intellectuelle :

Through the gray of the early morning — among the trellised shadows of the forest at noonday — and in the silence of my library at night — she had flitted by my eyes, and I had seen her — not as the living and breathing Berenice, but as the Berenice of a dream ; not as a being of the earth, earthy, but as the abstraction of such a being ; not as a thing to admire, but to analyze ; not as an object of love, but as the theme of the most abstruse although desultory speculation (...) And *now* — now I shuddered in her presence, and grew pale at her approach (229).

³²³ La formule est de Georges Canguilhem. Dans *Le normal et le pathologique* (1943), Canguilhem montre comment si la maladie est bien une création, c'est une « création enlisée », une impasse dans le devenir, un faux-pas, ou encore une étroitesse dans l'histoire du sujet. La maladie participe à la santé, mais n'est pas la santé, un peu comme la connaissance prend toujours sa source dans la réflexion sur un échec de la vie, la santé prend la sienne dans l'expérience mûrie du péril conjuré. » Yves Clot, in *Lectures de Canguilhem*, Editions de l'ENS, Lyon 2000, 143. Au regard de ces réflexions, on pourrait dire que chez les narrateurs de Poe la maladie se manifeste surtout à proportion qu'ils sont dépourvus de la « normativité » nécessaire au développement de nouvelles normes individuelles prenant en compte la perte liée à la pathologie elle-même et le rétrécissement des environnements tolérables pour l'individu. D'où leur enfermement progressif dans un texte/univers intrapsychique clos sur lui-même. Le précurseur de l'existentialisme Søren Kierkegaard, observe avec sagacité que : « La santé est la capacité de résoudre les contradictions. Ainsi, au point de vue corporel ou physique, le courant d'air est une contradiction ; il est le froid et le chaud en leur disparité ou leur inconciliable dialectique ; mais un organisme sain résout la contradiction et ne remarque pas le courant d'air. » Cf. *La Maladie à la mort* (1849), in *Œuvres complètes*, Vol. 16, Trad. Paul-Henri Tisseau, Paris Editions de l'Orante, 1972, 197.

³²⁴ Baudelaire estime que la « bizarre » maladie d'Egaeus « consiste dans une exagération de la puissance méditative, une irritation des facultés attentives ». In : *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852), *L'œuvre de Baudelaire*, Paris, Le Club français du Livre, 1955. 1323.

Autant dire que la faille est constitutive de la structure globale de l'expérience et que la protagoniste fait peur au narrateur, si bien que Berenice-Méduse occupe à jamais le centre d'Egaeus-le-Bouclier. Le sujet énonçant se croit investi de dons remarquables, qui feraient de lui une sorte d'extralucide, à l'instar de ses ancêtres, c'est-à-dire toujours en position d'aplomb relativement au reste du monde, affranchi en quelque sorte des contingences spatio-temporelles et physiques. Egaeus a cela en commun avec un certain nombre d'autres narrateurs poésques, comme Ligeia, Morella, qu'il voudrait faire l'expérience du « hors-corps » et de la divinité, mais échoue à se quitter soi-même et, privé de discernement, se perd — homme sans autre prédicat que le Mal.

De façon analogue, le narrateur de « The Imp of the Perverse » (1845) fait part de considérations quasi mystiques, sauf que l'abîme qu'il évoque est celui de la faille narcissique, nullement celui de l'expérience de la Divinité ou de l'Être. Improbable isolat, l'énonciateur voudrait se camper dans l'éternité, mais demeure incapable de se situer dans le *hic et nunc* sensible d'une existence intégrée à l'expérience du temps. Si donc Egaeus est un être marginal, ce n'est pas parce qu'il habite quelque lieu d'expérience extatique³²⁵ — à certains égards comme l'artiste-peintre de « The Oval Portrait » (1842), — mais pour la raison qu'il tourne résolument le dos à la réalité et dès lors à toute temporalité vivable. A l'évidence, la posture ici relève d'une suffisance pathologique où le sujet du sentiment de Soi épuise ses forces intellectuelles à prétendre participer d'une sphère extrahumaine. Ce que l'énonciateur, convaincu de sa propre exceptionnalité, prend pour un mode d'être suressentiel se réduit en définitive à une survie grotesque dans l'infatuation subjective (comme c'est le cas dans « Morella »). Au demeurant, Egaeus — là encore comme le peintre et époux monomaniacal du modèle de « The Oval Portrait » — non seulement échoue à aimer sa bien-aimée, mais tout au contraire, il la détruit. Celui qui visait dans une ambition quasi mystique à décrire ou à représenter un corps pur — pour ainsi dire diaphane —, et reflétant des beautés incomparables, en définitive réduit Berenice à l'état de morte-vivante, de corps mutilé.

Les deux protagonistes principaux de « Berenice », le narrateur et la protagoniste éponyme, sont des morts-vivants, un parallèle est possible à cet égard avec Roderick et Madeline Usher, dans « The Fall of the House of Usher » (1839). Egaeus a toutefois ceci de très particulier qu'il entend se protéger, se prémunir de tout événement, pour autant que justement ce dernier, de par son caractère inopiné, serait susceptible de le contraindre à reconfigurer son monde. L'incident et l'accident ont en effet ce potentiel de déborder le présent dans la possibilité, celle-ci provenant de l'avenir. Or, Egaeus,

³²⁵ Ce qu'un mystique tel que Suso, par exemple, désigne comme « la chose sauvage sans nom ».

en tant que fixé dans un temps amorphe et homéostatique, répugne à s'inscrire dans une temporalisation prospective. L'acte qui consiste à enterrer vive la jeune femme constitue certes un événement, mais ce dernier résulte de l'indisponibilité autistique d'Egeus vis-à-vis justement de l'événement, en tant qu'adresse et non pas simple survenue. C'est ainsi que du tragique, le protagoniste poésique tombe dans le sordide : aux yeux d'Egeus les catégories temporelles, commodément désignées passé/présent/avenir, n'ont pas de sens. Tout est orienté vers un passage à l'acte irrationnel dont le narrateur s'abstient d'offrir une description. En proie à une angoisse annihilante, Egeus clive Berenice en femme bonne-mauvaise (ange-monstre) et tue à deux reprises celle qu'il aime le plus au monde.

De son côté, Berenice, par le fait même qu'elle incarne la mutabilité de la vie, met en évidence l'incomplétude et la fixation d'Egeus. C'est pourquoi le protagoniste-narrateur la fait passer de vie à trépas et réduit sa promesse à l'obsolescence d'un fantôme, afin de l'assimiler à son présent invariable, indifférencié, la focalisation sur Berenice (il est question à son sujet de *distorsion de personnalité*, expression étonnamment moderne) permettant au narrateur d'oublier combien il est lui-même un grand malade, même l'on a le syntagme itératif « my own disease » et « monomaniac character »³²⁶.

Confronté à cette nouvelle, le lecteur n'est pas d'abord mis au défi de mesurer une quelconque fiabilité du narrateur ; il lui incombe en revanche de reconnaître les manifestations de la folie habitant littéralement l'énonciateur qui s'adresse à lui. Ayant appréhendé ces symptômes comme s'articulant dans un système démentiel et donc comme style d'être-au-monde pathologique, ce lecteur pourra tout à loisir élucider les mécanismes narratifs qui participent de la tromperie (affaire de l'auteur ou du rédacteur).

³²⁶ Les commentateurs notent que le traitement de la femme dans « Berenice » offre l'un des exemples les plus scabreux de comportement psychotique du corpus poésique, ce qui n'est pas peu dire. La fascination érotique et l'horreur des agissements du protagoniste-narrateur montent corrélativement à l'effet somatique de l'épilepsie, ces aspects se combinant dans le maniérisme thanatophilique. Du point de vue psychopathologique, le syntagme « monomaniac character » évoque l'intense irritabilité et la susceptibilité morbide de la vigilance.

« Ligeia »

La vie et la mort sont une seule et même chose, de même, la veille et le sommeil, la jeunesse et la vieillesse ; car les premiers de ces états sont devenus les seconds, à rebours, devenus les premiers.

Héraclite³²⁷.

Son ombre seulement rend mon cœur tout de glace,
Et d'une blanche peur recouvre mon visage ;
Et ses yeux ont pouvoir d'en faire un bloc de marbre.

Pétrarque³²⁸

« Ligeia », nouvelle initialement publiée dans *l'American Museum* de Baltimore de septembre 1838 [262-278], offre l'une des histoires les plus mémorables de Poe³²⁹. L'histoire se présente sous la forme d'un souvenir restitué par un narrateur anonyme, concernant sa passion pour une femme dénommée Ligeia, qui a tout, ou presque, d'une créature parfaite. Majestueuse, élancée, diaphane, son intense beauté lui confère un caractère mystérieux. Ligeia possède une intelligence supérieure, elle est hautement cultivée. Baignant dans une étrange aura gnostique, les époux étudient ensemble le transcendantalisme, courant d'idées qui pose l'hypothèse de la divinité de l'être humain et de la nature : « Her presence, her readings alone, rendered vividly luminous the many mysteries of the transcendentalism in which we were immersed » (266). Mais Ligeia, bien que dotée d'une volonté inflexible, doit bientôt lutter de toutes ses forces contre une singulière maladie. Peu après, la protagoniste meurt, laissant son époux dans un profond désarroi auquel le veuf ne peut remédier que par l'ingestion d'opium qui présentifie dans son esprit la défunte qu'il portait aux nues. Peu de temps après, le riche narrateur se porte acquéreur d'une bizarre et ténébreuse abbaye où — à l'en croire dans un moment de folie — il épouse une seconde femme :

³²⁷ Cité par Plutarque, *Consolation à Apollonios*, Paris, éditions Klincksieck, 1972. 106 e-f.

³²⁸ L'ombra sua sola fa 'I moi cor un ghiaccio/Et di bianca paura il viso tinge ;/Ma li occhi àno vertu di farne un marmo./ *Canzoniere*, Première partie, 197. 12-14.

³²⁹ La nouvelle qu'on intègre traditionnellement au cycle des contes conjugaux avec « Berenice » et « Morella », fut composée à la période où l'écrivain allait épouser Virginia Clemm. Le prosateur lui-même comptait « Ligeia » comme la plus aboutie de toutes ses œuvres, comme en témoigne une lettre à l'homme de lettres William Pendleton Cooke : « The loftiest kind (of tale) is that of the highest imagination—and for this reason only 'Ligeia' may be called my best tale. » Cf. *The Letters of Edgar Allan Poe*, ed. John W. Ostrom (Cambridge, Mass, 1948), II, 309, 329. Cooke saluera l'indéniable qualité de la nouvelle, mais n'en exprimera pas moins des réserves quant à la plausibilité de l'histoire, notamment de la scène finale. Poe tiendra compte de ces réserves et modifiera la clôture de « Ligeia ».

Cette première version ne comprenait pas le poème « The Conqueror Worm », lequel fut ajouté dans l'édition suivante du *New York World* du 15 février 1845, et le *Broadway Journal* du 27 septembre 1845.

Let me speak only of that one chamber, ever accursed, wither, in a moment of mental alienation,
I led from the altar as my bride—as the successor of the unforgotten Ligeia—the fair-haired and
blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine. (270)

Bientôt, la deuxième épouse est négligée par un mari opiomane, lequel ne cesse de languir dans les réminiscences de Ligeia. Outre cette indifférence conjugale, la blonde Lady Rowena est confrontée à l'atmosphère troublante de sa nouvelle demeure, en particulier la chambre nuptiale aux allures de mausolée gothique. Le temps passant, la seconde épouse à son tour tombe malade et doit garder le lit. Peu de temps après, Rowena se meurt, probablement victime des effets combinés de l'opium à hautes doses et d'un poison que lui administrait son mari. Alors que l'époux veille l'agonisante, celle-ci est prise de convulsions et vacille toute la nuit entre vie et mort. Subitement, déjà revêtu de son suaire noir, le corps de Lady Rowena se redresse. Une incroyable transformation s'opère alors sous les yeux du mari halluciné : le linceul tombe et révèle les longs cheveux noirs de sa Ligeia bien-aimée, revenue à la vie³³⁰.

L'œuvre développe trois thèmes caractéristiques de l'auteur : la mort d'une femme à l'énigmatique beauté, l'instabilité psychologique d'un narrateur endeuillé et une résurrection cadavérique³³¹. A l'instar d'autres récits du canon, « Ligeia » est plongé dans une atmosphère fantastique, un monde atemporel, lointain et énigmatique. Tout y est placé sous le signe du déclin, du délabrement et de la décomposition. L'ineffable et l'intensité des perceptions et sentiments dominant, le narrateur catafalqueux s'employant à véhiculer une fièvre inquiétante. Les actions essentielles consistent à trépasser et à resurgir, le drame illustrant à un premier niveau d'interprétation l'idée que si la volonté de vivre est suffisamment puissante, alors l'esprit, l'âme et le

³³⁰ Chacun se rappelle que depuis sa plus tendre enfance, Poe a connu de nombreux deuils. Outre son expérience personnelle, l'écrivain a pu s'inspirer d'un certain nombre d'œuvres littéraires, dont en particulier *The Adventures of a Younger Son*, roman d'Edward John Trelawny (1831). Le narrateur y évoque l'empoisonnement de Zela, son épouse arabe, au moyen de noix de muscades confites offertes par une veuve française dont il avait repoussé les avances. Zela dépérit sous les yeux de son amant. Subséquemment au décès de Zela, Trelawny entra dans une profonde morbidité, liée à son addiction à l'opium, ressemblant en cela au mari de Ligeia.

³³¹ Le thème du deuil impossible se retrouve dans de nombreuses œuvres de Poe, dont le poème "The Raven", les nouvelles « The Oblong Box », et « Eleonora », « Berenice » et « Morella ». D'aucuns classifient « Ligeia », « Berenice » et « Morella » comme des contes conjugaux. D'où l'interrogation de Marc Amfreville: « La volupté de l'ombre ne serait-elle pas liée à la mélancolie d'un deuil impossible ? Il est significatif que pour figurer cette fascination pour la mort qui se traduit — ne venons-nous pas de le voir chez Poe ? — par une rumination compulsive qui amène narrateurs et personnages à arpenter inlassablement les mêmes lieux, réels ou psychiques, en un phénomène apparenté à la hantise, Freud ait recours à la métaphore de l'ombre : « L'ombre de l'objet tombe sur le moi » (« Deuil et mélancolie »). Il décrit ainsi une perplexité devant l'énigme que représente (à ce moment de ses réflexions) l'impossibilité qu'a le sujet à se déprendre de l'objet disparu. » M. Amfreville, « Le Poids de l'ombre » in 'Miranda'. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone, 8 | 2013 : In Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their Felicities / Film Adaptations, New Interactions, 6.

corps seront capables de triompher de l'édacité du temps³³². Compte tenu de la confusion régnant entre vie et mort et de l'incongruité des événements rapportés, à la lecture initiale l'on hésite entre explication naturelle et surnaturelle.

Le biographe Kenneth Silverman prétend que l'obsession que Poe avait de décrire les sentiments d'envahissement par la culpabilité résulte des deuils que n'a pu faire l'auteur d'un père qu'il n'a jamais connu, et de sa mère qu'il perdit alors qu'il n'était qu'un jeune enfant, et l'impossibilité de trouver des substituts parentaux³³³. Silverman formule ainsi l'hypothèse selon laquelle, dans nombre de ses histoires, l'expérience précoce de Poe avec la mort l'a incité à traiter celle-ci comme une illusion ou une erreur. De fait, la renaissance de Ligeia offre une illustration de la prédilection de l'écrivain pour les intrigues mettant en scène des revenants, comme moyen d'assumer son propre passé difficile. David Halliburton arrive à la même conclusion, considérant de surcroît que « Ligeia » est le plus fort témoignage fictionnel que Poe ait laissé de sa croyance en l'indestructibilité de la vie. Toutefois, les événements mis en scène ne se sont pas produits « réellement », raison pour laquelle, selon Halliburton, l'intérêt de la nouvelle réside avant tout dans la psychologie d'un protagoniste-narrateur qui tente d'intégrer une expérience douloureuse³³⁴.

D'autres critiques soulignent que le destinataire dispose d'un large choix d'hypothèses susceptibles d'expliquer la reviviscence de Ligeia. Le narrateur serait finalement parvenu à valider la théorie de sa bien-aimée concernant la volition, cela en mobilisant sa propre volonté pour la ramener à la vie. Ou bien Poe a écrit un paroxysme surnaturel — ce que le narrateur-protagoniste lui-même qualifie de « hideous drama of revivification » (276), produisant un thriller d'inspiration germanique, lequel illustre la victoire du mal avec la figure conventionnelle de la femme néfaste (« I believe I met her first and most frequently in some large, old, decaying city near the Rhine. » (262)). A moins que l'on ait affaire à une variante de la légende vampirique où l'immonde créature se nourrit de l'âme d'une belle assoupie, au lieu de son sang. Vis-à-vis de Rowena, Ligeia est vraisemblablement motivée par la rivalité intellectuelle et/ou la frustration sexuelle³³⁵. Issues de la seule imagination

³³² L'édacité est cette force qui consume et détruit peu à peu. Il est emprunté au lat. class. *edacitas, -atis* « appétit dévorant, voracité » Cf. *Trésor de la langue française*, disponible en ligne au CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

³³³ Voir Kenneth Silverman *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, New York: Harper Perennial, 1992. Certains critiques font de « Ligeia » une étude de cas portant sur le mariage de Poe avec Virginia Clemm. D'autres, au contraire, tels J. W. Gargano, considèrent cette hypothèse comme irrecevable.

³³⁴ Cf. David Halliburton, *Edgar Allan Poe: A Phenomenological View*, Princeton: Princeton University Press, 1973.

³³⁵ Pour Karen Weekes, les deux épouses sont les antagonistes d'une symbolique binaire « The scene of revivification enacts the struggle between the « Dark » and the « Fair » Ladies of Poe and cristallizes the symbolism of his two female types. The Feminine Ideal, the beautiful, naive maiden who dies an untimely death, is opposed to the willful, dark-haired woman who fascinates but also threatens the narrator with reminders of his own vulnerability and decay. Upon

d'un narrateur mentalement perturbé, Ligeia et Rowena figurent dans une histoire de bigamie des plus saugrenues³³⁶.

Avec l'interprétation de James W. Gargano, nous changeons de perspective : la nouvelle « Ligeia » est à comprendre comme l'histoire d'un homme qui ayant séjourné au royaume de l'Idéal, cherche à recréer son extase, fût-ce au risque de perdre la raison³³⁷. La nouvelle met en scène le désenchantement romantique vis-à-vis d'un monde désormais incapable de susciter l'élévation et la joie³³⁸. Selon cette approche, la fiction de Poe offre avant tout une exploration psychologique tributaire de l'onirisme, tout s'y passant comme si l'auteur donnait le pouvoir à une facette du moi, pour que celui-ci cherche la plénitude de son développement, ou pour découvrir sa destinée propre. C'est dans cette mesure que le récit de Poe devient « personnel », le flou et l'indéfini persistant malgré tout, car ses histoires ne sont pas « vraies » ou « véridiques ». Ainsi, la quête spirituelle du protagoniste se fait voyage vers la folie. Dans « Ligeia », l'auteur explore les conséquences du fait de perdre la maîtrise de son psychisme et de succomber à ses rêves : « First of all, his 'hero' escapes into an Ideality which provides such an encompassing satisfaction that the real world forever becomes a dismal, minatory abyss. » (338)³³⁹ Lors d'une deuxième phase, alors qu'il divague déjà, le personnage essaie de compenser sa perte en recourant à des extases artificielles, censées l'aider à surmonter son chagrin. Dans un troisième temps — distinct de l'histoire —, il redescend dans le monde réel, en épousant Rowena. Enfin, comme ce retour dans la réalité constitue à ses yeux une profanation de son premier « mariage » avec l'Idéal, il triomphe insensément du monde réel en faisant revenir Ligeia à la vie et en embrassant le règne du spirituel qu'elle représente. Il s'ensuit que Ligeia symbolise le rêve du narrateur et la cause de sa destruction, et le symptôme de sa maladie romantique, raison pour laquelle la bien-aimée est tout à la fois brûlante de passion et nimbée de mystère. Selon Gargano, à l'évidence, Ligeia est une apothéose de la vision poétique, et en tant que telle, la protagoniste non seulement se passe de patronyme, mais ne nécessite aucune réalité phénoménale ou objective (Gargano, 338). Même après leur mariage, les images associées à Ligeia restent surtout oniriques : « she came and departed like a shadow » [...] “It was the radiance of an

conquering her foe, Ligeia scorns the touch of the narrator, offering no solace : although her will has triumphed over death, she is still a manifestation of the decay that rives Rowena's body as the two spirits fight for its possession.” K. Weekes : “Poe's Feminine Ideal” *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Edited by Kevin J. Hayes, C.U.P, 2002, (148-159) 159

³³⁶ Cf. Dawn B. Sova : *Critical Companion to Edgar Allan Poe – A Literary Reference to his Life and Work*. Facts On File Library of American Literature, New York : Facts On File Inc; 2001.

³³⁷ Cf. James W. Gargano : « Poe's 'Ligeia' : Dream and Destruction », *College English*, 23 (1962) : 337-342.

³³⁸ Gargano cite à cet égard les affinités de Poe avec Wordsworth (« Loss of visionary gleam »), l'abattement de Coleridge (« dejection ») et les épisodes mélancoliques de Shelley.

³³⁹ James F. Gargano : « Poe's 'Ligeia' : Dream and Destruction », *College English*, 23 (1962) : 337-342, 338.

opium-dream—an airy and spirit-lifting vision more wildly divine than the phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos. » (263).

Pour notre part, nous avons déjà à plusieurs occasions relevé combien les psychotiques poésques manifestent une nette prédilection pour les systèmes de pensée abstraits qui envisagent tout *sub specie aeterni*, et ne tiennent aucunement compte « du concret, de la temporalité, du devenir propre à l'existence »³⁴⁰. Cette volition extra-humaine de Ligeia relève de l'infatuation subjective et de la présomption, confinant le sujet dans ce que la *Daseinsanalyse*, en héritière d'Edmund Husserl, désigne comme le *Moi transcendantal*³⁴¹, et ce faisant le pousse à rivaliser de façon aussi hardie que pathétique avec la Divine Volonté, attitude qui en l'espèce condamne la protagoniste à survivre dans une existence morbide³⁴², on rejoint l'exergue :

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
him to the angels, nor unto death utterly, save only through the weakness of his feeble will.³⁴³

L'on ici songe aux propos de Goethe : « Si tu veux pénétrer dans l'infini, contente-toi de parcourir le fini dans tous les sens. »³⁴⁴ Serait donc à l'œuvre chez Ligeia une *hubris prométhéenne*, pour ne

³⁴⁰ Pour Kierkegaard, par exemple, Spinoza ne tient pas assez compte de la « distinction entre l'être de fait et l'être idéal » (Søren Kierkegaard, *Œuvres complètes*, Tome VII, 40 sv.). Le risque est que sous le régime du tout immanent, le transcendant devienne impossible, et par conséquent serait illusoire tout mouvement d'élévation vers la transcendance. Pourtant, la raison invite nécessairement l'homme à un dépassement au-delà de l'immanence. A ce titre, un système abouti mais fermé, purement et simplement logique, – fût-il d'une grande rigueur conceptuelle, comme chez Spinoza ou Hegel – se montre insuffisant à aider le sujet à résoudre des interrogations impliquant la liberté et les questions vitales d'ordre éthique et existentiel. Cf. S. Kierkegaard, *Post-Scriptum définitif aux Miettes philosophiques* (1844), in *Œuvres complètes*, Tome XI, 1, Paris : Editions de l'Orante, 1973.

³⁴¹ Pour Husserl, la constitution du « monde commun » s'effectue en trois étapes. Premièrement, pour moi qui me livre à la réflexion en ayant réduit mon engagement naturel dans le monde pré-donné, récession à la sphère de « mon monde primordial » d'*Ego* transcendantal solitaire. Deuxièmement, constitution de l'expérience des autres *Ego* transcendants. Troisièmement, constitution du « monde commun » à tous ces *Ego* transcendants compris comme formant une « Communauté ». Cf. *Ludwig Binswanger : philosophie, anthropologie clinique, Daseinsanalyse*. Collectif d'auteurs. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique Editeur, 2011, 136.

³⁴² L'on notera que selon l'exergue, compte tenu de leur condition mortelle, les êtres humains voudraient rivaliser avec les anges. Ce motif d'une jalousie terrestre ou sublunaire à l'égard du céleste resurgit dans la poésie de l'auteur, et sous une forme désopilante dans la nouvelle « The Angel of the Odd, an Extravaganza » (1844). L'harmonie des sphères est certes recherchée, mais rarement atteinte.

³⁴³ Inexactement attribuée au théologien anglais Joseph Glanville (1636-1680). Ce partisan d'un scepticisme prudent préconise que les témoignages concernant le surnaturel soient scrutés selon une démarche expérimentale. Préoccupé en particulier par les phénomènes relevant de la sorcellerie, Glanville estime que la disqualification systématique de ces pratiques au nom de la seule raison présente l'inconvénient d'entamer la foi et d'induire une déstabilisation individuelle et sociale. Son fidéisme rationnel l'amène à aborder de façon égale le scepticisme et la crédulité. Caractéristique de l'époque, la question sous-jacente aux réflexions de Glanville est celle à la fois de la légitimité et des limites de l'investigation scientifique, de la poursuite d'une connaissance raisonnable et maîtrisée dans le domaine médical, par exemple. Le message volitionniste de l'exergue n'a donc que peu de rapport avec les conceptions de Glanville.

pas dire faustienne (“I might at length pass onward to the goal of a wisdom too divinely precious not to be forbidden!”)³⁴⁵, illustration gothique de ce qu’un penseur tel Hegel a désigné comme le « mauvais infini »³⁴⁶. N’est-il pas vrai que la Sirène de Poe repousse et dénie cette réalité ontologique de la condition mortelle qui fait du sujet humain un *être-pour-la mort* (pour reprendre le concept de Martin Heidegger) ? En conséquence de quoi, la protagoniste se dissout en morte-vivante, une défunte qui se refuse à mourir et à mourir à elle-même (à la différence de celle qui est à la fois le modèle et l’épouse du peintre de « The Oval Portrait », figure éminemment passive). Cette dangereuse présomption – en plus du poison – paraît s’être communiquée au narrateur, voire à la seconde épouse, ainsi que tendrait à le suggérer la métaphore : « With the turbulent violence of a flood—Rowena had indeed shaken off, utterly, the fetters of Death » (276)), ce dernier dépassant la mesure raisonnable quand, au comble de l’exaltation, non content de reconnaître sa bien-aimée, il croit être parvenu par lui-même à la ramener à la vie. Dans la nouvelle, tout est donc gouverné par cette folle hubris consistant à prendre au sérieux l’aspiration de soumettre l’ensemble de la réalité à la volonté. En vérité, dans l’illusion référentielle, ne sont mobilisées que des représentations mimétiques d’hallucinations, Ligeia étant en même temps une chimère et le double féminin du narrateur, mais aussi l’objet fantasmatique de son discours et un artefact littéraire qu’a fabriqué un étrange scripteur³⁴⁷.

D.H. Lawrence, pour sa part, qualifie le narrateur de « Ligeia » de ‘vampire spirituel’, lequel commet avec sa bien-aimée un obscène péché contre l’Esprit-Saint³⁴⁸ —cela donc, d’une certaine façon, se rapporte à la présomption. L’énonciateur refuse en effet l’isolement et la distinction imposée par leurs identités séparées, les deux amants cherchant hystériquement à stimuler chez l’un et chez l’autre l’illusion d’une union spirituelle. Le couple s’adonne à un érotisme censé sublime, dans le but de s’assurer un supplément de conscience et de connaissance (« more beastly

³⁴⁴ Goethe : « Dieu, âme et monde », édition de 1815 des œuvres du poète. Cité dans Ernst Cassirer-Martin Heidegger, *Débat sur le kantisme et la philosophie* (Davos, mars 1929), Paris, Editions Beauchêne. « Bibliothèque des archives de philosophie », 1972, 41.

³⁴⁵ Voir sur cette question: Ortwin De Graef, « The Eye of the Text: Two Short Stories by Edgar Allan Poe. », *MLN*, Vol. 104, N°5, *Comparative Literature* (Dec. 1989) 1099-1123.

³⁴⁶ Voir Hegel : *Encyclopédie* § 93. Goethe, de son côté, ne parle-t-il pas du ‘gothique’, terme selon lui « mal famé » et auquel, pour ce qui touche à l’architecture, il déclare préférer celui d’« allemand ». Cf. *Poésie et vérité* (1808-1831), Volume I, Livre IX.

³⁴⁷ Selon Karen Weekes: « Rather than his ideal as a partner, Ligeia is Poe’s ideal of himself. She is Poe’s own version of Madeline Usher: his haunting, beautiful twin...” Cf. article « Poe’s Feminine Ideal », *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, CUP, 2002, 160.

³⁴⁸ D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1926), ouvrage dont l’ensemble du sixième chapitre est consacré à Poe.

Knowing »). Pas même la mort de Ligeia, assure Lawrence, ne réfrène cet orgueil, puisque les esprits conjugués des amants s'allient pour détruire Rowena. Dans ces conditions, la réapparition finale de Ligeia est symbolique de son désir vorace d'obtenir encore plus d'amour et de connaissance, la satisfaction n'étant jamais acquise. D.H. Lawrence considère par ailleurs que la perspective dominante dans l'œuvre de Poe est de nature scientifique, observant que l'auteur américain réduit même les histoires d'amour à des quêtes épistémiques³⁴⁹. En même temps, l'ironie principale de la nouvelle dont il est question ici, consiste en la pulsion de la protagoniste et de son mari pour imposer leur propre conscience à Rowena, Lawrence émettant l'hypothèse qu'ils l'ont peut-être assassinée pour permettre à Ligeia de revenir à la vie, comme si le meurtre de Rowena n'aurait aucune conséquence fâcheuse pour les deux personnages.

Pour Terence J. Matheson, en revanche, le narrateur n'est préoccupé de la disparition de Ligeia que dans la mesure où la bien-aimée est l'adoratrice de son époux, lequel souffre d'une profonde mésestime de soi. Son ressentiment et sa cupidité le poussent à assassiner ses deux femmes, ce en dépit du fait que Rowena possède toute la jeunesse, la beauté, la délicatesse et la vulnérabilité des idoles poétiques de l'écrivain E. A. Poe³⁵⁰.

Henri Justin, quant à lui, au fil d'analyses très fouillées, voit en « Ligeia » un texte-clef du canon poésque, puisque dans cette nouvelle comme dans « Berenice », « se joue le drame de la projection sur l'épouse de l'image de la 'mort-mère' »³⁵¹. Cependant, même si Poe et le narrateur entretiennent une forte complicité et se complaisent l'un et l'autre dans l'étrangeté, il importe peu de décider si la Ligeia « réelle » était sa mère ou la femme de l'écrivain (Justin, 146). Dans le texte, les nombreux décrochages entre conjugaisons différentes témoignent du fait que le narrateur est submergé par un imaginaire toujours « présent », en substance un « présent de l'imaginaire » ; mais Ligeia est bel et bien morte. Il convient surtout de retenir que du narrateur à Ligeia, « le désir impuissant crée ce clivage entre une intensité sans objet et une volonté hypertrophiée » (Justin, 146). Le clivage en question, systématiquement occulté, « conduira le narrateur à la construction de la chambre, à l'odieux mariage (avec Rowena), à l'hallucination. » (Justin, 146). Son union avec Ligeia a fait du narrateur un homme riche (« Ligeia had brought me far more, very far more than ordinarily falls to

³⁴⁹ D.H. Lawrence, *op. cit.*

³⁵⁰ Voir T.J. Matheson, « The Multiple Murders in 'Ligeia': A New Look at Poe's Narrator, » *Canadian Review of American Studies* 13 (Winter 1982): 285.

³⁵¹ Voir Henri Justin : *Poe dans le champ du vertige, des Contes à Eureka : l'élaboration des figures de l'espace*, Paris : Editions Klincksieck, 1991.

the lot of mortals » (269)) et s'il est allé jusqu'à puiser dans son trésor pour acheter Rowena, c'est que la jeune femme est un accessoire indispensable de l'intrigue que dans son insanité il a conçue, pour reconstituer sa vision de Ligeia (Justin, 150).

Justin fait remarquer que dans les premières versions de « Ligeia » la citation prêtée à Glanville vient du seul narrateur. Ce dernier y lit « l'expression de son inavouable volonté... et elle va le plonger dans la magie noire » (Justin, 147). Toutefois, la fin ajoutée en 1845 comprend une nouvelle péripétie où c'est Ligeia agonisante qui énonce l'ultime phrase de la pseudo-citation de Glanville, d'où émane une « impression d'indécidabilité ». Tandis que le narrateur y lit l'expression d'une volonté qu'il projette en une femme mythifiée, en revanche chez Ligeia les ambiguïtés de la citation complète sont dramatisées en un conflit psychologique. La protagoniste paraît divisée entre sa vision dramatique et grotesque de l'inéluctable létalité et son espoir passionné d'une résurrection par la foi en Dieu le Père (défini comme intensité/volonté cosmique) ou d'un retour volontaire. Du coup, le texte de « Ligeia » monte avec un effet de crescendo, vers « l'extase sans retour du narrateur ». Mais s'il s'agit d'un « voyage au gouffre », pour autant le centre ne reste pas un abîme « béant et prédateur », car au courant fatal répond l'« éruption d'un puissant contre-courant » : les flots tumultueux des énormes masses de cheveux de Ligeia. Ce « noir envol » pourrait à la fois signifier la vie et la mort enfin rassemblés dans l'extase (Justin, 140). Henri Justin propose une lecture résolument psychanalytique de la nouvelle, où la chambre nuptiale est emblématique de Ligeia et de son esprit, tandis que Rowena procure le corps de chair. Alors que l'enveloppe de la chambre est la représentation d'un fantasmatique utérus, le cadavre de Rowena, raide et plombé, est cet organe qui va prendre vie et faire érection dans la chambre, émettant des « flots » de cheveux noirs. La chambre est le symbole féminin de Ligeia, et quand la protagoniste elle-même apparaît, c'est en symbole phallique. Le concept de « Ligeia » rassemble de la sorte les deux pôles sexuels qui rejoint l'hypothèse d'un fantasme du « parent composé », fantasme pré-œdipien très précoce, et liée à l'impuissance et l'angoisse du sujet³⁵².

Pour Claude Richard, « Ligeia » est le récit masqué de la conquête du langage magique qu'effectue le narrateur, une mise-en-scène par le scripteur des perversions esthétiques de l'artiste romantique et de sa mégalomanie langagière³⁵³. Poe invente le « narrateur amnésique » : « Le

³⁵² Théorie devisée par Melanie Klein dans *La psychanalyse des enfants* (1932), Trad française, Paris : P.U.F., 1959.

³⁵³ Voir par Claude Richard l'article « L » ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de « Ligeia », Montpellier : Revue bisannuelle *Delta*, Centre d'Etude et de Recherche sur les Ecrivains du Sud aux Etats-Unis, Université Paul Valéry, avril 1981, n°12, 11-34, 28.

narrateur affirme, de façon radicale, l'occultation du temps diégétique, et par voie de conséquence, la disparition de la diégèse en tant qu'élément constitutif du récit. » (C. Richard, 11). La parole inaugurale de ce narrateur instaure donc un « totalitarisme du discours » et, par conséquent, l'hégémonie du temps de la narration qui est explicitement donné dans « Ligeia » comme temps de l'écriture : « while I write ». L'écriture devient à la fois le lieu de l'impuissance du souvenir et un espace « où peut s'élaborer une potentialité autre : « It is by that sweet world alone... that I bring before mine eyes in fancy the image... while I write. » Ainsi donc, l'exercice d'écriture va « produire quelque chose qui ne relève pas de l'entendement (« bring to mind ») mais du regard, c'est-à-dire de l'image (« bring before mine eyes...the image »). Seule l'écriture —présent narratif— peut restaurer la « mémoire défunte du narrateur », si bien que c'est le texte lui-même qui constitue sa mémoire, d'où l'hégémonie du discours.

Claude Richard étudie dès lors le texte de « Ligeia » à deux niveaux : *l'explicite du discours* qui parle là où la mémoire du narrateur n'est pas en défaut (« my memory fails me not... ») et *l'implicite du discours* à travers lequel se marque l'oublié diégétique :

La métaphorisation de la personne de Ligeia passe essentiellement par un processus de divinisation : occultation du corps, divinisation de la personne physique par les adjectifs (« divine », « godly », etc.), comparaison avec dieux et déesses (Apollon, Astaroth ou Astarté, Houri) ; Ligeia est donc donnée comme participant de l'ordre du divin, tandis que Rowena est associée à la mort. L'enjeu de ce conflit entre Dieu et la mort est donné dans l'écriture comme l'éventualité de la survivance du divin : le retour de Ligeia en tant que femme-dieu signifierait la capacité du Dieu à triompher de la mort, c'est-à-dire d'affirmer contre le temps de la mort sa perennité. Et, précisément, dans le discours du narrateur, la femme-dieu revient, affirmant dans le temps de l'écriture, le triomphe du divin sur la mort³⁵⁴.

Richard poursuit : « Si l'on ne se laisse pas enchanter par la parole du narrateur—et nous n'avons que sa parole—on peut constater que le discours, en dépit (ou en raison) de ses affirmations, masque et trahit un contenu diégétique, qui, par endroits, paraît subvertir le totalitarisme discursif ». Le critique découvre dans « Ligeia » un réseau sémantique rattaché à l'or et au plomb. Alors que dans la première partie du récit, l'or abonde, avec la maladie et le trépas de Ligeia en effet, le métal précieux se transforme en plomb (« letters... golden, grew duller than saturnian lead » (266-267)). En revanche, dans la deuxième partie, laquelle se déroule exclusivement dans la chambre mortuaire, c'est le plomb qui est partout, au point que même l'or lui-même prend un aspect « plombé ». Rowena, elle aussi échangée contre de l'or devient couleur de plomb et il y a coïncidence du plomb

³⁵⁴ C. Richard, *opus cit.* 13.

et de la mort. La mort de Rowena apparaît au protagoniste comme la transformation du « lead » en « dead » :

Il semble bien que l'on soit en présence du récit masqué d'une tentation ancienne comme le monde de transmutation des métaux, de l'acte alchimique primordial de la quête de la pierre philosophale, tentée par le protagoniste et trahie, sous de nombreux masques, par le discours du narrateur³⁵⁵.

En réalité, le mariage du narrateur et de Ligeia est placé sous le signe de l'alchimie primitive, alchimie dans laquelle la transformation du plomb en or n'est que la représentation symbolique de la transformation de l'homme en Dieu, c'est-à-dire de cette divinisation que nous avons détectée dans le discours du narrateur ; la transmutation des métaux doit toujours être comprise comme la représentation métaphorique, le signe concret, d'une quête spirituelle de l'unité profonde. »³⁵⁶. Qui plus est, le mariage de Ligeia et du narrateur se place sous le signe tutélaire de l'Égypte idolâtre :

La pièce pentagonale maudite (« ever accursed ») où se réfugie le protagoniste est indubitablement donnée comme une métaphorisation qui emprunte les véhicules de la métaphore incarnée aux « existences of the material world » dans lequel le narrateur trouve maintes analogies avec les yeux de Ligeia³⁵⁷.

Le narrateur échoue toutefois à transmuter le plomb de Rowena et l'or de Ligeia. Il a donc recours à la magie, devenant ainsi une sorte de réplique d'Ambrosio, le religieux dépravé de *The Monk*, roman archétypique du genre gothique (Matthew G. Lewis, 1796). Ce que dit le discours du temps de l'écriture—lorsqu'il est enfin contraint, au tout dernier moment, d'abandonner le discours narrativisé (type de discours propice au mensonge ou à la déformation par omission) pour passer au discours rapporté, discours du temps diégétique, plus difficile à déformer) c'est que le dieu n'est pas revenu triompher de la mort et qu'après la perte de l'or, la calcination du plomb a produit le charbon noir du néant.³⁵⁸

L'irruption du « I » dans le discours transforme les choses et les dieux en leur symbole :

Je ne saurais dire Dieu, je ne saurais dire la mort et l'éternité. Je ne peux dire que leur symbole. »
Voici « the lady », « Lady Ligeia » : voici en vérité l'avènement dérisoire du « I-langage-leurre qui veut faire croire à la réalité de ce qu'il nomme. (...) L'utilisation du mot unique (« word

³⁵⁵ *Ibid*, 19.

³⁵⁶ C. Richard, *Ibid*.

³⁵⁷ *Ibid*.

³⁵⁸ C. Richard, *op. cit.* 27.

alone » – le mot Ligeia—a donc bien pour fonction de reconstituer par la restauration du « I » (« word » devient « world ») un monde occulté, oublié, c'est-à-dire que le texte a pour fonction de ramener l'image (« the image of her ») de Ligeia, et non pas Ligeia elle-même (« [She] is no more »). Le langage a donc pour but de reconstituer le monde (« world ») et, tout particulièrement de recréer l'image de la personne qui constituait la totalité du monde du narrateur, c'est-à-dire, en son aberration esthétique et mégalomane, de recréer la personne par le mot—son nom qui, comme par hasard, commence par un « I ». ³⁵⁹

Quant au poème écrit par Ligeia, il nous enseigne que Dieu ne saurait relever de la mimesis : il est l'indicible d'un poème sur Dieu mettant en scène l'échec d'une pièce sur Dieu à mettre Dieu en scène et révélant, par son organisation diégétique l'humanité essentielle des mimes de Dieu affirmée par les anges-témoins : « the play is the tragedy, 'Man' ». La révélation de l'indicibilité de Dieu est l'héritage que Ligeia laisse au narrateur. La mort est l'étape nécessaire à la connaissance de Dieu, affirme l'ensemble de l'œuvre de Dieu. C'est le narrateur (et non Ligeia) qui affirme implicitement son espoir de voir un jour l'homme rivaliser avec Dieu, par l'exercice de sa volonté. Le narrateur apprend le nom de Dieu par les dernières paroles de Ligeia : « O God ! O Divine father ! » s'écrie-t-elle avant d'expirer (269). « La conquête du « I » à la fin du conte apparaît donc du point de vue du locuteur-narrateur—comme la conquête de la lettre d'or qui permet de dire la *fille de Dieu* et, en la disant de la *faire* (« by that sweet word alone...bring before mine eyes »). Aux yeux de C. Richard, c'est toujours le « I » qui a le dernier mot.

Poe se livre dans « Ligeia » à des variations sur les thèmes de la jalousie morbide et du renversement dans le contraire entre amour et haine, et l'ustensibilisation de l'autre. En la matière, et selon l'angle phénoménologique qui est le nôtre, le thème de vie du narrateur/ Ligeia ressortit indéniablement à la pathologie, car aucun *Mitwelt* n'y a cours ³⁶⁰. Ce que vit le narrateur (lequel se croit héroïque et sublime) n'est qu'une parodie d'amour, puisque seule prévaut une étrange *Umwelt*, ou *self-world phénoménal* créé par la perception subjective de l'individu, réduit quasiment à un organisme, puisque les co-références se sont évaporées. En l'occurrence, la centration exclusive sur la négativité comme fuite perverse du monde désolidarise le protagoniste de la réalité dialectique et anthropologique, celle des transactions proprement humaines, en le confinant dans une réalité identique à elle-même, hors de la temporalité et de l'histoire. Cette pseudo-réalité cherche à perdurer dans un présent pareil à l'éternité. Or, l'aspiration présomptueuse à la Totalité qu'est l'Identité conduit inévitablement au solipsisme, ce d'autant plus d'ailleurs que la quête insatiable de

³⁵⁹ *Ibid*, 28-29.

³⁶⁰ On retrouve le même thème de l'hubris épistémologique tout spécialement dans la nouvelle « Morella ».

connaissance de Ligeia – type de Sirène avide de connaissance que décrit Cicéron, mais qui néglige cette vérité que même les monstres marins peuvent se noyer – mobilise son entendement en sorte d’isoler les objets les uns des autres, de leur contexte, et qui plus est, indépendamment du sujet³⁶¹.

Cela étant, l’état-second, artificiellement induit par la drogue, tend aussi à occulter la responsabilité du narrateur vis-à-vis de ses propres agissements. En même temps, la posture de l’individu enclin à s’isoler de la réalité extérieure et à s’enfermer en lui-même, suggère un stoïcisme quelque peu dégénéré. L’on sait en effet que suivant le paradigme stoïcien, la liberté consiste avant tout en l’indépendance de l’âme vis-à-vis des réalités corporelles : dans cette optique, la liberté véritable n’est rien d’autre que la réalisation par l’âme de son essence³⁶².

Dans une veine philosophique plus récente, l’on pense aux conceptions de Schelling et de Hegel concernant l’origine du Mal, puisque selon ces thèses, à défaut de vivre avec l’ensemble des composantes de son être, en son époque et suivant quelque usage social, l’individu (sujet s’éprouvant comme complètement désincarné, dirait R.D. Laing) périt comme criminel ou fou³⁶³, en proie au morcellement pathologique et à la dépersonnalisation.

A son corps défendant, le matériau qui nous occupe abonde en illustrations de ce principe anthropologique, à cela près que dans la majorité des cas, les protagonistes autodiégétiques n’y sont pas criminels *ou bien* fous, mais *les deux simultanément*, à quoi tient leur caractère gothique et leur spécificité poésque. Le cadre soigneusement élaboré fonctionne comme une image du délabrement psychique (le « within » protège du « without », voire permet d’en dénier l’existence et la réalité), au point qu’on se demande si l’énonciateur, confiné à une chambre conjugale devenue crypte, est mort ou encore vivant, comme c’est le cas du narrateur de « The Pit and the Pendulum » (1842) et de l’ébauche narrative « The Lighthouse »³⁶⁴.

Ce faisant, le narrateur clive la réalité en bonne et mauvaise : à Ligeia il réserve le Ciel (dans des sphères éthérées, quasiment platoniciennes), et à Rowena l’Enfer (dans une manière de chambre de

³⁶¹ Le sujet en question se renferme en lui-même pour devenir son propre Dieu. L’on verra que Roderick Usher offre un cas de figure analogue. Ces attitudes de repli mental rappellent certaines formes d’autisme. Ligeia, par exemple, s’efforce d’amortir tout stimulus provenant de l’extérieur : « deaden impressions of the outside world » (267).

³⁶² Voir à ce sujet notamment le principe de la *consolatio malorum* de Cicéron, à savoir le soulagement à la douleur morale dans le malheur.

³⁶³ Remarque de Hegel, cité par A. Kojève, *op. cit.* 65.

³⁶⁴ Le choix d’une abbaye perdue dans la campagne anglaise la plus sauvage, « remote and unsocial » correspond à la personnalité para-autistique du narrateur. Le gardien de phare de « The Lighthouse » semble avoir fui le monde dans une sorte de *fuga mundi* autistique et ne cherche que la solitude et le silence. L’intéressé tient cependant un journal, que peut-être il s’adresse à lui-même.

torture). Or, refuser de nommer quelqu'un revient d'une certaine manière à le placer du côté du diable : le nom des damnés n'est-il pas rayé du Livre de Vie ?

L'inversion, sur l'axe vertical, entre céleste et infernal traduit la désorganisation du sujet et le déni de ses difficultés, de sa folie même. Elle procède de ce que la *Daseinsanalyse* désigne comme la disproportion ontologique/disproportion anthropologique mais aussi le fléchissement du vécu, tel que décrit par Eugène Minkowski³⁶⁵.

Au terme de l'exposé, le narrateur est incapable de rompre son solipsisme et de sortir de lui-même. L'on aboutit à une sorte de désimagination, à l'incapacité d'idées : en effet il ne reste plus rien à saisir ni par la vue, ni par l'entendement, si ce n'est une blancheur³⁶⁶. L'état mental final du narrateur, désormais inapte à penser, réfléchit-il la désagrégation et l'horreur d'une victime affolée, ou bien la déliquescence d'un amant endeuillé ? La multiplicité des interprétations paraît évidente concernant le dramatique dernier paragraphe. Il n'existe aucune autre nouvelle d'horreur de Poe qui combine une telle simplicité d'intrigue avec tant d'ambivalence sémantique. Une fois de plus, l'incertitude herméneutique a pour effet de déstabiliser un destinataire qui se retrouve intoxiqué à son tour par les divagations contenues dans le récit.

Le narrateur vise l'obnubilation du destinataire qu'il cherche littéralement à priver de discernement. Cette nouvelle, parmi d'autres, traduit la propension de Poe à abolir tout écart ou altérité dans une conscience idéale, forcément posthume. Elle illustre la claustrophobie et la crainte de l'envahissement (« fear of engulfment » de D.W. Winnicott³⁶⁷). Cela nous permet d'avancer l'hypothèse selon laquelle la morbidité imprégnant l'ensemble de la nouvelle est liée à la confusion faite entre désir et volonté. Au sens de l'analyse existentielle, le narrateur, grand carencé affectif et abandonnique, redoute que sa bien-aimée/mère tombe dans l'oubli. Se profile également l'angoisse de l'inhumation prématurée (la chambre nuptiale devient une chambre de torture et/ou funéraire, puis une sépulture et un monument) et de la catalepsie, *topoi* récurrents dans notre *corpus*. En ce sens, la

³⁶⁵ Cf. Eugène Minkowski : *Au-delà du rationalisme morbide*, Paris : L'Harmattan, 1997. Voir en particulier Chapitre 11 : « Approches phénoménologiques de l'existence » (1961), 189-210.

³⁶⁶ Cette blancheur achromatique n'est pas sans évoquer les clôtures de « Arthur Gordon Pym » (1838) et « Eureka » (1848).

³⁶⁷ Ou encore crainte de l'enfermement, laquelle confine à l'angoisse de mort, sentiment qu'éprouve le sujet d'être étouffé par sa mère, ou encore prisonnier de son corps, voire envahi par les idées des autres. Voir Donald W. Winnicott : « The Theory of the Parent-Infant Relationship, » (1960) in Winnicott, D.W., *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. London, The Hogarth Press, 1965, 37-55, et notamment 41. Le psychiatre R.D. Laing s'est aussi intéressé à cette question, en particulier in *The Divided Self*, Harmondsworth, Penguin, 1959. Voir tout spécialement 43 ff.

nouvelle de Poe peut se donner à lire comme un tombeau littéraire, sorte de catafalque verbal d'où la défunte Ligeia ne cesse de revenir comme un remords, hanter le narrateur, avec des énigmes décidément impossibles à résoudre.

« Morella »

Le cerveau se nourrit aux dépens du cœur.

Vigny³⁶⁸

« Etait-ce une femme véritablement vivante, ou bien une entéléchie ? »

Balzac³⁶⁹

Initialement publiée dans *The Southern Literary Messenger* d'avril 1835, « Morella » [234-239] fut réimprimée dans le *Burton's Gentleman's Magazine* de novembre 1839. Le poème « A Catholic Hymn » est intégré au texte. En épigraphe, Poe fait figurer une citation du *Symposium* de Platon : « Itself—alone by itself—eternally one and single. »³⁷⁰. Quelques années plus tard, dans *Eureka*, Poe reviendra à ce thème qui lui a toujours été cher, celui des relations entre corps et âme, et la question connexe de l'autonomie de l'âme :

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 it 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 intense *sense of self* which debases, and which keeps us debased³⁷¹.

³⁶⁸ Chatterton (1835), 3 :8.

³⁶⁹ Honoré de Balzac : *Zéro, Conte fantastique*. Paru in revue *La Silhouette*, 3 octobre 1830. Cf. Recueilli in Collection La Pléiade, Nrf-Gallimard, *Œuvres diverses*, t. II, 734-736.

³⁷⁰ Poe l'a vraisemblablement découverte dans l'*Introduction to the Study of the Greek Classic Poets*, publiée par Coleridge en 1831, quelques années avant la rédaction de « Morella ». Cependant, Poe, le critique littéraire, dit considérer certaines œuvres de Platon, en particulier les *Lois*, comme imputables seulement à la ...sénilité. Certes, il reconnaît la pureté et la noblesse de l'âme platonicienne, mais estime que Platon est archaïque et sans aucune pertinence pour l'époque contemporaine. Pis encore, loin d'être utile, le platonisme est devenu intellectuellement néfaste. Cf. revue critique par Poe de l'ouvrage *Plato contra Atheos* (1845) du 21 juin 1845, *The Broadway Journal*.

³⁷¹ Poe: 'Chapter of Suggestions', article initialement paru dans *The Opal*, a Pure Gift for the Holy Days, New York, 1845). Cf. Edgar Allan Poe, *Articles and Marginalia, Essays and Reviews*, Library of America, 1292.

Au-delà d'une fable fantastique mettant en scène des revenants, l'interprétation daseinsanalytique invite à entendre dans « Morella » le discours extraordinairement désolant d'un sujet en proie à un délire d'emprise consistant à imaginer la survivance de sa femme auprès de lui, en vertu d'un phénomène de métempsychose niant toute contingence physique. En ce cas, la confession du sujet énonçant proviendrait des sentiments de culpabilité ressentis par un époux qui n'a jamais véritablement aimé sa femme –une spirite délirante – ou su répondre à ses attentes, et a même nourri des désirs de mort à son égard. Dans cette histoire, aucun comportement ne semble obéir à des choix accomplis par les protagonistes, leur rencontre étant placée sous le signe de la fatalité, la mystérieuse, voire inquiétante, subjugation du narrateur vis-à-vis de l'altière Morella échappant à toute analyse ou explication :

Thrown by accident into her society many years ago, my soul, from our first meeting, burned with fires it had never before 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. (234)

Le lexique tend à indiquer que la flamme que suscite Morella, bien que splendidement belle, procède davantage de l'inférieur que de la sensualité, avec une ambivalence du côté du narrateur, entre fascination et souffrance. La première impression que l'on a de Morella est accablante : le narrateur est comme anéanti devant elle et en état de sidération. Bien que conscient de la dangerosité de celle qui va pourtant devenir sa femme, le narrateur renonce d'emblée à la maîtrise de ses propres sentiments, encore que, de son aveu, lui et Morella ne parlèrent jamais d'amour, il n'y pensa même pas. Le lien qui les unit à l'autel, plutôt que de nature sacramentelle, est tributaire du destin. La relation mutuelle nouée entre les conjoints présente un caractère exclusif, cela dans la mesure où Morella fuit le monde ; quant au bonheur que l'épouse procure au narrateur, il participe de l'onirique et de la stupéfaction : « It is a happiness to wonder ; — it is a happiness to dream. » (234). Le narrateur se met à étudier avec sa femme, devenant son élève (pupil), et renonce à toute rationalité pour s'abandonner à elle (« Morella's erudition was profound.» (234)).

De son côté, Morella, sorte de mère pathogène, substitue au désir de son mari le sien propre, qui n'a de sens que par la soumission de ce mari dans un faux *self*. Tout se passe comme si en vertu de sa sujétion à Morella, le Moi du narrateur renonçait à la stabilité et la constance distinctive de la conscience de Soi, constitutive de la personne. N'est-il pas vrai que le narrateur entretient en effet vis-à-vis de Morella une attitude de dépendance infantile, les deux individus devenant quasiment

assimilables ou interchangeable entre eux, illustration du thème vampirique qui renvoie à l'idée de transfusion du Moi. Personnalité tyrannique, Morella, certes manifeste une beauté étrange, cependant séduit le narrateur non pas à travers quelque sensualité, mais par le truchement de l'intellectualisme, pour exercer ensuite son pouvoir en imposant une existence qui ne laisse nulle place au doute. Il s'agit cependant d'une vie qui n'en est pas une, tant elle est terne. En effet, dans « Morella », l'étrange mode de relation conjugale est axé uniquement sur l'emprise et suppose l'effacement de la volonté personnelle du narrateur, lequel s'en remet totalement à l'envoûtante épouse³⁷². La magicienne Morella devient une sorte de Calypso gothique : emblématique de la répétition, du figement dans une immortalité morte. Le narrateur voudrait certes maintenir sa volonté de se fonder en tant qu'homme et refuser l'immortalité pétrifiée, telle que la lui impose sa compagne (« ...had paralyzed me into stone... » (277)), mais ses sentiments de culpabilité lui interdisent de vivre dans une condition normale (« There was a mad disorder in my thoughts—a tumult unappeasable. » (277)). De ce point de vue, face à la magicienne, le narrateur n'a ni la subtilité ni la sagesse d'un Ulysse. Il restera donc son prisonnier, confiné dans l'aliénation³⁷³.

Les secrètes explorations philosophiques et ésotériques auxquelles Morella s'efforce de convertir son partenaire sont bien évidemment de nature transgressive (« pouring over forbidden pages » (234)) : celui ou celle qui s'aventure dans cette sphère a toutes les peines du monde à s'en dégager. Le narrateur méconnaissait les raisons de l'engouement de Morella pour la littérature mystique, la qualification « favorite and constant » (234) appliqués à ces études ne manquent pas cependant d'évoquer la monomanie caractéristique des occultistes compulsifs³⁷⁴. Le récit ne semble pas référer à une initiation méthodique que Morella aurait dispensée à son époux, mais suggère davantage un phénomène tenant à la fois de l'osmose et de la séduction, moins aisé par conséquent à cerner et d'autant plus grisant pour le narrateur. D'où les commentaires équivoques de ce narrateur au sujet des pratiques en question dont il a quelque raison de suspecter le caractère délétère, mais où il persiste néanmoins jusqu'à littéralement se laisser posséder :

³⁷² Pour le pédopsychiatre et analyste D.W. Winnicott, l'intellectualisme correspond à la tentative de l'individu de résoudre une difficulté personnelle en utilisant sa cérébralité brillante.

³⁷³ Dans une filiation mythologique voisine, Morella correspondrait à Eurydice, bien-aimée qu'Orphée est allé chercher aux Enfers, mais perd irrémédiablement, avec sans doute une partie de lui-même. Le malheureux époux-Orphée est voué en conséquence à une agonie psychique liée à l'impossibilité du deuil et de l'accomplissement de ses désirs.

³⁷⁴ L'anthropologie relève qu'en Occident, l'occultisme se pratique fréquemment en famille, donc (acquis ou « naturels ») et secrets faisant l'objet d'une transmission confidentielle parmi quelques membres choisis de la parenté, souvent de la mère à la fille.

I felt a forbidden spirit enkindling within me — would Morella place her cold hand upon my own, and rake up from the ashes of a dead philosophy some low, singular words, whose strange meaning burned themselves in upon my memory. (234)

Her talents were of no common order – her powers of mind were gigantic. (234)

Ces mots confèrent à Morella le statut d'une artiste extraordinairement douée mais suggèrent aussi quelque chose d'excessif, de surhumain, voire de monstrueux. En dépit de cela, le narrateur a la présomption de croire qu'il ne risque rien à s'aventurer dans les arcanes de Morella. Bien sûr, le lecteur peut à peu de frais se convaincre du contraire, car au terme du récit le fourvoisement du narrateur est manifeste. En même temps, non sans ironie, l'analyse précise : « In all this, if I err not, my reason had little to do » (234). Il s'en faut de peu qu'un pacte faustien soit scellé entre le narrateur et Morella. Mais l'époux s'efforce de se soustraire à l'emprise de son épouse, n'étant pas subjugué au point de renoncer à vivre et de se laisser totalement posséder par une femme dont il conscience de la dangerosité.

L'ambivalence du narrateur est patente entre la fascination et la répulsion qu'il éprouve à l'égard de Morella : il emploie le terme « entombed » (380), comme s'il était parvenu à neutraliser sa redoutable bien-aimée³⁷⁵. Dans cette affaire, le mari n'en paraît pas moins victime de ses propres sentiments de culpabilité. Cependant, l'intéressé se sent graduellement envahi par la répulsion et l'angoisse de mort quand la façon d'être de sa femme commence de l'oppresser, à la manière d'un mauvais sort (...and there fell a shadow upon my soul — and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones. (234)).

On retrouve les sentiments d'inconfort liés à l'inquiétante étrangeté théorisée par Freud et qui concerne ces situations où un individu croit à la possibilité de communiquer avec les morts, et à la conviction que les morts en question sont venus les chercher. Englouti dans la mort, l'antagoniste resurgit en tant qu'ennemi du narrateur ; telle est la vieille croyance selon laquelle la personne décédée cherche à l'emporter afin qu'il partage sa nouvelle vie avec elle³⁷⁶. A présent, le narrateur semble avoir réalisé graduellement que les sublimes et téméraires pensées de Morella ne sont pas pour lui, et il préférerait s'en tenir à ce qu'il connaissait du monde avant d'être en quelque sorte initié

³⁷⁵ On notera l'analogie avec l'attitude d'Egeus vis-à-vis de Berenice, alors que l'héroïne éponyme semble passer d'un monde à l'autre, à volonté.

³⁷⁶ Cf. Freud, *L'inquiétant* (*Das Unheimliche*, 1919) Paris : PUF, in *Œuvres complètes, Psychanalyse*, Vol. XV. 1996, Trad. française J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, F. Robert. 147-188.

par son épouse. Il paraît alors s'opérer un salutaire renversement, permettant au narrateur de se dégager quelque peu de l'emprise maléfique de Morella (And thus, joy suddenly faded into horror, and the most beautiful became the most hideous, as Hinnonn [[Hinnon]] became Ge-Henna (234)). Le changement d'attitude du mari n'échappe toutefois pas à l'épouse, et dès lors que l'intéressée prend conscience du fait qu'elle ne peut l'empêcher, elle commence à dépérir, comme si précisément l'émancipation du narrateur à son égard lui était fatale, et que la prise de conscience du mari signifiait littéralement que de Morella à lui la *magie n'opérait plus*. D'ailleurs, le narrateur ne s'y trompe pas, lui qui, en fixant les yeux de son épouse, perçoit la radicale altérité d'une présence surgie tout droit de l'abîme : «...my soul sickened and became giddy with the giddiness of one who gazes downward into some dreary and unfathomable abyss.» (235) Le narrateur admet qu'il éprouva alors un vœu de mort à l'encontre de Morella dont le décès lui parut long à venir, l'agonie prolongée de l'épouse opérant comme une torture sur le mari exaspéré et impatient d'être libéré lui aussi.

Une Morella en transe, ou bien se composant un personnage, consciente toutefois de l'imminence de la fin, tient alors un discours métaphysique et littéralement agonistique, où le sujet de l'énonciation se situe conjointement dans le *hic et nunc* et l'au-delà, mais affilié préférentiellement au ciel et à la mort, plutôt qu'à la terre et à la vie. (« 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!" (236)). Morella opère avec ces mots une polarisation dans les régimes d'être, où l'aérien s'associe à la mort et le chthonien à la vie — couplage « païen », alternatif à la cosmologie judéo-chrétienne. Le personnage prétend de la sorte simultanément participer de la vie et de la mort, attitude de prestance qui en fait une morte-vivante. L'adresse suivante de Søren Kierkegaard pourrait avoir été écrite à l'intention de cette femme fatale poésque :

Tu planes toujours au-dessus de toi-même, mais les hautes régions de l'éther subtil, où tu t'es volatilisé sont le néant du désespoir ; au-dessus de toi, tu découvres une multitude de connaissances, de vues générales, d'études, de remarques ; elles n'ont cependant pour toi aucune réalité, mais tu les utilises dans les combinaisons les plus capricieuses, ornant avec un goût délicat le somptueux palais de l'esprit où tu séjournes à l'occasion³⁷⁷.

Victime ou pas de l'illusion de permanence, Morella cherche à maintenir une emprise posthume sur l'époux, son discours ayant des accents de malédiction. Au-delà du personnage ambigu, nous voyons pointer la figure délétère de Méduse, entre les vivants et les morts, aux portes de l'Hadès,

³⁷⁷ Søren Kierkegaard : *L'alternative* (1843) in *Œuvres complètes*, vol. IV. Paris : Editions de L'Orante, 1970.179.

avec sa charge de fascination et d'horreur. Morella est proprement diabolique car elle cherche à induire le désespoir chez son partenaire :

I repeat I am dying. But within me is a pledge of that affection — ah, how little! — which thou didst feel for me, Morella. And when my spirit departs shall the child live — thy child and mine, Morella's. But thy days shall be days of sorrow — that sorrow which is the most lasting of impressions, as the cypress is the most enduring of trees. For the hours of thy happiness are over, and joy is not gathered twice in a life, as the roses of Pæstum twice in a year. Thou shalt no longer, then, play the Teian with time, but, being ignorant of the myrtle and the vine, thou shalt bear about with thee thy shroud on earth, as do the Moslemin at Mecca. (379)

Mais là encore, rien ne prouve que l'actant dispose effectivement des pouvoirs sur la vie et la mort qu'il prétend détenir. Il est possible en revanche que l'intéressée, captive de l'angoisse de mort, déraisonne et que, conséquemment au décès de sa femme, le narrateur culpabilisé divague à son tour – poursuivant un délire à deux, au-delà de la présence physique de Morella. Le dispositif littéraire rappelle la théorie selon laquelle les membres d'un duo figurent en fait deux facettes ou incarnations d'un seul et même personnage, le narrateur et Morella en réalité ne font qu'un. Nous examinerons plus loin l'illustration du même principe dans une autre nouvelle du canon, « Eleonora » (1842)³⁷⁸.

« Morella » et l'obsession de savoir

Le thème principal de « Morella » est introduit par la citation liminaire de la nouvelle. Il s'agit d'un délire de résorption : Morella recherche une permanence pure et simple de l'âme, sa fusion dans l'âme universelle, telle que postulée par les philosophes idéalistes dont la protagoniste fait siennes les idées (Schelling et Fichte), d'où aussi le choix de l'auteur d'épigraphier cette nouvelle par une citation de Platon³⁷⁹. Mais à quel usage le personnage réserve-t-il son immense savoir ? Morella est-elle un ange, et si oui, de quel type?³⁸⁰

³⁷⁸ Pour un exposé concernant cette théorie, voir l'article de Marc Amfreville : « Fluctuations, double, spectre et trauma. » *Revue française d'études américaines*, N° 109, septembre 2006. Interprétation développée par S. Freud in *Types de caractères dégagés par le travail analytique* (1916).

³⁷⁹ Il est question de l'immense savoir de Morella Selon le narrateur, Morella fut éduquée à Presbourg, ville universitaire hongroise qui au XIX^e siècle avait la réputation d'être un haut-lieu des arts occultes et de la magie.

³⁸⁰ Des questions analogues se posent dans le conte « Ligeia ».

« Le malheur de la spéculation est d'oublier continuellement que le connaissant est un existant »³⁸¹, ainsi l'infatuation subjective obscurcit l'esprit de Morella qui aspire à l'omniscience, cherchant témérement à savoir plus qu'il n'est dû. Elle prétend maîtriser une vaste gamme de disciplines, cependant la surestimation de soi lui fait omettre que la sagesse est une, et non plurielle, d'où la confusion chez elle entre occultisme et connaissance. Tout se passe comme si la protagoniste cherchait un système de pensée ayant réponse à tout, ainsi que des révélations secrètes et plus élevées que celles visées par la philosophie classique. Aussi bien, la quête mystico-épistémique de Morella l'engage à rebours de l'Esprit de sagesse tel que décrit par la théologie chrétienne, à la fois un et multiple³⁸². Il s'agit en l'occurrence d'un fantasme qui hante les quêtes de nombreux contemporains de Poe tentés par l'ésotérisme, sorte d'avatar moderne de la gnose. Il s'agirait pour eux de trouver des révélations étonnantes susceptibles d'apaiser toutes les angoisses, et par voie de conséquence de rendre caduques tous les questionnements. C'est là une vision totalisante, un fantasme présomptueux qui ne s'accommode pas du *mystère*, tant il est vrai que la maîtrise exhaustive de la connaissance est illusoire³⁸³. Par ailleurs, l'esprit tel que cultivé par Morella se ferme à toute grâce : passion de la connaissance et creusement de la tombe coïncident. Pas davantage ce personnage que les autres protagonistes de Poe qui s'engagent dans l'hubris épistémique ne dispose d'aucune clef donnant accès à une connaissance supérieure ou au divin. Ces sujets qui croient trouver leur inspiration dans un certain type de philosophie idéaliste, aspirent à la calme intériorité qui donne accès à la connaissance *directe* de l'éternelle liberté. Toutefois, comme l'explique Emmanuel Levinas :

L'existence caractérisée et conçue comme modèle de perfection avait été placée par la philosophie traditionnelle en dehors du temps, dans l'éternel. Le temps était conçu comme une dégradation de l'existence éternelle et comme imitant dans son mouvement l'immobilité de l'éternel. Dans toute cette conception, l'étant n'était pas considéré dans sa relation avec l'être. Pour celui-ci, la dualité de l'acte d'être, la possibilité pour lui de recommencer et de ressusciter est la condition de salut et de bonheur³⁸⁴.

³⁸¹ S. Kierkegaard : *Post-Scriptum aux Miettes philosophiques* (1844), *Œuvres Complètes*, Tome X, Paris : Editions de l'Orante, 1973, 190.

³⁸² « Si les Saintes Ecritures, d'ailleurs, appellent l'Esprit de Sagesse multiple, c'est à cause des nombreuses choses qu'il renferme en lui-même, mais il *est* ce qu'il *a*, et tout ce qu'il *a*, c'est lui seul. Car la sagesse n'est pas multiple, mais une, et en elle sont des trésors infinis – finis pour elle – de choses intelligibles contenant toutes les raisons invisibles et immuables des êtres, même visibles et changeants qui par elle ont été faites. Car Dieu n'a rien créé sans connaissance, ce qu'on ne peut vraiment dire d'aucun artisan humain. Or s'il a tout fait par connaissance, il n'a évidemment fait que ce qu'il avait d'abord connu. D'où nous vient cette pensée surprenante et pourtant vraie : pour nous, ce monde ne pourrait être connu s'il n'existait ; pour Dieu, s'il n'était connu, il ne pourrait exister. » St Augustin, *La Cité de Dieu*, Paris : éditions Desclée de Brouwer, 1959, XI, vol. 35. 69.

³⁸³ Semblablement, selon Paul Ricoeur : « La sagesse vise à cette résignation la plus muette, au sacrifice le plus extrême du vouloir-savoir. » In *Philosophie de la volonté*, II, Paris : Aubier, 1988, 450.

³⁸⁴ Emmanuel Lévinas, *Notes sur eros*, in *Œuvres complètes*, Volume III, Paris : Editions Grasset & Fasquelle, IMEC Editeurs, 2009, 195.

C'est tellement vrai que les actants mis en scène dans « Morella » redoutent de déchoir dans le sensible, si le sensible était un obstacle à l'âme. Pour employer une formule plotinienne, disons qu'ils voudraient se détourner de la fascination du corps et retrouver la proximité de l'Inséparable et du symbiotique, thème d'ores et déjà présent dans « The Oval Portrait » (1842). Le résultat est que les intéressés ne savent pas tout bonnement vivre, omettant qu'un savoir qui ne sait pas reste une force morte, opposée à la force « libre », c'est-à-dire à la connaissance. En somme, Morella, Egaeus, Ligeia, sont autant de personnages qui voudraient exister essentiellement en vertu de leur nature propre et constante, indépendamment de toute détermination locale ou temporelle. C'est la raison pour laquelle ils se pétrifient dans le réel, telles des choses inanimées. Au contraire de ce genre d'homéostasie, le sujet proprement humain exprime une existence particulière, localisée dans le temps et le lieu : en quoi justement il est l'*être-là* (D a s e i n). L'on touche ici à un aspect caractéristique de l'œuvre de Poe : très souvent en effet, l'erreur délirante des personnages mis en scène provient d'un gauchissement de la connaissance et ressortit par voie de conséquence au macabre, donc au mal. Pour sa part, Morella est assurément entichée de Fichte et Schelling, toutefois elle commet un absolu contresens sur leur pensée. Pour citer justement Schelling :

L'erreur n'est pas quelque chose d'indifférent, un simple manque ou défaut : elle résulte d'une perversion de la connaissance (elle fait partie de la catégorie du mal, du morbide). Si toute erreur était simplement fautive, c'est-à-dire dépourvue de vérité, elle serait sans danger. (...) L'erreur a, elle aussi, quelque chose d'honorable, elle contient toujours une part de vérité, une vérité déformée, pervertie, et ce sont ces traits déformés, défigurés, de la vérité primitive qu'on retrouve ou dont on sent vaguement la présence même dans l'erreur qui rendent l'erreur si épouvantablement dangereuse. La force la plus douce, celle qui préside à la formation d'êtres organiques, produit des monstres, lorsqu'elle est entravée dans son action ; et ces monstres nous épouvantent, non à cause de leur manque de ressemblance avec la formation normale, mais, au contraire, à cause de leur ressemblance avec la formation normale, à cause de la forme humaine qu'ils gardent malgré tout³⁸⁵.

D'un point de vue daseinsanalytique, « Morella » offre une illustration monstrueuse du drame de ceux qui dénie que la *connaissance* doit être comprise sur la base de l'*être-au-monde*, et non l'inverse³⁸⁶. Sous ce rapport, la protagoniste n'est pas seulement une experte en arts ésotériques et une nécromancienne érudite, laquelle, pour fuir le monde, s'attache jalousement à son époux. Son

³⁸⁵ Schelling, *La philosophie en tant que science*, Paris : Aubier-Montaigne, 1947, 554-555. Poe lui-même n'est pas germanophone et n'a jamais véritablement étudié les romantiques allemands.

³⁸⁶ Cf. Christian Dubois : *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris, Editions du Seuil, Collection Points Essais, 2000, 187.

prétendu savoir présente des aspects prométhéens et surtout participe d'une hubris épistémique telle qu'elle lui interdit tout commerce ordinaire avec les autres, la sidérant et la détachant de la réalité. C'est ainsi que Morella cherche à s'enfermer dans l'*ineffable*, lequel est – pour reprendre une formule hégélienne – « la *marque d'une pensée non élaborée*, à l'état de fermentation »³⁸⁷.

A cela tient le fait que le monde de cette protagoniste – comme celui de la Maison Usher – n'autorise aucun *accomplissement*, c'est un univers stérile où il vaudrait mieux ne pas être que d'être. La fécondité lui fait donc totalement défaut, cela d'autant plus que :

Le toi qui tout en étant moi n'est pas moi – ou plutôt qui tout en étant toi est moi – c'est le fils. Et c'est là que la dernière possibilité du moi, ou la dernière exigence de la sexualité : dans l'aventure de l'étreinte, de la transsubstantiation du moi, la possibilité pour le moi de devenir toi —il le devient dans le fils. Le fond du moi, c'est la fécondité³⁸⁸.

Adonnée à l'ésotérisme, Morella cherche à y convertir son mari. Elle hante définitivement l'esprit du narrateur, obsédant ce dernier au point d'y prendre toute la place. A la fois femme fatale et vampire, la protagoniste ne laissera pas son mari l'abandonner simplement en vertu du fait qu'elle est morte. C'est la raison pour laquelle l'époux-narrateur se montre incapable de se soustraire à l'influence de la protagoniste : au-delà de la mort de sa compagne, la culpabilité le rend fou, et lui fait halluciner la fusion de Morella et de sa fille en une seule personne. En ce sens, « Morella » est un récit de psychomachie, dont l'énonciateur sort vaincu, contaminé par la folie de l'objet d'amour/persécuteur. Comme l'a bien vu Lévinas :

C'est parce que toute jouissance est pour soi qu'elle est précédée du besoin. Le bonheur le plus pur doit être précédé de cet appétit du bonheur, sans quoi il n'y aurait personne pour jouir du bonheur. Le bonheur serait perte de Soi, absorption dans l'objet qu'on absorbe³⁸⁹.

Le narrateur voit dans sa fille le double de Morella, précisément parce que sa femme a mis au monde l'enfant alors même qu'elle expirait, mais surtout à cause de l'ascendant de Morella sur le narrateur. A preuve, ce dernier ne s'autorisera plus jamais à poser les yeux sur une quelconque femme qui ne soit Morella. Il ressent pour sa fille la même ferveur qu'il a eue pour l'épouse. La précocité physique et surtout intellectuelle de sa progéniture effraie le narrateur : en l'enfant, il voit se profiler la mère, au point de ne plus y reconnaître que cette dernière. Sa façon d'observer sa fille et la description de son développement quasiment surnaturel connotent un témoin distancié et

³⁸⁷ On retrouve littéralement les miasmes de l'étang-miroir de la Maison Usher.

³⁸⁸ Lévinas, *Ibid.*, 196.

³⁸⁹ Emmanuel Lévinas, *Notes philosophiques diverses*, in *Carnets de captivité, Œuvres complètes*, Paris : Grasset éditeur – IMEC, 2009, Volume I, 246.

rationnel, mais les étrangetés stylistiques nous mettent sur la voie du déséquilibre du sujet énonciataire :

I snatched from the scrutiny of the world a being whom destiny compelled me to adore, and in the rigorous seclusion of my home, watched with an agonizing anxiety over all which concerned the beloved. (380)

L'époux et père subjugué n'est pas à un paradoxe près, la fille ayant conjointement des traits évocateurs de la sainteté et l'aura démoniaque de la mère. Ce n'est pas l'étonnante ressemblance physique entre la mère et la fille qui effraie le narrateur, mais l'identité parfaite des deux visages et des expressions où se manifeste la présence de la morte-vivante :

And in the contour of the high forehead, and in the ringlets of the silken hair, and in the wan fingers which buried themselves therein, and in the sad musical tones of her speech, and above all — oh, above all — in the phrases and expressions of the dead on the lips of the loved and the living, I found food for consuming thought and horror — for a worm that *would* not die. (380)

La fille est confinée au domicile, comme si les protagonistes ne vivaient que privément, pour demeurer dans un tête-à-tête exclusif de toute autre présence, de peur de la contamination que pourrait occasionner le monde environnant. Il n'y a dans cette problématique qu'un *Umwelt* vaguement incestueux, mais pas de *Mitwelt*. Tout est hypostasié et le non-dit pèse, le père ne livrant aucune information à la fille concernant la mère. Du coup, l'ordre symbolique du langage est obéré par ce silence concernant les origines. Le père et narrateur est frappé de mutisme tant le tabou maternel est puissant :

Of the mother I had never spoken to the daughter; — it was impossible to speak. (380)

La fille de Morella grandit donc dans un milieu pathogène, si ce n'est autiste :

Indeed, during the brief period of her existence, the latter had received no impressions from the outward world, save such as might have been afforded by the narrow limits of her privacy. (380)

Comme l'a montré la démarche psychodynamique, les chaînons manquants dans le système de filiation menacent sa cohérence et annulent les effets de référence qu'il pouvait générer. La forclusion, quant à elle, remet en cause la légitimité accordée à la Loi-du-Nom-du-Père et sur la fixité des repères identificatoires offerts aux individus³⁹⁰. Dans la présente nouvelle, le père recourt

³⁹⁰ Voir par J. Lacan, *Séminaire, III, Les psychoses*, 1955-1956, Paris, Seuil 1981, ainsi que *Séminaire XXI, Les non-dupes errent*, 1973-1974, Paris, Association freudienne internationale, 2001. Voir également *D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose* in *Ecrits II* [1956], Paris, Editions du Seuil, 1999.

au baptême, en tant que moment décisif de la nomination, mais aussi exorcisme et possibilité libératoire (380) : est signifiée sous ce rapport une lutte pour la nomination et le rétablissement de la filiation, entre d'une part la perspective sotériologique chrétienne (en vertu de la puissance baptismale) et d'autre part le paganisme ésotérique (c'est-à-dire une pensée magique soumise au destin impavide). Dans l'onomastique liée à la mère infernale résonne le mot « mort », désignant la hideur, l'horreur, l'innommable : la mort est là.

Chez Poe, le désespoir prévaut, à l'opposé d'auteurs donnant plutôt dans le fantastique-merveilleux, tels Théophile Gautier avec « La Morte amoureuse »³⁹¹ ou encore Villiers de L'Isle Adam et sa « Véra »³⁹². Dans ces œuvres, qui font la part belle à l'irrationnel et aux migrations animiques, le surnaturel est assumé et la malédiction parfois rompue, grâce à l'intervention sacramentelle d'un religieux. La rédemption y est donc rendue possible, au contraire de ce qui se produit dans les récits de Poe. De fait, ce qui est en cause dans « Morella » (1835), c'est moins quelque métempsychose que la psychose tout court, la répétition tragique d'un trauma indépassable. Dans cette nouvelle, au sens de l'analyse existentielle, l'être-ensemble des personnages se caractérise par un « sans-les-autres », c'est-à-dire l'oubli de coréférences impliquant autrui, au-delà de Morella et du narrateur il manque l'espace du monde (comme entre Morella et son mari, entre Egaeus et sa cousine dans « Berenice », le peintre halluciné et son modèle dans « The Oval Portrait », sans oublier l'esthète suicidaire et sa bien-aimée dans « The Assignment »). En d'autres termes, la logique de l'action exclut toute participation à une chose commune, ce qui la signale comme pathologiquement gauchie. En relation avec la mélancolie, Kierkegaard parle du « repliement, qu'on pourrait encore appeler une intériorité dont la serrure est brouillée »³⁹³, l'attitude dans la nouvelle se rapporte à l'autisme, dans la mesure où l'existence se désinvestit des coréférences culturellement déterminées pour satisfaire exclusivement le besoin individuel, égocentrique. Nous assistons bien à une restriction de l'essence de la totalité de tournure du sujet, comportement qui, selon la *Daseinsanalyse*, implique très clairement la psychose et le projet de ne pas être en soi.

Même s'il avait compris depuis fort longtemps combien Morella était redoutable, en définitive le narrateur devient prisonnier des significations qu'il impose à la réalité, et succombe à ses sentiments de déchéance délétères. A la fin de l'histoire – qui n'est pas à proprement parler une fin – le narrateur

³⁹¹ Nouvelle parue en 1836 dans 'La Chronique de Paris'.

³⁹² *Contes cruels*, 1874.

³⁹³ Søren Kierkegaard, *La maladie à la mort* (1849), *Œuvres complètes*, Vol. 16, Paris : Editions de l'Orante, 1971, Trad. Henri Tisseau, 228.

est à court de mots et ne peut que répéter le nom fatidique de celle qui s'efforce de tout absorber. En effet, loin d'être libre, le narrateur se soumet à l'ordre du destin, l'amour ressenti pour Morella/sa fille étant prescrit par une loi tragique. Visiblement le narrateur se complaît dans sa morbidité ultra-romantique, et dans le fait qu'il s'offre en pâture au ver conquérant de la Mort, celui de la déliquescence physique et mentale, celle qu'apporte le trépas (380). Telle une étoile noire dans l'espace, Morella engendre littéralement le vide autour d'elle, de sorte qu'aucune instance n'opère plus qui soit susceptible d'élider le désir de cette mère toute-puissante aux allures de Méduse. Morella constitue par ailleurs une parfaite figure de l'«Anima», au sens que Jung donne à ce terme : peut-être l'élément féminin de la psyché masculine du narrateur, souvent personnifiée par une sorcière ou une prêtresse, femmes qui ont des liens avec les « forces obscures », c'est-à-dire avec l'inconscient : « Les femmes sont, croit-on, plus aptes à entrer en contact avec les esprits. »³⁹⁴

Dans la configuration psycho-affective, la fonction paternelle, principe organisateur de l'ordre symbolique, est absente. Dès lors, entre les protagonistes, rien ne vient signifier les lois fondamentales de l'échange symbolique, les générations, la filiation et la reconnaissance du sujet en tant que sexué et mortel — d'où l'extinction du désir de l'Autre chez le narrateur. Le désir de l'être humain est certes toujours le désir de l'Autre, mais dans l'impossible famille mise en scène ici, même le langage échoue à signifier cet Autre et à métaphoriser son obscure volonté. L'idiome étant captif de la mère monstrueuse, il dégénère en idiolecte inintelligible. En quoi, l'impossible intégration de l'axe symbolique et des figures de la réalité de l'histoire du sujet (ou de l'advenant) est le lieu d'une brisure, d'une faille que le narrateur psychotique est incapable de combler.

Selon Slavoj Žižek, afin d'aménager une réalité vivable, le sujet éprouvant une forte souffrance psychique ou atteint de troubles mentaux, doit reconnaître, supporter, et *rendre fictif* le noyau dur du réel dans sa propre fiction. C'est peut-être ce que cherche à faire l'auteur E.A. Poe, en élaborant le type de récit que constitue « Morella », nouvelle dont le protagoniste et narrateur fait revivre sa mère prématurément défunte.

³⁹⁴ C.G. Jung, op . cit. 177.

Folies dissociatives et thanatophilie

« The Facts in the Case of M. Valdemar » (1845)

« ...the Writer must appeal to Physicians and to men conversant with the latent springs and occasional perversions of the human mind. »

Charles Brockden Brown, *Advertisement*, *Wieland* (1798)

Encouragés par les littérateurs, certains médecins ont trop oublié les règles essentielles de la critique scientifique. Ils se sont laissé entraîner à répéter, devant des juges incompétents, les phénomènes de l'hypnotisme, de la catalepsie, du somnambulisme, les suggestions les plus bizarres. Les littérateurs, conviés à de pareils spectacles, ont accepté pour vrai ce qu'on leur disait ou montrait un médecin de bonne foi en qui ils devaient avoir confiance, et ils ont versé dans leurs écrits, en les embellissant par leur imagination, toutes les singularités dont ils avaient été les témoins.

Dr Paul Brouardel, Préface à *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal* par Gilles de la Tourette (1887)³⁹⁵.

« The Facts in the Case of M. Valdemar » [833-843] paraît simultanément dans *The American Review* de décembre 1845 et *The Broadway Journal*. La nouvelle se présentait comme un rapport scientifique et son succès fut immédiat. Cependant, « Valdemar » fut reçu si littéralement que moins de trois mois plus tard, en mars 1846, l'auteur n'eut d'autre choix que d'avouer la mystification. L'histoire est relatée par un magnétiseur professionnel, P-, comme s'il s'agissait d'un cas authentique³⁹⁶. Il est question d'une expérience d'hypnose effectuée sur un ami mourant, M. Ernest Valdemar, protocole destiné à déterminer si un traitement par magnétisme est susceptible de retarder la mort et le processus de décomposition physique. Ses médecins ayant annoncé au malade –

³⁹⁵ Cité Par Anatole France, in *La Vie Littéraire*, Collection La vie contemporaine, Première série, Volume I. « L'hypnotisme dans la littérature », Paris, Calmann-Lévy Editeurs, 1921, 117-131, p 130.

³⁹⁶ Poe a sans doute trouvé le sujet de sa nouvelle dans une lettre adressée au *Broadway Journal* du 1 janvier 1845, dont l'auteur, certain Dr A. Sidney Doane, se livre à la description d'une opération chirurgicale qu'il aurait effectuée sur un patient durant un « sommeil magnétique ». Par ailleurs, dans le même *Broadway Journal*, en date du 27 décembre 1845 fut publiée une lettre de l'apothicaire écossais Robert Collyer, lequel prétendait avoir réanimé une personne décédée suite à une intoxication alcoolique. Un tel témoignage, censé fiable, était de nature à brouiller davantage encore les limites entre fiction et réalité. Afin de documenter son histoire, Poe se fit aider par Andrew Jackson Davis, un magnétiseur dont il avait assisté à des conférences sur le mesmérisme. Poe avait connaissance de l'expérience de Mesmer, célèbre médecin autrichien (1734-1815) qui traitait ses patients par le magnétisme (induisant ce qu'on appelait à l'époque des états de « transe »). Les journaux se faisaient régulièrement l'écho de nombreuses expériences scientifiques entreprises au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, de même que de pratiques de divination, de voyance, et des tentatives de maintenir des malades en vie grâce à l'hypnose. En Europe, lors des mêmes décennies, celles où salles de bal et ondes magnétiques font fureur, Johann Strauss fils (1825-1899) n'est-il pas l'adulé compositeur d'une série de danses intitulée *Comics*, dont les vertigineuses *Accélération*s, la *Valse du pouls fiévreux*, *En Vapeur* et la *Polka Electromagnétique* op. 110 (1852) ?

phtisique au dernier degré – qu’il n’a plus qu’une journée à vivre, celui-ci a envoyé une missive au narrateur, le priant de venir à son chevet. Au moment où le patient va expirer, l’hypnotiseur plonge M. Valdemar dans un état de transe où il reste plongé durant sept mois, sous la garde d’infirmiers. Valdemar semble vivant, mais l’hypnotiseur suspecte que s’il tente d’extraire le patient de sa transe catatonique, la mort surviendra immédiatement. Toutefois, sachant que son cas est désespéré, le narrateur assisté d’un étudiant en médecine décide de réveiller le sujet et lui demande : « M. Valdemar, can you explain to us what are your feelings or wishes now? » La réponse ne se fait pas attendre : « For God’s sake! Quick ! Quick ! put me to sleep—or, quick! Waken me!—quick! —I dare say to you that I am dead!” Alors que le narrateur exécute les passes mesmériques, aux cris de « Dead! Dead ! » une humeur verte et nauséabonde s’épanche de dessous les paupières du mourant, dont le corps tout entier pourrit instantanément. Sur le lit ne subsiste plus qu’un amas de putridité répugnante.

Le ton réaliste du récit et la croyance populaire dans les pouvoirs du magnétisme en Amérique dans les années 1840, a conduit de nombreux lecteurs à croire que l’histoire de Poe était authentique. La nouvelle obtint un succès immédiat, mais certains critiques reprochèrent à l’auteur d’avoir cédé au mauvais goût et au sordide.

Poe était convaincu de la validité de la théorie du « magnétisme animal » élaborée au XVIII^e siècle par le célèbre médecin allemand rationaliste — et néanmoins charlatan — Franz Anton Mesmer (1734-1815), ultérieurement désignée « hypnotisme » et employée dans le traitement des désordres nerveux, notamment en France par le psychiatre J.-M. Charcot. Mesmer affirmait en l’occurrence avoir découvert le « magnétisme animal » ou « fluide » qu’il se disait capable d’orienter, grâce auquel l’on pouvait communiquer par le toucher ou à distance, et dont l’imposteur fit une panacée. Par la vertu de la seule volonté, l’inventeur du magnétisme estimait possible d’immerger un individu dans un sommeil artificiel et d’influencer sa pensée. De fait, l’induction magnétique peut déclencher des manifestations surprenantes, telle la catalepsie et le somnambulisme. Dès la fin du siècle où on l’avait inventé, le mesmérisme s’était vu récuser par les autorités scientifiques, il n’en allait pas moins connaître une fortune considérable dans la littérature, tout spécialement fantastique. À l’époque de Poe, cette pratique « parallèle » à la médecine certifiée connaissait encore un engouement considérable, tout particulièrement en Angleterre et en Amérique. Des études corroborant ses effets positifs se répandaient, étayées par la monographie du révérend Chauncey Hare Townsend, *Facts of Mesmerism*, publiée à Londres en 1840, source à laquelle Poe puisa largement. Les prétendues compétences scientifiques et philosophiques de l’écrivain ont certes suscité plus d’une raillerie, il n’en reste pas moins qu’à travers « Valdemar », face à ses destinataires

Poe se livre avec un talent consommé au rôle d'hypnotiseur virtuose dans l'art de la suggestion (littéraire).

La nouvelle « A Tale of the Ragged Mountains » (avril 1844) est, avec « Mesmeric Revelation » (septembre 1845) et « The Truth in the Case of M. Valdemar », une des trois nouvelles où Edgar Poe s'est intéressé au statut particulier de cette inscience qu'est le magnétisme, dans l'imagination populaire et à sa prétendue vertu thérapeutique. Dans ce trio de nouvelles, l'auteur dramatise ce qui ne prêtait nullement à controverse, l'hypnose étant mobilisée pour remédier aux maladies respiratoires, mais aussi comme antalgique et sédatif. Aux yeux de l'écrivain américain, l'hypnotisme est à comprendre comme une volonté qui en annule une autre, à tel degré qu'il ne demeure chez l'hypnotisé qu'une connaissance inconsciente, soumise à l'emprise extérieure. Poe allait plus loin toutefois en affirmant rendre compte de certaines manifestations surnaturelles : vision par-delà les contingences spatiale et temporelle, pleine conscience de la mort, etc. Aussi, profitant de l'interférence et des contrastes entre divers registres littéraires, sur la limite qui devrait distinguer la fiction du propos scientifique, Poe donna à sa fantasmagorie une apparence de rigueur, la description de l'état pulmonaire du patient, le récit des ultimes instants étant élaboré autant que possible dans le style impavide, net et lisse d'un compte rendu scientifique. Puis, à la faveur de cette pseudo exactitude, le fantastique s'impose et le texte se métamorphose en nouvelle d'horreur, le destinataire étant offusqué par la description on ne peut plus complaisante d'une abominable décomposition dont l'effet est exacerbé par la croyance en l'authenticité des événements relatés.

Dans le cas d'Ernest Valdemar, le narrateur et ses collègues veulent à toute force exposer un sujet à la fois défunt et vivant : en un mot, ils espèrent pouvoir pénétrer dans la conscience d'un mort-vivant :

My attention, for the last three years, had been repeatedly drawn to the subject of Mesmerism ; and about nine months ago, it occurred to me, quite suddenly, that in the series of experiments made hitherto, there had been a very remarkable and most unaccountable omission : —no person had as yet been mesmerized *in articulo mortis*. (833)

L'expérience « magnétique » à laquelle ils se livrent est censée (aider à) résoudre la question des rapports chez l'humain entre corps et esprit, et par extension celle de l'existence de l'âme et de sa survie au-delà de la vie biologique. Les praticiens entrent littéralement dans le vif du sujet, le malheureux Valdemar faisant *in articulo mortis* les frais de l'hubris épistémologique des hommes de l'art. Le narrateur se prévaut de ce que – selon lui – les passes mesmériques ont interrompu, ou plutôt suspendu pendant des mois un processus morbide, en principe inexorable, s'agissant tout

spécialement de la tuberculose : « It was evident that, so far, death (or what is usually termed death) had been arrested by the mesmeric process » (840). Poursuivant cette rationalisation, le narrateur ajoute : « I seemed clear to us all that to awaken M. Valdemar would be merely to insure his instant, or at least his speedy dissolution. » (840-841). Il ne croyait pas si bien dire. Le discours du même narrateur suggère quasi simultanément présomption, impuissance et confusion: « I made an endeavour to recompose the patient; but, failing in this through total abeyance of the will, I retraced my steps and as earnestly struggled to awaken him » (841). L'on aura compris que tout dans la nouvelle ressortit au problème des limites entre investigation proprement scientifique et transgression pseudo-scientifique.

L'arrogance du narrateur est manifeste, qui s'approprie sans vergogne le sujet de son expérience et se permet d'écarter l'entourage de l'intéressé, comme si désormais Ernest Valdemar lui appartenait :

I knew the steady philosophy of the man too well to apprehend any scruples from *him*; and he had no relatives in America who would be likely to interfere (834).

Sous ce rapport, l'on note également l'équivoque entre la rationalisation forcée des phénomènes scientifiquement vérifiables, et l'incohérence des phénomènes considérés. De là, l'on passe à un registre à la fois grotesque et sinistre, signature d'une forme de *folie savante*, laquelle n'est pas explicitement brocardée bien que tout porte à croire que les médocastres mis en scène — dont le narrateur intradiégétique — sont bel et bien insensés dans la mesure où ils se croient bientôt devenir maîtres de la vie et de la mort. Ainsi est soulevé le problème de l'éthique scientifique. Dans « The Facts in the Case of M. Valdemar » en effet, il n'est pas question pour les magnétiseurs (*doctes ignorants*, en définitive) de porter remède à la maladie dont souffre le protagoniste éponyme, ou à tout le moins d'endiguer les progrès de la maladie qui le ronge. Est mise en scène une pratique macabre complètement dissociée de la sollicitude médicale dont parle par exemple Martin Heidegger, philosophe qui face au devenir technique de la médecine et de la psychothérapie n'a de cesse de rendre visible tout le fossé susceptible de séparer science de la nature et prise en considération de l'humain :

Quant au vouloir-aider médical : il s'agit de prendre en considération qu'il y a toujours de l'exister et non du fonctionnement de quelque chose. Si l'on ne vise que le fonctionnement, on ne vient pas du tout en aide au Dasein. Or c'est cela qu'il faut viser. L'être humain a essentiellement besoin d'aide car il est toujours en danger de se perdre, de s'oublier, de ne pas venir à bout de lui-même. Ce danger est en rapport avec la liberté des êtres humains. Toute la question du pouvoir-

être-malade est en rapport avec l'incomplétude de son essence. Toute maladie est une perte de liberté, une restriction à la possibilité de vivre.³⁹⁷

Depuis un angle daseinsanalytique, relevons que dans « Valdemar », une prétendue méthode thérapeutique – telle qu'elle se présente en tout cas par la voix du narrateur – échoue à intégrer le corps anatomique (*Körper* dans la terminologie phénoménologique) et la chair en tant qu'habitée par un Moi transcendantal (*Leib*) étant incapable en vérité de saisir ces deux entités simultanément et « positivement », au sens scientifique du vocable. C'est que, comme l'a souligné L. Binswanger, il y a une différence entre vie biologique (désignée *zoé* chez les Grecs antiques) et vie historique (*bios*), raison pour laquelle un descriptif du fonctionnel (organique) n'équivaut pas à une restitution du vécu psychologique (ou ressenti psychique), dans la mesure où ce sont deux registres distincts. C'est même pure folie que de vouloir confondre les registres en question :

Porter les deux membres de la disjonction de vie biologique et vie historique sur un dénominateur commun, comme on essaye inlassablement de le faire, n'est pas une chose possible, car la vie en tant que fonction est une autre chose que la vie en tant qu'histoire, et, cependant, toutes deux ont le même fondement : l'existence. Hors de cette communauté fondamentale, mais liés à elle cependant le rêve et la vigilance ont encore quelque chose de commun : de même que le passage de l'un à l'autre est très progressif, le commencement de la vie biologique et par là, du rêve, et la fin de la vigilance de la biographie intérieure, plongent dans l'infini ; puisque nous ignorons où commencent la vie et le rêve, le souvenir nous reviendra toujours, au cours de notre vie, qu'il est au-dessus des forces humaines d'être, dans l'acception la plus haute, l'Individu³⁹⁸.

Qui plus est, le lecteur a le sentiment qu'une fois le *Körper* et le *Leib* artificiellement désintriqués, le second est sacrifié au premier, étant donné que le sujet de l'expérience subit une véritable réification. Les descriptions physiques du malade offertes par son magnétiseur évoquent très clairement un cadavre :

His face wore a leaden hue; the eyes were utterly lustreless; and the emaciation was so extreme that the skin had been broken through by the cheek-bones. His expectoraton was excessive. The pulse was barely perceptible. (835)

La suite cependant, nous dépeint un Valdemar, certes souffrant, mais bien vivant :

³⁹⁷ Séminaires de Zürich [*Zollikoner Seminare*] Trad. de l'allemand par Caroline Gros. Édition de Medard Boss, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de Philosophie, Série *Œuvres de Martin Heidegger*, 2010, *Entretiens avec Medard Boss* (1961-1972), 226.

³⁹⁸ Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, « Le rêve et l'existence » (1955), Paris, Les Editions de Minuit, Collection Arguments, 225.

He retained, nevertheless, in a very remarkable manner, both his mental power and a certain degree of physical strength. He spoke with distinctness—took some palliative medicines without aid—and, when I entered the room, was occupied in pencelling memoranda in a pocket-book. (835).

L'on ne peut exclure, à la lecture de ces lignes, que le protagoniste éponyme qui a bien voulu se prêter à l'expérience magnétique proposée par le narrateur, soit lui aussi dévoré par la curiosité (et pas seulement par la phtisie) et peut-être désireux de documenter son propre cas (il s'est muni d'un carnet et d'un crayon). Toutefois, au fur et à mesure que l'état du malade s'aggrave, il semble que viennent à exister en quelque sorte deux Valdemar, l'un *mort* – comme le suggèrent les descriptions censées cliniques offertes par le narrateur, l'autre *vif*. Ainsi donc, Ernest Valdemar, dans la mesure où il est encore conscient, ne peut s'éprouver autrement que comme mort, et donc *irréel* : « I am dead » (840-841). L'enveloppe somatique de Valdemar évoque le « corps vil » des criminels condamnés sur lequel certains médecins avaient jadis licence de pratiquer les expériences les plus grotesques, pour ne pas dire insensées³⁹⁹. Le sort du malheureux évoque l'insécurité ontologique des psychotiques qu'évoque R.D. Laing :

The individual in the ordinary circumstances of living may feel more unreal than real; in a literal sense, more dead than alive; precariously differentiated from the rest of the world, so that his identity and autonomy are always in question. He may lack the experience of his own temporal continuity. He may not possess an over-riding sense of personal consistency or cohesiveness. He may feel more insubstantial than substantial, and unable to assume that the stuff he is made of is genuine, good, valuable. And he may feel his self as partially divorced from his body⁴⁰⁰.

Selon le narrateur, le sujet de l'expérience paraît tantôt endormi, tantôt en transe, vigile et mort (841). Mais en tout état de cause, la transe magnétique où est maintenu le malade ne lui permet plus d'être existentiellement lui-même, ni de s'établir sur la base de sa temporalité propre, étant dépouillé de la possibilité de faire face à ce qui lui advient, et pétrifié dans l'épouvante et la désolation. Ernest Valdemar est en effet à la fois présent et absent de lui-même, cela dans la mesure où il assiste, impuissant, à sa propre souffrance comme s'il s'agissait de celle d'une tierce personne, bien que, de façon concomitante il souffre bel et bien. Dans les conditions où il est placé, le sujet humain qu'est Valdemar, ou l'*advenant* comme le désigne le phénoménologue Claude Romano, – entendu non pas

³⁹⁹ Je renvoie à l'ouvrage de Grégoire Chamayou : *Les corps vils. Expérimenter sur les êtres humains aux XVIIIe et XIXe siècles*. Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond/La Découverte, 2008.

⁴⁰⁰ R.D. Laing, *op. cit.* 42

seulement comme *Dasein* (littéralement l'Être-là) ni même « sujet conscient de soi », mais *comme sujet humain ayant à faire face à l'événement et à réagir suivant ses modalités propres* –, cet *advenant* est atteint dans sa dignité la plus profonde⁴⁰¹. En effet, l'intéressé ne peut plus en aucune façon s'approprier les événements qui l'atteignent et s'y rapporter, car ces événements ne surviennent à *personne*. La question se pose donc de savoir si un tel *advenant* est encore un *advenant*, puisque le monde ne se mondanise plus pour lui.

Nous y insistons, Ernest Valdemar ne peut véritablement interagir avec l'entourage, car il est privé de milieu : il n'y a plus pour lui de *Mitwelt* (le « monde avec »), ou *Umwelt* (« monde ambiant », « environnement ») à partager. Qui plus est, si l'humain est un être spatialisé, toute spatialisation est néanmoins interdite à Valdemar. Quel *sentiment de situation* (ce que la phénoménologie de langue allemande appelle *Befindlichkeit*) l'infortuné protagoniste peut-il bien avoir, son corps étant devenu une prison infernale où, sept mois durant, le magnétiseur et ses acolytes le maintiennent artificiellement en « vie »? Autant dire qu'Ernest Valdemar est dépossédé de son ipséité et de ses traits phénoménaux les plus inaliénables, à tel degré qu'il n'est plus traité comme un homme capable de répondre de lui-même. De fait, ce mourant qui n'en finit pas de mourir est réduit à être le sujet entièrement passif de l'expérience délirante que conduit le narrateur. Le magnétiseur en effet rend son patient fou de douleur et d'angoisse, l'éprouvé de ce patient étant réduit à la souffrance la plus indicible. Ainsi donc, plutôt que la 'belle mort' romantique, « The Facts in the Case of M. Valdemar » présente une situation évocatrice de la damnation : n'est-il pas vrai que le sujet désespère de ne pouvoir mourir, étant condamné à « vivre », mais à vivre sur le seul mode de la souffrance ? Les cris désespérés du malade peuvent d'ailleurs s'entendre comme autant de supplications à ce qu'on en finisse une fois pour toutes : « put me to sleep... » (841) ou encore : « Do not wake me !— let me die so ! » (838).

L'on assiste dans l'histoire au passage d'une forme de pétrification (transe) à la liquéfaction (décomposition), quoique la scène finale soit surtout un *moment superficiel disparaissant*, pour emprunter une expression à Hegel⁴⁰². Le thème central est le désespoir ontologique puisque vouloir à

⁴⁰¹ Voir par C. Romano *L'événement et le monde*, Paris : PUF, Collection Epiméthée, Essais philosophiques, 1998. Nous reviendrons *infra* aux conceptualisations de ce phénoménologue, notamment dans nos pages consacrées à la représentation de la distorsion dans la nouvelle « Loss of Breath » (1832).

⁴⁰² Hegel dénonce l'usage exclusivement *destructeur* de la forme pure. Celle-ci prend alors une connotation clairement négative : « moment superficiel disparaissant » (P I 113), « opération n'altérant rien et n'allant contre rien » (P I 324), relevant d'un entêtement vain (P I 166), d'une absence de contenu ou de forme concrète (P I 198). Voir *La phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier, 1941.

tout prix saisir le mystère de la vie et de l'articulation entre le biologique et le spirituel, l'on commet l'abominable.

Emmanuel Levinas propose une analyse phénoménologique très pénétrante de ce type de situation extraordinaire, où le caractère indicible de la souffrance vient à éprouver les frontières mêmes de la conscience de soi et de l'idéation, de la vie et de la mort. Cette question est traitée avec pénétration par E. Lévinas :

La situation exceptionnelle où le mal, toujours futur, devient présent—la limite de la conscience—est dans la souffrance, dite physique. Nous nous y trouvons acculés à l'être. Nous ne connaissons pas seulement la souffrance comme une sensation désagréable accompagnant le fait d'être acculé et heurté. Ce fait est la souffrance elle-même, le « sans issue » du contact. Toute l'acuité de la souffrance tient à l'impossibilité de la fuir, de se protéger en soi-même contre soi-même. Ici la négation seulement future de la volonté dans la peur, l'imminence de ce qui se refuse au pouvoir, s'insère dans le présent. C'est là que l'autre me saisit, que le monde affecte, touche la volonté. Dans la peur, la mort était future, elle témoignait d'une distance s'étendant entre la mort et nous ; la souffrance par contre, réalise une proximité extrême, l'être menaçant affleure la volonté. La souffrance c'est l'action de la réalité sur l'en-soi de la volonté. Elle est désespérée, elle vire en soumission totale à la volonté d'autrui. Mais nous sommes présents dans ce virement du moi en chose ; nous sommes à la fois chose et encore ou déjà à distance de notre réification⁴⁰³.

En l'occurrence, si la technique mise en œuvre par le magnétiseur de « The Facts in the Case of M. Valdemar » n'a pas la moindre vertu thérapeutique, elle témoigne en revanche d'un acharnement épistémique qui dégénère en torture. De ce point de vue, la nouvelle « Valdemar » est une catabase, offrant une variante thématique d'une autre nouvelle du corpus, en l'espèce « The Pit and the Pendulum », dont l'histoire se réduit en définitive à une graduelle et irréversible constriction jusqu'à un point inépuisé, le protagoniste supplicié n'ayant d'autre possibilité que de tomber/se jeter dans le gouffre spiralé et liquéfiant de la mort. Dans un cas, c'est la torture raffinée qu'infligent des inquisiteurs fous, dans l'autre c'est l'étouffement provoqué par la tuberculose et l'angoisse d'une mort qui n'en finit pas de faire son œuvre, tant que la « transe magnétique » diffère l'instant mortel. L'on songe ici à une formule de Lucain : « Nous vîmes (...) dans ce corps frappé tout entier, tout coup mortel évité à l'âme et ce raffinement sinistre d'une cruauté sans nom qui épargne la vie d'un homme qu'on fait périr. »⁴⁰⁴

⁴⁰³ Emmanuel Levinas : *Au-delà du possible*. Conférence donnée au Collège philosophique le 27 janvier 1959. In : *Emmanuel Levinas Œuvres 2 : Parole et silence et autres conférences inédites*, Paris, Bernard Grasset-IMEC, 2009, 308.

⁴⁰⁴ Lucain : *La Guerre civile, (La Pharsale)* Tome I, Livre II, Paris « Les Belles Lettres », 1927, 39.

Au terme du récit qui nous est proposé dans « The Facts in the Case of M. Valdemar », le sentiment est toutefois suggéré d'une vengeance de la Mort, laquelle reprend enfin ses droits après avoir été privée sept mois durant de la possibilité de s'emparer du sujet, pourtant un « grand malade » — cela en conséquence de l'intervention du magnétiseur. Ainsi s'explique que la scène finale de la nouvelle nous fasse assister à une folle accélération de ce que le narrateur désigne comme la « dissolution » de Valdemar : le temps artificiellement dilaté par le magnétiseur y est soudain compressé de façon inconcevable. Nous retrouvons en l'occurrence l'image de la pathologie, phénomène qui se manifeste toujours d'une façon ou d'une autre comme une forme de resserrement ou d'étranglement du champ des possibles. Le lecteur ne peut être que frappé par le parallèle qui se dessine entre la sidération du mourant et celle du narrateur, par la suspension chez l'un et l'autre de toute volonté, en présence de la Mort :

I was thoroughly unnerved, and for an instant remained undecided what to do. At first I made an endeavour to recompose the patient; but, failing in this through total abeyance of the will, I retraced my steps and as earnestly struggled to awaken him.” (842).

Certes, le magnétiseur semble avoir retardé la mort clinique du malade (instant fatal qu'il désigne par le terme “dissolution”), la question subsiste néanmoins du sens de l'expérience horrible et démiurgique qu'a subie Valdemar, car la survie en tant qu'artificiellement induite avait semble-t-il bien peu à voir avec la vie. Le magnétiseur-narrateur de « The Facts in the Case of M. Valdemar” se comporte comme s'il espérait effacer l'angoisse comme penser et comme penser notamment de la mort. Comme l'expose le philosophe allemand Hans-Georg Gadamer dans une très éclairante méditation sur la mort, c'est en effet devant le rien que surgit l'angoisse :

...précisément le caractère inquiétant d'éprouver de l'angoisse devant rien est la véritable angoisse. L'angoisse est comme un se-penser en dehors de tout étant, en dehors de tout ce à quoi on peut se tenir. Dans le rien. Ainsi, dans l'angoisse de la vie et de la mort, et non dans le penser au-delà et dans le divertissement de penser face à ce qui angoisse, s'entrelacent l'expérience de la mort et la vocation authentique de l'homme comme être penseur⁴⁰⁵.

Il apparaît à la lumière de ces réflexions que le narrateur de « The Facts in the Case of M. Valdemar” n'a pas intégré l'idée que « La mort est l'honneur ontologique de l'homme, ce à quoi il

⁴⁰⁵ Hans-Georg Gadamer : *La mort comme question* [Heidelberg, 1972. Première impression 1975] in *Langage et vérité*, Paris, nrf-Editions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1995. Trad. Française et préface par Jean-Claude Gens. 125-126.

tient absolument, et qui le préserve pour ainsi dire du danger de se perdre, et de perdre ainsi également son propre-pouvoir-être-libre, lequel consiste en ce qu'il ne se dissimule pas l'incompréhensibilité de la mort.»⁴⁰⁶ Nous comprenons enfin que l'histoire relatée dans « Valdemar » offre une façon de métaphore d'une *fin du monde* schizophrénique, celle de la néantisation spectaculaire de la confiance transcendante à travers la perte de la réalité et la privation de toute futurisation. Ainsi donc, la « dissolution » dont parle le narrateur désigne non seulement le trépas du protagoniste éponyme mais également un processus d'effondrement mental équivalant à la mort psychique. Le psychiatre Henri Ey explique :

La Pathologie de la conscience est constituée par les niveaux de dissolution ou de déstructuration qui décomposent son activité. C'est à chacun de ces niveaux de sa désagrégation que correspondent les différentes « espèces » de psychoses aiguës. Qu'il s'agisse en effet de crises maniaco-dépressives, de bouffées délirantes et hallucinatoires, d'états confuso-oniriques. Toutes ces psychoses aiguës représentent le spectre de la décomposition de la conscience⁴⁰⁷.

Présomption dans « The Assignment »

La première version de ce conte » [200-212], parue dans le numéro de janvier 1834 de *Godey's Book*, fut intitulée « The Visionary ». En juillet 1835, il paraît dans *The Southern Literary Messenger* et comprend cette fois le poème de Poe « To One in Paradise. » ». Y figurent deux épigraphes romantiques, l'une tirée de Schiller, l'autre de Goethe⁴⁰⁸. Dans sa version définitive, publiée dans *The Broadway Journal* du 7 juin 1845, l'histoire prend le titre de « The Assignment ». L'œuvre ne

⁴⁰⁶ H-G. Gadamer, *ibid.* L'auteur conclut sa conférence sur l'assertion suivante : « ...l'incompréhensibilité de la mort est le plus grand triomphe de la vie. » (127). Le penseur allemand emprunte l'expression « la mort est l'honneur ontologique de l'homme » à son confrère italien Romano Guardini.

⁴⁰⁷ Henri Ey, *Etudes psychiatriques*, Vol. III, (1954), Perpignan, Editions Crehey, 33.

⁴⁰⁸ Le vers « Ich habe gelebt, und geliebet. » (J'ai vécu et j'ai aimé) est extrait de la deuxième strophe du poème de Schiller « Des Mädchen's Klage » (1798-1805). La strophe complète donne : « Das Herz ist gestorben,/Die Welt ist leer,/Und weiter gibt sie/Dem Wunsche nichts mehr./Du Heilige, rufe dein Kind zurück,/Ich habe genossen das irdische Glück,/Ich habe gelebt und geliebet! »/.

L'autre citation est extraite du poème du jeune Goethe, « Das Veilchen » (*Gedichte, Balladen*, 1774). Une demoiselle cruelle y foule aux pieds la violette éponyme, métaphore du cœur broyé de son soupire. L'amoureux transi déclare alors mourir avec joie pour celle-là même dont l'indifférence l'anéantit. Ces vers thématisent l'aspiration typiquement romantique du sujet énamouré à posséder la beauté incomparable de la Nature, afin que l'objet aimé partage la flamme de celui qui en vain l'idolâtre. Voir en particulier la strophe suivante: Ach! denkt das Veilchen, wär' ich nur/die schönste Blume der Natur,/ach, nur ein kleines Weilchen,/bis mich das Liebchen abgepflückt/und an dem Busen matt gedrückt,/ach, nur, ach nur/ein Viertelstündchen lang!/"

contient alors plus qu'une épigramme, extraite d'une élégie de Henry King⁴⁰⁹. La nouvelle a pour thème la passion romantique, l'idylle y étant scellée par un pacte morbide⁴¹⁰. L'action se situe à Venise où le narrateur, rentrant chez lui un soir par le Grand Canal, entend le cri d'une femme : la très belle marquise Aphrodite di Mentoni, depuis une fenêtre, a accidentellement laissé tomber son bébé dans l'onde. Des hommes se jettent à l'eau, en vain. Surgit alors sur une corniche un étrange personnage portant une longue cape sombre, qui, plongeant du Pont des Soupirs, repêche l'enfant, vivant. Le protagoniste remet le bébé à sa mère sous les yeux d'un vieil époux indifférent, occupé à jouer de la guitare. La femme ne manifeste ni joie, ni gratitude, et à l'évidence, le sauveur de son enfant n'est pas un inconnu pour la sculpturale marquise. Après ce spectaculaire sauvetage, le mystérieux inconnu, beau jeune homme à l'allure byronesque et au physique d'Hercule, apparemment connu dans l'Europe entière, prie le narrateur de le reconduire à son palazzo. Le narrateur a des raisons de penser que son interlocuteur est anglais et a connu la marquise Aphrodite à Londres, ville où elle a résidé jadis. Le narrateur est invité chez le protagoniste dès le lendemain, l'étranger souhaitant une entrevue avec la jeune femme. Le matin suivant, le narrateur se présente chez le jeune protagoniste, lequel lui fait visiter son impressionnante demeure au mobilier luxueux et où abondent les objets rares et autres œuvres d'art, toutes choses que paradoxalement l'hôte dit vouloir garder secrètes. Entre autres œuvres mémorables, le narrateur se voit montrer un tableau de facture impeccable, représentant la marquise, nouvelle Vénus ailée, au sourire à la fois rayonnant et mélancolique. Sur ce, les deux hommes prennent un verre de vin, et après un monologue quelque peu décousu, étendu sur son divan l'hôte paraît s'assoupir. Survient alors un serviteur, porteur d'une consternante nouvelle : la jeune femme s'est empoisonnée. Le narrateur s'avise brusquement du fait que l'hôte lui aussi vient de se supprimer, au moyen d'un toxique ajouté à son breuvage.

L'on admettra avec Edward W. Pitcher, que l'histoire relatée dans « The Assigation » constitue un mixte d'apparences et de réalités, intégrant des éléments comiques et absurdes. Selon Pitcher, Poe aurait établi une tension entre ces perspectives opposées afin de maintenir son lecteur autant que possible dans la perplexité et l'ambiguïté. Le même critique rappelle d'ailleurs qu'en général Poe associe les « apparences » tout à la fois au vulgaire, au mondain et au fini, au statique et à l'imagination élémentaire ; tandis que les « réalités » émanent d'un autre monde, sont liées à des

⁴⁰⁹ Il s'agit de « Exequy on his Wife ». Henry King, évêque anglican de Chichester (1592-1669), écrivit de nombreuses élégies et des vers métaphysiques et lyriques pour ses proches – dont John Donne et Ben Jonson - et les membres de la famille royale. Un premier recueil de ses œuvres, *Poems and Psalms*, fut publié en 1843. Il est donc probable que c'est dans cette édition que Poe découvrit l'élégie retenue pour figurer en épigramme de « The Assigation ».

⁴¹⁰ Voir à ce sujet Denis de Rougemont : *L'Amour en Occident*. (1939), Paris, Plon, Coll. 10/18, 1972.

vérités cosmiques ou divines, à l'infini et à l'éternel. Les apparences, en ce sens, sont les phénomènes perceptifs qui mobilisent l'homme mortel et doué de raison. Les réalités, en revanche, procèdent de phénomènes spirituels et psychiques qui sont de nature à inspirer surtout l'homme, intemporel, imaginatif et rêveur, voire visionnaire. Dans son œuvre fictionnelle, Poe exploite fréquemment ce type d'opposition, soit par le truchement de couples ou duos fortement contrastés (l'époux *versus* l'épouse dans « Morella » et « Ligeia », par exemple) ou bien en dramatisant un conflit intrapsychique, chez des êtres déchirés entre les polarités inconciliables de son être (Roderick Usher). Comme l'écrit E.W. Pitcher:

In virtually every dramatization of this theme, Poe stressed his belief or poeticized working hypothesis that the fixed physical world of sense, reason, and appearance was precariously poised upon a sea of spiritual realities, alive, protean, maturing. Finally the « City » collapses into the « sea »; the spiritual Madeline rises from the depths of the house to overwhelm Roderick ; the unconscious mind or soul takes over the physical body, conquers the world-rooted consciousness (« Ligeia »); the material universe collapses into divine spirit (« Eureka »)/ The spiritual reality viewed by the artist is a reality of process, of becoming, compared to which the phenomena of the world of appearances viewed by sense-based understanding are static, fixed, statue-like imitations of the living truth.⁴¹¹

E. W. Pitcher y insiste : Poe a conçu « The Assignation » de telle manière que le narrateur lui-même offre des interprétations non seulement différentes, mais opposées, des événements qu'il relate. En effet, la perception que ce narrateur a du protagoniste et de l'action, reflète deux visions du monde et de la vie elle-même – le « prosaïque » (voué aux apparences) et le « visionnaire » (en rapport avec les « réalités »). Or, l'homme prosaïque (narrateur) peut se moquer d'un visionnaire (personnage central) qui face à la réalité se trouve perplexe, confus et démuni (« bewildered »), comme réciproquement le visionnaire peut se gausser de l'homme prosaïque. Rappelons, pour notre part, l'état de perturbation mentale (provisoire, cette fois) du narrateur d'une autre nouvelle du corpus, « The Oval Portrait » (1842) — lié à une mystérieuse fièvre dont l'intéressé souffre au moment de son arrivée dans les lieux étranges où se sont déroulés les événements qu'il va relater —, ce stade précoce du délire (« incipient delirium » (481)) aiguise ses perceptions et l'absorbe dans un examen à la fois détaillé et onirique des tableaux exposés dans la tour gothique où trouve abri le voyageur. L'on renoue en l'occurrence avec le thème de la folie visionnaire, voire extralucide (le cas échéant induite par quelque psychotrope), qui figure également dans « Morella » (1835) et « Ligeia » (1838). Pour ce qui le concerne, le relateur de « The Assignation » reconnaît que puissent exister

⁴¹¹ Edward W. Pitcher: « Poe's 'The Assignation': A Reconsideration. » *Poe Studies*, June 1980, Vol. XIII, N°1, 13, 2. L'auteur y fait une utile distinction entre « arabe » et « grotesque », deux états particuliers.

d'autres mondes que celui que nous avons sous les yeux, mais en même temps il ne peut que désapprouver un pacte suicidaire, en l'occurrence censé permettre aux deux contractants de se hausser jusqu'à ces ultra-mondes. Un excursus du narrateur de « The Assigination » traduit ses doutes : les ultra-mondes en question ne semblent exister que dans les rêveries et les « magnifiques méditations » de l'homme imaginaire.

Pitcher conclut :

In 'The Assigination', both the narrator and the protagonist are denied the unequivocal support of the author, because Poe is attempting to reveal the human dilemma through the complex balancing of what each represents. The over-reaching mystic/artist does believe that he can plunge into the abyss and survive—can defy death, can grasp Beauty. The wordly man of reason in whom the mystical is suppressed must float on the surface—rudderless in the dark. When the two are drawn together, reason infects the mystic with a sense of the absurd; the mystic infects the rationalist with an intuition of higher, bewildering truths. There is no victory of one side over the other in this assignation.⁴¹²

Selon un autre critique, David Ketterer, la scène inaugurale est allégorique : le protagoniste y sauve de la mort par noyade l'enfant de la marquise, les eaux du canal vénitien évoquant le fleuve des Enfers⁴¹³. Si Aphrodite consent au pacte de suicide proposé par son amant, c'est que l'étranger visionnaire est parvenu à la convaincre de l'existence d'une vie après la mort⁴¹⁴.

Dès l'incipit de « The Assigination », lequel prend la forme d'une adresse élégiaque du narrateur au protagoniste masculin de la nouvelle, le thème de la présomption affleure, lié à ceux de la passion et du Liebestod :

ILL-FATED and mysterious man! —bewildered in the brilliancy of thine own imagination, and fallen in the flames of thine own youth! Again in fancy I behold thee! Once more thy form hath risen before me! —not — oh not as Thou Art — in the cold valley and shadow — but as thou *shouldst be* — squandering away a life of magnificent meditation in that city of dim visions, thine own Venice... (200)

Il semble que le destinataire de l'allocution *post-mortem* soit désormais un spectre, un réprouvé errant dans la vallée de la Mort. Le narrateur s'abstient toutefois de juger le comportement du jeune homme, ne pouvant lui reprocher d'avoir été un « visionnaire » adonné à la rêverie. Le témoin estime

⁴¹² Edward W. Pitcher, *op. cit.* 6.

⁴¹³ Cf. David Ketterer: « The Rationale of Deception in Poe » (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979) 38-43 & 183-185.

⁴¹⁴ David Ketterer. « The Sexual Abyss: Consummation in 'The Assigination' » Concordia University, Montreal in *Poe Studies, Dark Romanticism*, June 1986, Vol. XIX, N°1, 7-10.

en effet que cette propension excessive à l'onirisme et à la passion découle d'énergies éternelles, car, insiste-t-il, il existe d'autres mondes que celui-ci, et d'autres pensées que celles du vulgaire (exploitation d'un *topos* romantique). S'adressant de la sorte au défunt protagoniste, le narrateur paraît saisi par une certaine émotion, mixte ambivalent entre fascination et regret.

Il est clair à présent que « The Assniation », conte désespéré, nous fait assister à une « folie à deux » et à une fuite pour ainsi dire autistique dans l'imaginaire : la passion ici révèle la folie. La dissociation y organise la signification du texte et la dé/structuration du sujet. L'écriture a effectivement pour finalité de masquer la duplicité/dissociation afin d'occulter la pathologie en tant que référent définitif. Mais ce but n'est pas atteint, car à l'inverse, l'appréhension sémiotique de la dissociation est constitutive du principe qui gouverne la pratique scripturale de la nouvelle ainsi que la représentation du sujet divisé. La production du récit engendre, avec l'inexorabilité d'une loi de la nature, sa propre négation – en vérité donc l'objet perdu n'est pas tant la maîtresse du protagoniste byronien que le Moi de ce protagoniste.

Idolâtre de son amante quintessenciée, le sujet aspire à une homéostasie qui exclut tout devenir. Incapable de supporter les contraintes de la réalité, le protagoniste s'efface instantanément de la scène du réel à laquelle il substitue un monde voulu sublime mais manifestement suranné, si ce n'est factice. S'il est simultanément fasciné par la beauté juvénile d'Aphrodite et la dégénérescence, le protagoniste paraît surtout captivé par *la mort dans la vie*, par la passion/souffrance (*Liebestod*), plutôt qu'il n'est animé par *l'amour de l'amour* au sens que Denis de Rougemont prête à cette formule⁴¹⁵. De ce point de vue, les deux protagonistes paraissent comme des sortes de Tristan et Isolde gothiques – quoique davantage pathétiques que tragiques – ne pouvant « vivre » leur amour que parce que ce dernier est impossible. Les protagonistes ne perçoivent de la vie que ses imperfections et ses limites, la passion se déclinant sur un mode destructeur. En vérité, les amants préfèrent ne pas savoir que l'Eros est insatiable, puisque la résolution de la tension équivaldrait à la mort du désir. Les personnages méconnaissent pareillement la convergence entre Eros et volonté de néant, la mort correspondant au point de fuite où la tension retombe. Hypersensibles, ils se montrent incapables de s'adapter aux exigences du monde réel, si bien que leur romantisme anachronique alimente une fascination délétère où vie réelle et esprit se dissocient et s'éloignent l'un de l'autre.

⁴¹⁵ Cf. Denis de Rougemont, *ibid.*

Le narrataire, en revanche, ne reste pas dupe de la parole morte où, de toute évidence, l'esprit des deux protagonistes s'est résorbé. Le narrateur n'en devient pas moins une sorte d'initié, l'unique visiteur en effet à être entré dans le somptueux palazzo du protagoniste et peut-être le seul à qui ce personnage a confié son bizarre manifeste esthétique. L'esthétisme artificieux et pitoyable des amants, personnages aux références éclectiques mais décousues, se révèle celui d'êtres affectivement immatures, privés de l'autonomie intellectuelle qui leur permettrait de faire la part entre nostalgie et passéisme, pathétique et morbidité. Non pas schopenhauerien, mais peut-être lecteur du jeune Goethe, le protagoniste de « The Assignation » s'apparente à Werther davantage qu'à Faust à travers sa délectation morose et sa passion morbide. La préciosité du protagoniste – lequel à aucun moment, paradoxalement, ne parle d'amour – rappelle la délicatesse et les ruminations des esthètes décadents mis en scène au siècle suivant chez un Thomas Mann par exemple, personnages certes agonisants, mais épris de la vie qui les quitte. 'Menteur romantique', le protagoniste de « The Assignation » l'est également dans la mesure où il se montre incapable d'une quelconque critique ou ironie à l'égard de sa propre expérience. En l'occurrence, dans le conte de Poe, l'obsession de la langue et de la formule mime la psychopathologie. Avant de plonger au secours du bambin, le protagoniste a fait son apparition, campé dans une niche de la façade de l'ancienne prison (comme une figure sculptée ?) : mais en définitive, l'intéressé demeure bel et bien un captif, non pas de quelque geôle vénitienne, fût-elle célèbre, mais de la flamme qui l'aliène.

« The Assignation » offre l'exemple d'une forme scripturale où une fois de plus le *pathos* conditionne le *logos*. On retrouve ce binôme saugrenu, caractéristique de Poe : un personnage en déshérence psychologique et son confident, à savoir le futur narrateur. Si le protagoniste se complaît dans l'onirisme et la déréalisation, de son côté le narrateur lutte pour rester dans la réalité. Le protagoniste veut retrouver un être originaire chez qui la scission de l'homme et du monde se résorbe dans l'extase. C'est pourtant bien l'espace de son propre moi qui est en cause : espace initialement dilaté, dépourvu de limites, jusqu'à englober toute la nature, puis espace rétréci (typiquement pathologique), en péril et annonçant un cauchemar où le dehors va envahir le dedans. Le sujet, en effet, veut exister seulement dans le transcendantal, au risque qu'en l'occurrence la transcendance devienne un idéal dévié, lequel dégénère en *désincarnation* et en *dévastation*.

La maladie mentale du protagoniste que Poe met en scène dans « The Assignation » pourrait bien constituer une défense contre l'angoisse et le vide existentiels. N'est-il pas vrai que l'aliénation du sujet vis-à-vis de lui-même le conduit à ne plus croire à la validité de sa propre expérience « réelle »,

à laquelle il préfère l'expérience « imaginative ». Le protagoniste fait allusion à un départ imminent, à un lointain voyage, le narrateur ne se doutant évidemment pas des intentions suicidaires du jeune étranger – et, ultérieurement, du fait que l'autre est mort et non pas simplement assoupi. Tout cela est métaphorique, encore une fois, de la présence manquée pathologique, du défaut de spontanéité et du manque d'élan vital. Le protagoniste, paradoxalement, aspire à un pays de *rêves véritables* (211). Autant dire que chez lui la transcendance devient une fin en soi, un idéal dévié, celui de la désincarnation. Ce type de folie est analysé par Henri Maldiney :

Une rupture dans l'enchaînement de l'expérience naturelle signifie l'impossibilité d'une rencontre et d'une proximité confiante avec les choses, l'impossibilité d'un séjour sans trouble auprès d'elles. Voué à une expérience lacunaire faite de consécutions discordantes et d'écarts disruptifs, le schizophrène ne peut se trouver. Il échoue à être au monde à dessein de soi (*sich unwillen*) ; dans ce monde sans visage, il perd le sien. Non seulement il est privé de sens, mais la notion même de sens commence à perdre sens. Le monde prend le visage du terrifiant ; le malade cherche une issue, mais toutes sont barrées ; il pense à s'échapper vers le haut. Il cherche à assurer la cohérence de l'expérience incohérente en l'ordonnant à un idéal présomptueux (*Verstiegenheit*). Cet idéal inaccessible se thématise en modèle d'expérience lui-même inaccessible à l'expérience, imperméable à ses informations. Sa réalisation est impossible. Elle exigerait de l'avoir plus les pieds sur terre, ce qui veut dire n'avoir plus d'assise réelle où le projet fondateur de l'idéal puisse prendre fond. A cet idéal surélevé, le malade reste accroché sans pouvoir monter plus haut, ni redescendre, et il considère et juge du même point de vue fixe tout ce qui arrive, quels que soient le cours et les transformations des choses. Dressé contre le visage terrifiant du monde, ce modèle idéal a une fonction apotropaïque [...] il est en fait l'envers du terrifiant⁴¹⁶.

Si le *Dasein* de Heidegger est un *être-vers-la-mort* (plutôt qu'un *être-pour-la mort*), avant de passer à l'acte suicidaire, le personnage central de « The Assignment » était déjà psychologiquement mort. La question – typiquement gothique – que pose cette œuvre poésique est donc celle-ci : Comment vivre en endurant de la façon la plus « vive » la peur de la Mort ?

⁴¹⁶ Henri Maldiney : *Penser l'homme et sa folie*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1997, 118-119.

« **The Fall of the House of Usher** » (1839)

L'homme habituellement se défend, aussi longtemps qu'il peut, de congédier le fou qu'il héberge en son sein, de reconnaître une erreur capitale et de s'avouer une vérité qui le conduit au désespoir.

Goethe, *Wilhelm Meister* (1785).

Dans le désespoir où ils sont, ils appellent à leur secours une mort qui puisse éteindre tout sentiment et toute connaissance en eux. Ils demandent aux abîmes de les engloutir, pour se dérober aux rayons vengeurs de la vérité, qui les persécute. Mais ils sont réservés à la vengeance qui distille sur eux goutte à goutte et qui ne tarira jamais.

Fenelon, *Les aventures de Télémaque* (1699)⁴¹⁷.

By our own spirits are we deified :
We Poets in our youth begin in gladness ;
But thereof come in the end despondency and madness.

Wordsworth (1807)⁴¹⁸

Ces vers de Wordsworth pourraient avoir été prononcés par l'auteur du poème « The Haunted Palace » inséré dans la nouvelle « The Fall of the House of Usher » [317-337], tant la situation que révèle le synopsis est celle de la déshérence et de l'aliénation. Parmi la production poétique d'Edgar A. Poe, la figure et le discours de Roderick Usher rappellent aussi « Alone » (1830), poème du début de la carrière de notre écrivain, dont l'énonciateur tourmenté et en proie à une solitude qui le retranche douloureusement du monde, exprime son incapacité à éprouver la moindre joie. Tandis en effet que d'autres profitent de la sérénité de leur foi en un paradis, le protagoniste de ce poème a le malheur d'apercevoir toujours un démon dans son champ de vision – instance qui incidemment rappelle le concept d'Ombre qu'a développé C.G. Jung, ou encore le *daimon* des Grecs tel que décrit par Plotin. On songe par ailleurs à l'idée de Søren Kierkegaard selon laquelle dans la mélancolie, le moi – pourtant le fond de l'être – ne veut pas rester en lui-même, disposition dont pâtissent tant de poètes :

L'idéal de la poésie est toujours mensonger ; car l'idéal véritable est toujours réel. L'esprit étant empêché de s'élever dans le monde éternel qui est le sien, il reste en chemin et se réjouit aux

⁴¹⁷ Le contexte est celui d'un tableau des Enfers offrant la description des tourments de ceux qui jadis furent d'indignes souverains. In Fenelon, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, 1997, 242.

⁴¹⁸ Resolution and Independence, VII. (1807). *The Collected Poems of William Wordsworth*, Wordsworth Editions, Ware, 1995. 229.

images reflétées dans les nues et pleure sur leurs éphémères fantasmagories. Une existence de poète est donc comme telle malheureuse ; elle est au-dessus du fini sans être l'infini⁴¹⁹.

Telle est l'infortune du crépusculaire Roderick Usher, personnage submergé par l'angoisse et souffrant d'une exaspération morbide des sens (« morbid acuteness of the senses »). L'intéressé ne va-t-il pas jusqu'à confier au narrateur que sa sœur et lui sont maudits, d'où son agitation nerveuse, un mal constitutionnel et familial. Ces protagonistes se signalent par leur incompatibilité avec le monde, d'où leur malaise. Aussi tout baigne-t-il dans une atmosphère lugubre qui rejoint la folie de Roderick, son jeu de guitare fantastique, sa peinture grotesque et abstraite : « Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene » (321). Chez ce personnage, sorte de schopenhauérien miné par la mélancolie⁴²⁰, rococo sans fougue ni joie, intellectualisme et préciosité signent la décadence : « Il est livré à lui-même et ne peut trouver la consolation dans son propre cœur, (...) à jamais séparé des hommes seul avec soi qui était son idole⁴²¹. » Réfugié derrière les murs de son manoir, Roderick Usher, homme plongé dans un mysticisme désincarné (« lofty and spiritual ideality » (332)), s'adonne à des lectures ésotériques, utopistes et fantastiques qui contribuent à l'enfermer dans l'irréalité :

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. (328).

En la matière, le dilemme auquel doit faire face l'artiste entre prosaïque et idéal est illustré par un personnage qui tombe dans la folie quand, poursuivant exclusivement le sublime, derrière un « Gothic archway », confiné dans son atelier (*studio*) et protégé – le pense-t-il seulement ? – par « many dark and intricate passages » (320), il laisse le monde réel, ou plutôt la réalité, derrière lui⁴²².

⁴¹⁹ Søren Kierkegaard, *L'alternative*, 2^e partie : *La formation de la personnalité*, in *Œuvres complètes*, Vol. IV. Paris : Editions de l'Orante, 1970, 190. L'œuvre du précurseur de l'existentialisme a souvent inspiré la *Daseinsanalyse*.

⁴²⁰ Aristote, en son temps, se demandait pourquoi les sujets exceptionnellement doués en philosophie, en musique et en poésie sont souvent enclins à la mélancolie. A la Renaissance, Marcel Ficin reprend le même thème, et l'applique tout spécialement aux artistes, associant génie et mélancolie. Au XVII^e siècle, les commanditaires de portraits adoptent des poses mélancoliques et se vêtent de couleurs sombres. Cf. également la gravure *Melancholia* d'Albrecht Dürer (1514) et Hamlet, le mélancolique par excellence. Cette constellation esthétique préfigure les protagonistes romantiques conjointement exaltés et abattus des XVIII^e et XIX^e siècles.

⁴²¹ Phrase que j'emprunte à Fénelon, in *Les aventures de Télémaque* (1699), Paris : nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, 242.

⁴²² Longinius et Burke ont montré comment la quête immodérée du sublime conduit à la mélancolie et nous prive de notre liberté : « The sublime robs us of our freedom : it is a « Power and irresistible violence » that does not persuade, but « reigns supreme over every hearer. » (Longinius, « On the Sublime, » *Criticism : The Major Texts*, ed. Walter Jackson Bate, New York: 1970, 59-76.). Cité in Vanessa L. Ryan: « The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason » *Journal of the History of Ideas*, Yale: 2001. 267.

De fait, le dernier de la lignée des Usher, maître de la « mansion of gloom », tourne le dos à la réalité, n'étant plus disponible en aucune façon à l'événement, mais paralysé par la peur et – pour reprendre une expression que le psychiatre Henry Maldiney applique au schizophrène – exilé en lui-même⁴²³ :

I shall perish," said he, "I *must* perish in this deplorable folly. Thus, thus, and not otherwise, shall I be lost (...). I have indeed no abhorrence of danger, except in its absolute effect—in terror. In this unnerved – in this pitiable condition—I feel that the period will sooner or later abandon life and reason together, in some struggle with the grim fantasm, FEAR. (322).

La temporalité consiste ici en une stagnation pathologique existentielle du « temps immanent de vie » (Erwin Straus)⁴²⁴, le « devenir » (Viktor Emil von Gebattel)⁴²⁵ ou « le temps vécu » (Eugène Minkowski)⁴²⁶ et l'occlusion de l'avenir, celle que le psychiatre Hubertus Tellenbach désigne comme « rémanence » ou « rester en arrière de soi-même » (*Hinter-sich- zurückbleiben*)⁴²⁷

De son côté, le phénoménologue et psychiatre clinicien Kimura Bin, décrit ce mode d'existence des mélancoliques comme état *post-festum*, « irréparable » « qui se constitue de façon caractéristique comme la situation critique de « l'attachement actif au maintien de l'instant présent ». Pour ces malades, le temps perd son caractère originel de champ de possibilités d'actualisation de soi-même et s'altère en « devoir » qui grossira d'instant en instant « d'arriérés »⁴²⁸ :

En fait, dans l'auto-accusation du mélancolique, le moment protentionnel ne s'infiltré pas dans la rétention. Au contraire, le temps lui-même y étant vécu irrévocablement sous l'aspect d'arriéré, chaque maintenant qui reste non résolu doit être charrié tel quel dans le passé, et celui-ci tel un vaste dépôt de cette dette infinie, doit être éprouvé comme une masse de possibilité conditionnelle tout à fait redoutable. D'autre part le caractère déterministe du délire mélancolique n'est pas dû à la substitution du moment rétentionnel à celui de la protention. Il s'agit là plutôt d'une perte de l'anticipation des possibilités existentielles dans le temps vécu dont le devenir est arrêté, qui détermine un état de ce qui, ordinairement, reste ouvert et donc stimule sans cesse le mouvement vers l'avenir. En raison de cette détermination à l'état d'endettement antérieur, l'ensemble du dé-

⁴²³ « Fear of fear » nous dit avec justesse l'article de *The Encyclopedia Americana* consacré à Poe (édition 1920).

⁴²⁴ Voir Erwin Straus: *Psychologie der Menschlichen Welt: Gesammelte Schriften*. Berlin & Heidelberg, Springer-Verlag GmbH & Co.K. 1960.

⁴²⁵ Viktor Emil von Gebattel, *Prolegomena einer Medizinischen Anthropologie*, Berlin & Heidelberg, Springer-Verlag, 1954.

⁴²⁶ Eugène Minkowski : *Le temps vécu : Études phénoménologiques et psychopathologiques* (2^e éd.), Paris, Presses Universitaires de France : PUF 2005 (1^{re} publication 1933).

⁴²⁷ Voir par H. Tellenbach : *Melancholie: Problemgeschichte Endogenität Typologie Pathogenese Klinik*, Berlin Heidelberg New York, Springer-Verlag, 1960. Notamment 45 et 191.

⁴²⁸ Kimura Bin, *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Psychiatrie ouverte, 1992, 67.

roulement historique du passé, présent et avenir doit être vécu comme un décret « irrévocable »⁴²⁹.

Notons à ce sujet que « Fall », le substantif inaugural de la nouvelle de Poe, outre son sens le plus évident qu'impose une impavide verticalité, possède une forte charge morale véhiculant l'idée de péché ou de 'tare' ; le terme réfère par conséquent à l'excès. A la vérité, chez le désespéré Roderick, la déconstruction de l'hubris obère le passage à l'agir, au point que la mélancolie pesant sur le personnage n'est plus désormais susceptible d'être dépassée par un quelconque appel de l'Autre visant à engager une relation mutuelle qui contrerait l'homéostasie solipsiste⁴³⁰.

Le symbole le plus évident de la solitude négative d'un sujet qui tourne autour de lui-même est bien la demeure qui, à travers son isolement, la corruption et l'atmosphère délétère qui y règnent, devient métonymique de la moribonde famille Usher. Précisément, si cette maison-lignée se révèle inhabitable, insalubre, c'est que le langage y tourne à vide. Le mode d'énonciation présente tous les symptômes de la maniaco-dépression et de la toxicomanie :

His voice varied rapidly from a tremulous indecision (when the animal spirits seemed utterly in abeyance) to that species of energetic concision –that abrupt, weighty, unhurried, and hollow enunciation—that leaden, self-balanced and perfectly guttural utterance, which may be observed in the lost drunkard, or the irreclaimable eater of opium, during the periods of his most intense excitement. (322)

De fait, ce que le narrateur rapporte du discours de Roderick se situe exactement aux antipodes d'un langage qui ne serait pas seulement la « Maison de l'Être » – pour reprendre l'expression de Martin Heidegger – mais également la « Maison de l'être humain, le lieu où celui-ci habite, s'installe, se rencontre, se rencontre dans l'Autre »⁴³¹. Binswanger explique :

Avec l'extrême désespoir, l'enténébrement, l'assombrissement et le rétrécissement du monde en viennent au vide total de monde. Ce trait d'essence s'exprime également dans le fait que le désespéré « regarde fixement dans le vide (qu'il ait la nature, les êtres humains ou les choses « sous les yeux »). Ce « regarder fixement dans le vide » distingue également le vide du désespoir relatif à une perte extérieure, un être-dévasté intérieur, etc., du vide du cœur mentionné par Max Scheler au sens de l'apathie (habituelle) du cœur, de la faiblesse et du vide (habituel du *Dasein*. Ce vide du cœur ne conduit pas le cœur à regarder fixement dans le vide, ce qui correspond à une tension de degré élevé du *Dasein*, mais plutôt le conduit, « épuisé », à vaciller dans le vide ; car il est à la

⁴²⁹ Kimura Bin, *op.cit.* 68.

⁴³⁰ La nouvelle « The Sphinx » (1846) offre le cas d'un personnage que son interlocuteur aide à sortir d'une posture dépressive qui confinait au délire. Chez les Usher, en revanche, le mal est trop profond pour que le seul « ami » de la famille – à savoir le narrateur – ne puisse secourir celle-ci.

⁴³¹ Hans Georg Gadamer, « La tâche de la philosophie » in *L'héritage de l'Europe* ; cité in Carsten Dutt : *Dialogue avec Hans Georg Gadamer*, 149-155 (Dutt, 155).

recherche du monde, même si c'est de manière plus ou moins indolente ou avide, en tant que matière à stimulus, matière de curiosité, tandis que le désespéré est justement absorbé par la *perte* du monde. Même s'il se jette en effet alors dans l'agitation du monde, cela n'est plus l'expression du désespoir, mais plutôt de la *stupeur* du désespoir⁴³².

Les propos de Roderick, esthète atrabilaire, révèlent que ce dernier se meut dans un univers structuré selon un système binaire, fonctionnant suivant une stricte dichotomie où rien de ce qui participe de la lumière ne peut s'inscrire dans l'aire réservée à l'obscurité (le narrateur y insiste : « the eye [...] struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber » (320)), et vice-versa : il y a césure absolue entre Terre et Ciel. L'esprit mélancolique ou bien recherche l'oubli en se jetant dans des distractions d'ordre extérieur ou bien se replie, et renferme cette mélancolie en soi-même, pour engager le combat avec elle. De toute évidence, Roderick Usher a perdu ce combat, car le vide psychologique renvoie à une absence de représentation, à un effondrement de l'identité.

L'agoniste photophobe et chthonien recherche de la sorte une connaissance dont le lieu de prédilection serait la Nuit, à l'inverse par conséquent de tout dégagement d'espace faisant place à la lumière permettant aux objets de prendre place et d'être vus, sorte de fondement de la possibilité de la connaissance⁴³³. On retrouve l'analogue de Roderick Usher en l'ermite/dragon infernal du « Mad Trist », geste médiévale que lui déclame le narrateur, ce dernier ayant pour double le chevalier Ethelred (332-333)⁴³⁴.

Quant à la psyché fissurée de Roderick, elle constitue bien une cave oubliée, sans issue ou communication avec l'extérieur (« neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air » (320)). Le narrateur n'échappe pas à cette invasion par la Ténèbre et de troncature de la verticalité qu'évoquent les premières lignes du récit :

During the whole of a dull dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horse-back, through a singu-

⁴³² Ludwig Binswanger, *Le problème de l'espace en psychopathologie* (1932), Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, Trad. Caroline Gros Azorin, 93.

⁴³³ Ce type de dégagement correspond chez Heidegger à la notion de « Clairière » (*Waldlichtung*).

⁴³⁴ L'inscription figurant au dessus de la porte du domaine de l'ermite maléfique du « Mad Trist » est à transposer à l'histoire-cadre : « Who entereth herein, a conqueror hath bin ;/Who slayeth the dragon, the shield he shall win. » (333). Le bouclier (ou l'écusson) que s'approprie le champion chevaleresque, est ni plus ni moins l'équilibre mental, c'est-à-dire la santé psychologique du protagoniste-narrateur de « The Fall of the House of Usher ».

larly dreary track of country ; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher (317)⁴³⁵.

Mais aussi:

... about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity—an atmosphere which had no affinity with the air of heaven, but which had reeked up from the decayed trees, and the grey wall, and the silent tarn—a pestilent and mystic vapor, dull, sluggish, faintly discernable, and leaden-hued. (319)

« The Fall of the House of Usher » a fait l'objet d'innombrables interprétations. Certains estiment que ce texte n'est rien de plus que la condensation ingénieuse d'un roman d'horreur gothique⁴³⁶. Le drame contient en effet la gamme complète des ingrédients liés au genre : maison tarabiscotée et délabrée, désordre des sentiments, affectivité débridée, mystère, noirceur, surnaturel, décomposition, personnages cadavériques avec une touche d'inceste et de vampirisme. D'autres soutiennent néanmoins que l'histoire diverge du gothique tel que traditionnellement répertorié, l'accent y étant mis sur l'introspection plutôt que sur l'action et les événements. Il est vrai que souvent la fin du conte gothique apporte une résolution, à la faveur de révélations concernant les relations familiales, d'anciennes vendettas, des fautes inavouables et des dettes contractées entre protagonistes. Par contraste, la clôture de « The Fall of the House of Usher » ne sert aucun de ces buts, mais soulève plutôt des questions auxquelles l'on ne peut apporter de réponse définitive. En effet, les deux actants qui en toute logique pourraient rendre les clefs de la maison et révéler de la sorte l'information manquante, viennent (prématurément) à succomber⁴³⁷.

D'autres lecteurs considèrent que parmi le canon « The Fall of the House of Usher » est le récit le plus révélateur du caractère de l'écrivain, ses personnages tourmentés et distors représentant le

⁴³⁵ On retrouve un climat semblable, avec le sectionnement oppressant de la verticalité, dans les célèbres vers de Baudelaire : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle/Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis./Et que de l'horizon embrassant tout le cercle/Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits :/ Quand la terre est changée en un cachot humide./Où l'Espérance, comme une chauve-souris,/S'en va battant les murs de son aile timide/Et se cognant la tête à des plafonds pourris :/ etc. Poème 'Spleen', in *Les Fleurs du mal* (1857).

⁴³⁶ Tel le séminale *The Castle of Otranto – a Gothic Novel* de Walpole (1764), dont la clôture coïncide avec l'effondrement de la bâtisse éponyme. On trouve par ailleurs dans la nouvelle de Poe l'étroite relation entre les parents, l'inhumation prématurée, l'étreinte nécrophilique et la destruction de l'orgueilleuse, inhumaine et noble famille. Aspect intertextuel, Roderick Usher a les traits d'un personnage de *The Adventures of a Younger Son* (1831) roman d'Edward John Trelawny, qui met en scène un lunatique aristocrate français, opiomane et amateur de guitare. Le héros s'est enfui de son pays avec une jeune consanguine, laquelle a été condamnée à « La tombe vivante » d'un couvent par ses cyniques géniteurs, ce pour lui soustraire sa part du domaine familial. La jeune femme meurt d'une fièvre tropicale ; elle et son présumé frère/amant sont retrouvés sur un matelas, solidement soudés dans leur étreinte mutuelle, l'héroïne étant morte depuis quelque temps déjà. Également relatif à la distorsion morbide, dans la nouvelle « The Oblong Box » (1842), le bateau est appelé *Independence*, choix onomastique assez ironique dans la mesure où Wyatt, l'époux inconsolable, est littéralement aliéné, à la fois par sa nécrophilie et les cordages qui le fixent au cercueil de sa défunte femme.

⁴³⁷ Du moins Roderick et Madeline Usher sont à peine présentés au lecteur qu'ils passent de vie à trépas.

maladif Poe lui-même⁴³⁸. Selon cette hypothèse, la sensibilité exacerbée de Roderick Usher, ses passions artistiques, ses phobies bizarres, l'aliénation et la culpabilité secrète, ainsi que sa destruction par la manie et la dépression, tout cela brosserait un assez fidèle autoportrait de l'auteur et de son apparence physique. L'écrivain nous proposerait alors sa version de l'expérience de la souffrance psychique attachée à la fois au deuil et aux sentiments de déchéance, le lieu fermé accentuant l'impression de pesanteur et de densité macabre. D'autres approches encore déplacent la signification du récit vers le domaine esthétique, et interrogent le rôle de l'artiste romantique déterminé à créer une œuvre idéale, cette dernière constituant une parabole sémiotique de la périlleuse relation entre le créateur et son art.

Poe utilise les décors et les symboles pour explorer les thèmes du mal et de la folie, donnant libre cours à l'expression d'un esprit humain au bord du raptus psychotique. De manière congruente, l'imagerie de la demeure des Usher dénoterait une connaissance personnelle de l'auteur des effets de l'opium. De surcroît et incontestablement, dans l'histoire quelque chose se décèle qui ressortit au surnaturel. La demeure projette une personnalité, suggérée par sa façade lézardée et ses fenêtres vides évoquant des yeux humains, aspects inquiétants que le narrateur ne manque pas de relever, et proleptiques de la destruction finale de l'édifice et de la famille⁴³⁹. La végétation alentour est flétrie, et bien que l'eau soit ordinairement un symbole de vie, l'étang noir et sordide paraît mort et reflète l'édifice comme un miroir dans des images refondues et inversées : « remodelled and inverted images » (318).

Facteurs déstabilisants aussi bien pour le relateur que le destinataire : marquée du sceau de la distorsion, cette *histoire tronquée* laisse des questions en suspens quant à savoir d'où provient la morbidité des Usher. Le récit n'en est pas moins livré depuis un point de vue qui se veut objectif, s'efforçant d'attribuer autant que possible des causes rationnelles aux phénomènes apparemment surnaturels se produisant dans la maison (symptômes de la folie dans la maison de l'esprit ?⁴⁴⁰) et dans sa vicinity : « These appearances, which bewilder you, are merely electrical phenomena not uncommon—or it may be that they have their ghastly origin in the rank miasma of the tarn. » (331). Le témoin, devenu relateur, attribue rétrospectivement l'anxiété de Roderick à sa souffrance

⁴³⁸ Il a existé une famille Usher, liée à la famille maternelle de Poe. James et Agnes Usher étaient respectivement nés en 1807 et en 1809.

⁴³⁹ Une lecture attentive permet d'ailleurs de préciser que c'est la maison et non le visiteur qui aperçoit l'autre le premier. L'on se prendrait même à suspecter que la demeure, porteuse d'une sorte de *jettatura*, attendait le narrateur.

⁴⁴⁰ Dans un certain nombre de contes, l'auteur utilise la métaphore de la maison, de ses pièces, chambres et cave(s), pour désigner l'esprit d'un agent du récit, en général le narrateur perturbé. Dans « The Premature Burial », par exemple, nous lisons : « ...this awful conviction forced itself, thus, into the innermost chambers of my soul... » (678).

psychique ; cependant, à mesure que l'histoire avance, une telle « explication » — si c'en est une — paraît à la fois de plus en plus tautologique et peu susceptible de rendre compte de ce qui se passe. L'inquiétude du narrateur s'accroît quand il aperçoit le médecin à la physionomie sournoise attendant dans l'escalier : « His countenance, I thought, wore a mingled expression of low cunning and perplexity.⁴⁴¹ He accosted me with trepidation and passed on. » (319). En l'occurrence, dans cette micro-scène pour ainsi dire furtive, le sujet énonçant adopte malgré lui une tonalité paranoïaque⁴⁴².

Le narrateur qui de toute évidence a lui aussi les nerfs à vifs, est littéralement « ushered in », invité à entrer dans la sinistre chambre du maître des lieux⁴⁴³, et commençant à douter de ses propres perceptions corporelles, se sent gagné par un mystérieux effet de contagion⁴⁴⁴ :

There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition— for why should I not so term it?—served mainly to accelerate the increase itself. Such, I have long known, is the paradoxical law of all sentiments having terror as a basis. (319)

L'accent est donc placé simultanément sur les sensations et émotions du narrateur intradiégétique et sur l'observation de l'esprit en déliquescence du protagoniste vésanique. Le narrateur souligne l'horreur des événements dont il a été le témoin (n'a-t-il pas *vu* sous ses yeux *disparaître* tout le décor et les protagonistes du drame qu'il nous confie ?), précisant cependant que son expérience ne doit rien à l'esthétique ou au sublime, toutes choses dont il se défie⁴⁴⁵. Arrivé chez son ami, le narrateur a bien perçu, sous-jacente à l'imposante architecture, une friabilité extrême, celle-ci ayant depuis longtemps déjà gagné les choses et les êtres, comme si l'on avait convoqué ce témoin pour une seule et unique raison : qu'il assiste au raptus morbide de Roderick Usher et à l'extinction de sa lignée, avec le domaine et tout ce qu'il renferme :

⁴⁴¹ L'oxymore est intéressant.

⁴⁴² Notons que le verbe post-positionnel qui conclut ce commentaire du narrateur (« to pass on » dans la vicinity de « pass away » et « pass out ») concernant le médecin possède, entre autres sémantismes, celui de « mourir », suggérant que nous avons affaire sinon à une véritable hécatombe du moins à un vrai vœu de mort...

⁴⁴³ « The valet now threw open a door and ushered me into the presence of his master » (320). Le narrateur risque d'être totalement absorbé en Roderick Usher, pour devenir son double malgré lui.

⁴⁴⁴ Le narrateur a l'angoisse au cœur (« a sickening of the heart ») et voit dans toute la demeure une vapeur pestilentielle et mystique (« dull, sluggish, faintly discernable and leaden-hued » (321).

⁴⁴⁵ En même temps, comme le fait remarquer avec sagacité Claude Richard, dans l'ultime phrase du dernier paragraphe de la nouvelle le narrateur est dédoublé : « I fled aghast » = « I fled a-ghost ». En effet, « to usher » signifie aussi « initier », « introniser ». Le narrateur a été « ushered » à un art (l'art de Usher) perverti (obsession de l'unicité, de l'abstraction, de la pureté, des correspondances strictes), à un art qui a poussé Usher (le poète romantique : château « gothique », relation « of a scarcely intelligible nature » avec sa sœur), à tout transformer A SON IMAGE (le château, sa sœur —le narrateur sont en réalité USHERED) ». Claude Richard : *Edgar Allan Poe écrivain. Textes réunis par Henri Justin*, Editions Delta, Montpellier 1990, 112.

No portion of the masonry had fallen ; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In these there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. (319-320).

Celui qui parle dans le récit s'avère être un survivant et non pas un relateur neutre et détaché; son expérience confine à l'onirique: "Shaking off from my spirit what *must* have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of the building". (319) Il s'en est d'ailleurs fallu de peu que le témoin ne soit lui aussi happé par le chaos mental qu'engendrait le système Usher :

I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable, for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible (317).

Le narrateur ne cherche pas à atteindre l'élévation d'une pensée poétique ou spéculative, mais à l'en croire, ne fait que restituer fidèlement sa visite. Selon ce qui nous est rapporté, Roderick Usher dans sa missive à son ami de jeunesse, se décrit comme atteint d'une maladie mentale, les termes utilisés étant parfaitement explicites :

The MS. gave evidence of nervous agitation. The writer spoke of acute bodily illness, of a mental disorder which oppressed him—and of an earnest desire to see me, as his best, and indeed his only personal friend, with a view of attempting, by the cheerfulness of my society, some alleviation of his malady. (318)

Usher, qu'on voit se morfondre, ne renonce pourtant à sa solitude que pour la compagnie du narrateur. Ce seul ami, qu'est le futur narrateur, paraît éprouver une véritable empathie, sentiment si rare dans le corpus poésique qu'elle mérite d'être soulignée :

It was the manner in which all this, and much more, was said—it was the apparent *heart* that went with his request—which allowed me no room for hesitation ; and I accordingly obeyed forthwith what I still considered a very singular summons. (318)⁴⁴⁶

Quoi qu'il fasse, l'ami de jeunesse et futur narrateur échoue à consoler son hôte de sa mystérieuse et inguérissable mélancolie :

⁴⁴⁶ On remarque l'ambiguïté de l'expression « apparent *heart* », suggérant que la suite des événements a convaincu le narrateur que Roderick avait dépassé le stade où il était encore capable de sentiments proprement humains.

And thus, as a closer and still closer intimacy admitted me more unreservedly into the recesses of his spirit, the more bitterly did I perceive the futility of all attempt at cheering a mind from which darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe, in one unceasing radiation of gloom. (324).

Il est permis de se demander si nous n'assistons pas ici au début d'une identification qui aboutit à un délire à deux. En l'espèce, le lecteur perçoit que le ton du récit procède à la fois de l'horreur et de la fascination, le malaise du sujet énonciataire n'étant pas exempt de désir. Comme le formule Kierkegaard : « L'angoisse est une puissance étrangère qui saisit l'individu, et sans qu'il puisse s'en détacher ni qu'il le veuille car on a peur, mais cette peur même est un désir. »⁴⁴⁷ Usher constitue un cas de pathologie thymique tout à fait exceptionnel, au point de susciter une admiration paradoxale et quasiment esthétique, voire maniériste :

For me at least—in the circumstances then surrounding me—there arose out of the pure abstractions which the hypocondriac contrived to throw upon his canvass, an intensity of intolerable awe, no shadow of which felt I ever yet in the contemplation of the certainly glowing yet too concrete reveries of Fuseli. (325).

Confronté au grand malade mental qu'est le maître des lieux, le visiteur fait preuve de prudence et de tact: « I still retained sufficient presence of mind to avoid exciting, by any observation, the sensitive nervousness of my companion. » (333)⁴⁴⁸. Il n'en reste pas moins que, nous l'avons vu, le narrateur se différencie clairement, si l'on ose dire, de Roderick Usher en cela qu'il ne cède pas à la séduction du gouffre, ce dernier fût-il sublime. C'est à ce titre, et légitimement, que le relateur se méfie des spéculations aux profondeurs insondables dans lesquelles se complaît son hôte (« considerations beyond our depth » (317)) : nous sommes amenés au thème de la présomption pathologique.

Chez Roderick Usher, il y a érosion complète de l'extraversion, c'est-à-dire la capacité à s'intéresser ou trouver une quelconque gratification dans les événements extérieurs.

Il nous restera à développer dans des sections ultérieures la question du maniérisme et de la distorsion dans « The Fall of the House of Usher ».

⁴⁴⁷ Søren Kierkegaard, *La maladie à la mort* (1849), Paris : Editions Nathan, 2010, 200.

⁴⁴⁸ Rappelant en cela l'attitude pour ainsi dire thérapeutique de l'hôte paniqué et halluciné du narrateur de la nouvelle « The Sphinx » (1846). La comparaison s'arrête là, car le mal des Usher est sans remède.

Présomption morbide dans « The Imp of the Perverse »

Perverseness means wanting to have everything different from other people. The word itself shows this, for 'perverse' simply means 'the wrong way round'. You may easily imagine just how effective perverseness is likely to be in winning friends, since it consists in opposing the wishes of other people. This is to be expected of an enemy, but it is not usual among friends. Anyone who wants to be liked should therefore guard against this fault, because it breeds hatred and chagrin instead of gratification and goodwill.

Giovanni Della Casa, *Galateo or the Book of Manners* (1558).

Le narrateur anonyme de la nouvelle « The Imp of the Perverse » (1845) [826-832]⁴⁴⁹ assure répondre à la question d'un interlocuteur quant à sa présence dans une cellule de condamné – la situation étant analogue à celle suggérée dans « The Black Cat » (1843). L'énonciateur de « The Imp of the Perverse » commence par exposer la typologie des tendances générales de l'être humain selon la phrénologie. L'intéressé livre ses réflexions concernant l'esprit distors qui pousse à agir en dépit du bon sens et tout simplement parce que qu'il ne le faudrait pas. La circonlocution, la procrastination et l'esprit de contradiction constituent trois illustrations de ce génie aberrant. Selon ces réflexions, la contradiction entre instincts de survie d'une part et conduites autodestructrices d'autre part, offre un exemple du type de conscience double qu'induit l'esprit chagrin/démon de la perversité, la tension entre ces aspirations contraires s'avérant aussi exaltante que douloureuse. L'indécision existentielle est en l'occurrence comparable à la posture d'un individu dressé au bord d'un abîme, individu que la raison retiendrait, alors qu'en même temps ses inclinations spéculatives tendraient à le pousser vers le vide. Dans une position de balancement aussi crucial, la réflexion doit demeurer en suspens, sans quoi l'appel du vide risquerait bien de l'emporter sur l'instinct de conservation. Tenter cependant de figurer une circonstance aussi impensable revient à se jeter dans l'anéantissement, car à l'instant où le sujet est au bord de l'à-pic, il atteint une culmination dont il ne descendra jamais, et aussitôt l'esprit aberrant se manifeste en tant qu'impulsion destructrice. A en croire le narrateur, une telle perversité n'est attribuable qu'au démon lui-même, si ce n'est qu'à l'occasion elle peut contribuer au bien. Celui qui cède à cette force négative en dépit de ce qu'il sait être bon, celui-là saute dans le vide, s'obstinant dans l'erreur et la contradiction.

Tout au long de son récit et des excursus, le narrateur de « The Imp of the Perverse » prend directement à partie le lecteur, se décrivant lui-même comme une victime de ce génie de la

⁴⁴⁹ Nouvelle initialement parue dans le numéro de juillet 1845 du *Graham's Magazine*. Elle reçut un mauvais accueil et Poe s'en plaignit dans '*Editorial Miscellany*'.

contradiction⁴⁵⁰ (830). En l'occurrence et dans le présent de la narration, l'énonciateur est aux fers dans une geôle, précisant toutefois qu'il n'est ni une canaille, ni fou⁴⁵¹. S'adressant peut-être à un compagnon de cellule, il relate comment, ayant commis un assassinat en faisant respirer à la victime la fumée d'une chandelle empoisonnée, il s'est senti quelques années plus tard – bien que n'étant nullement soupçonné – contraint de révéler son forfait. Maints détails sont fournis sur la façon dont ce meurtre fut soigneusement prémédité puis commis, dans le but d'accaparer un héritage. Ironiquement, le médecin-légiste conclut à une mort par « visitation divine ». De fait, l'assassin avait pris soin de faire disparaître tout indice compromettant, mais bientôt son sentiment initial de satisfaction allait céder à l'anxiété, le coupable se trouvant assailli par la lancinante question de son impunité. Inévitablement, le comportement étrange et les soliloques confus du narrateur-protagoniste ont fini par attirer les soupçons, jusqu'au moment fatidique de son aveu, en pleine rue. L'on ne peut que faire un rapprochement ici entre « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Black Cat » (1843). Le récit adressé au lecteur au niveau métadiégétique constitue donc une deuxième confession, laquelle fournit cependant l'occasion au coupable, désormais arrivé au terme de ses tribulations, de trouver quelque circonstance atténuante à son acte meurtrier en impliquant ce qu'il nomme « the imp of the perverse ».

Baudelaire assure que Joseph de Maistre et Edgar Poe sont les deux maîtres qui lui ont appris à raisonner, le premier fournissant le cadre théologique à la notion de péché originel, et le second son contenu psychologique et métaphysique. Le poète français s'en explique dans ses *Notes Nouvelles sur Edgar Poë* (1857) où il porte son attention sur l'inclination primitive et diabolique de la nature humaine :

Il y a, dans l'homme, une force mystérieuse dont la philosophie ne veut pas tenir compte ; et cependant, sans cette force innommée, sans ce penchant primordial, une foule d'actions humaines resteront inexplicables, inexplicables. Ces actions n'ont d'attrait que parce que elles sont mauvaises, dangereuses ; elles possèdent l'attrance du gouffre. Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau⁴⁵².

⁴⁵⁰ L'expression « génie de la contradiction » appliquée à cette nouvelle est d'Henri Justin, cf. *Poe dans le champ du vertige, des Contes à Eureka, l'élaboration des figures de l'espace*, Paris, Klincksieck, 1991, 202.

⁴⁵¹ Dans « The Black Cat » et « The Tell-Tale Heart », le narrateur intradiégétique proteste semblablement de son intégrité mentale.

⁴⁵² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, textes en prose : E.A. Poe, 1961, 1064.

Max Milner observe toutefois que Poe faisait un constat quelque peu différent. L'attrance qu'exerce sur le poète américain le « *mysterium tremendum* » est indépendante du Bien et du Mal⁴⁵³ :

Aussi bien l'attrait du défendu n'entre-t-il dans la Perversité poésque qu'au même titre que celui du danger et de l'absurde. Ce qui amène Poe — au scandale plus ou moins sincère de Baudelaire — à écrire que « nous pourrions, en vérité, considérer cette perversité comme une instigation directe de l'Archidémon, s'il n'était pas reconnu que parfois elle sert à l'accomplissement du bien.⁴⁵⁴

Pour Baudelaire, au contraire, le sentiment du défendu est inséparable de cette « perversité primordiale », qu'il présente comme « la grande vérité oubliée », c'est-à-dire, ni plus ni moins, le péché originel :

Quoi qu'il en ait pensé auparavant, il semble que Poe lui ait fourni, magnifiquement formulée, cette notion d'une perversité gratuite, d'un amour du mal pour le mal, qui n'était pas clairement impliquée dans la conception traditionnelle du péché originel, présenté beaucoup plus volontiers, même dans la tradition janséniste, sous les espèces de la concupiscence, de l'*amor sui*, que sous celles de cet appétit pour ainsi dire désintéressé de se perdre⁴⁵⁵.

Sans pour autant dégager l'être humain de sa responsabilité, Charles Baudelaire a recours à l'image alchimique d'une transmutation :

« Sur l'oreiller du mal, c'est Satan Trismégiste/ Qui berce longuement notre esprit enchanté, /Et le riche métal de notre volonté /Est tout vaporisé par ce savant chimiste Satan Trismégiste, c'est l'équivalent de l'Hermès Trismégiste des alchimistes, le maître mythique qui préside à leurs opérations « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là. » Lignes écrites par Baudelaire en tête de *Mon Cœur mis à Nu*. La lutte contre cette puissance de vaporisation absorbera toutes ses énergies dans ses dernières années, et ses plus authentiques élans vers Dieu seront des prières pour que lui soit épargnée la honte de se dissoudre dans le creuset infernal⁴⁵⁶.

Pour James W. Gargano, la théorie de la « perverseness » mise en avant par le narrateur de « The Imp of the Perverse », comme facteur atténuant sa responsabilité s'avère défectueuse, tout simplement parce qu'elle n'explique rien⁴⁵⁷. Brenda Remley, de son côté estime que le narrateur de

⁴⁵³ Arnolds Grava : *L'aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe*, [1956] Paris, Slatkine-Honoré Champion, Slatkine reprints, 2013, 57.

⁴⁵⁴ E.A Poe, *Œuvres en prose*, Paris, nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1932, 287.

⁴⁵⁵ Max Milner : *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire 1772-1861*. Paris, José Corti, 2007, 856-857.

⁴⁵⁶ Max Milner, *opus cit.* 863.

⁴⁵⁷ Cf. Gargano, « The Question of Poe's Narrators », *College English*, Vol 25, N° 3 (Dec.1963), 177-181.

« The Imp of the Perverse » ne peut être pris au sérieux puisqu'il offre comme raison de son action un principe qui se pose comme le contraire d'une raison⁴⁵⁸.

Quant à James M. Cox, il voit en « The Imp of the Perverse » et « Arthur Gordon Pym » (1838) deux œuvres parallèles, à ses yeux, l'« Imp » est le modèle que se donne le narrateur poésque, la perversité constituant la racine de son identité et définissant l'action. Ainsi, l'esprit de contradiction de Pym et la descente jusqu'au Pôle sud sont une même chose : ils mettent le monde à l'envers. Poe nous introduit ainsi à une littérature de l'absurde⁴⁵⁹.

Henri Justin, de son côté, classe « The Imp of the Perverse » avec « Arthur Gordon Pym » parmi les contes de 'chute et de regard', caractérisés par leur centration sur le vertige, celui-ci fonctionnant comme « ressort imaginaire, prise d'élan pour l'ensemble de l'action, germe dynamique du récit principal. »⁴⁶⁰ Ce vertige « a la qualité du vécu » et chez Poe « l'expérience du vertige contient [...] la loi fondatrice. » (Justin, 202). En l'espèce, le protagoniste de Poe rappelle cette réflexion pascalienne suivant laquelle « l'homme flotte quelque part entre deux infinis, il est partagé entre la fragilité et sa puissance, tiraillé entre sa « nature » et son « inclination »⁴⁶¹ et témoigne finalement, avec cette faculté qu'il a de poser le double infini, d'une étonnante « disproportion interne » : nous sommes bien près de la « terrible différence » notée par Poe⁴⁶².

Selon le parti pris phénoménologique qui est le nôtre, il est clair que la présomption ou hubris réside dans l'échec du rapport entre les aspirations temporelles et spatiales du protagoniste-narrateur. En ce sens, l'esprit aberrant est une force destructrice, aisément assimilable à la pulsion de mort⁴⁶³ : « ... through its promptings we act, for the reason that we should not » (827). Il s'ensuit que le *démon de la perversité*, ou *génie de la contradiction* mène à tous les égarements et incongruités⁴⁶⁴. Est en cause une sorte de pulsion prométhéenne, à savoir "l'impiété qui se creuse elle-même un abîme sans fond, où elle se précipite sans espérance"⁴⁶⁵, cela étant à rattacher à l'idée de

⁴⁵⁸ Brenda B. Remley: « Edgar Allan Poe: Paradox and Ambivalence as a Narrative Technique » Ph.D dissertation, Indiana university, 1971, 114. *Xerox University Microfilms* (XUM).

⁴⁵⁹ In James M. Cox, « Edgar Poe: Style as Prose », in *The Virginia Quarterly Review*, 44/1 (Winter 1968), 72-75.

⁴⁶⁰ Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige, des Contes à Eureka : l'élaboration des figures de l'espace*, Paris : Editions Klincksieck, 1991, 202.

⁴⁶¹ Blaise Pascal, pensée 199 - Lafuma/72 Brunswicg, intitulée « Disproportion de l'homme ».

⁴⁶² H. Justin, *op. cit.*205.

⁴⁶³ La pulsion de mort (Thanatos) est ce qui fait tendre les êtres vivants vers un état sans vie. Elle st liée au désir et à la jouissance. Sa tendance est la « dé-liaison » et la dissociation. Voir *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, sous la direction d'Alain de Mijolla. Paris, Calmann-Lévy, 2002, 1357-1358.

⁴⁶⁴ Le titre du texte fait irrésistiblement penser au conte « The Angel of the Odd » où manifestement l'ombre est une métaphore de l'alcool.

⁴⁶⁵ Fénelon : *Les aventures de Télémaque* (1699) Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, 239.

connaissance interdite. En l'occurrence, « The Imp of the Perverse » met en scène un narrateur-protagoniste qui s'est laissé complètement absorber par un espace et un temps tyranniques, loin à la fois de tout soubassement vivant et de l'éternité de l'amour. Celui qui s'exprime, individu surrationnel et ergoteur, en dépit de l'autocatégorème⁴⁶⁶, paraît absent à lui-même et figé dans la *présence manquée* qui précisément résulte de l'inclination à agir à rebours de ses propres intérêts – addiction éthylique dans le cas du Edgar Allan Poe biographique⁴⁶⁷. Quant à la *circonlocution* ou *prolixité* dont il est question dans « The Imp of the Perverse », c'est celle des parleurs compulsifs – le cas échéant paranoïaques, à l'instar du protagoniste de « Thingum Bob » (1844), l'actant-narrateur de la nouvelle éponyme – incapables de résister au désir de déstabiliser leurs allocutaires. En effet, plein de sinuosités, le narrateur de « The Imp of the Perverse » tend à s'adresser au destinataire comme s'il voyait en lui un répréhenseur ou un ennemi susceptible de lui nuire⁴⁶⁸.

L'impression donnée par cette psychomachie est celle d'une victoire irrépissible du mal sur le bien, car l'assassin est lui-même une sorte d'*ange de la mort* ou de figure satanique, effectuant auprès de sa victime une visitation funeste, inverse des épiphanies salvifiques⁴⁶⁹. En effet, en choisissant d'ôter la vie, le protagoniste-criminel usurpe le pouvoir de Dieu et force le destin : il commet là un crime de lèse-majesté divine. Le meurtrier ne détourne-t-il pas la chandelle de son usage ordinaire, si bien qu'au lieu de prodiguer la lumière de la sécurité et de la connaissance (à travers l'activité de lecture), l'objet apporte les ténèbres de la mort ? Les commentaires de l'énonciateur à propos de ce qu'il ressentait après son crime traduisent indéniablement des sentiments de jouissance et de toute-puissance caractéristiques de la perversité :

Having inherited his estate, all went well with me for years. The idea of detection never once entered my brain. (...) I left no shadow of a clue by which it would be possible to

⁴⁶⁶ L'autocatégorème (substantif masculin), du grec *autos* (« le même ») et *katêgoria* (« accusation ») est une figure de style qui consiste à répéter une accusation envers soi délibérée, ou de le feindre, afin de susciter une dénégation de l'interlocuteur. Le locuteur feint souvent de reconnaître les défauts ou les vices qu'on lui attribue mais en les outrant, par une hyperbole généralement de façon telle qu'ils ne paraissent plus vraisemblables. L'effet visé est avant tout rhétorique, par un jeu sur le *pathos* (sur les sentiments de l'interlocuteur). Définition sur Encyclopédie en ligne *Wikipedia*.

⁴⁶⁷ Le stoïque Sénèque parle de la *libido moriendi*, dont l'expression freudienne « pulsion de mort » est une traduction possible. Autre traduction possible : le désir de mourir. L'idée est avant tout non pas de fuir la vie, mais de savoir la quitter. Voir Sénèque: *Lettres à Lucilius* (1-29), Paris, Garnier Flammarion, 2008, Lettre XXIV.

⁴⁶⁸ La réaction initiale de Paul Valéry à la lecture de l'incipit d'*Eurêka* pourrait s'appliquer à « The Imp of the Perverse » : « J'avoue que l'énormité des prétentions et des ambitions de l'auteur, le ton solennel de son préambule, l'étrange discours par lequel s'ouvre le livre m'étonnèrent et ne me séduisirent qu'à demi. » 'Au sujet d'*Eurêka*' (1921) Paul Valéry, *Œuvres complètes*, Paris, Nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I, 1957, 856.

⁴⁶⁹ Dans la tradition mariale, on désigne « Visitation », le voyage qu'effectue la Vierge Marie enceinte auprès de sa cousine Elisabeth, laquelle va enfanter Jean-Baptiste, futur prophète et martyr. Rappelons par ailleurs que le terme « visitation » – détourné de son sens initial – était d'usage courant parmi les spirites et autres médiums.

convict, or even to suspect me of the crime. It is inconceivable how rich a sentiment of satisfaction arose in my bosom as I reflected upon my absolute security. For a very long period of time, I was accustomed to revel in this sentiment. It afforded me more real delight than all the mere wordly advantages accruing from my sin. (830)

Les meurtriers-narrateurs de « The Imp of the Perverse » et de « The Cask of Amontillado » (1846) ont en commun ces sentiments de toute-puissance. Il s'opérera toutefois un renversement qui les amènera à révéler leur forfait. Quant à la présomption de l'assassin-narrateur de « The Imp of the Perverse », elle provenait de ce que, selon Henri Justin, le sujet se croyait invulnérable : « Le sens d'une triomphale supériorité peut envahir le meurtrier comme un subtil poison métaphysique »⁴⁷⁰. Ainsi s'explique qu'à travers son expansivité grandiloquente, l'énonciateur de « The Imp of the Perverse » voudrait *ex negativo* que le monde entier sache qu'il a commis un crime absolument indétecté. En l'occurrence, l'auteur d'un forfait devient auteur d'un récit, ce dernier confessant son crime alors qu'aucun soupçon ne pèse sur lui. Précisément, l'énonciateur est incapable de résister à la tentation de dévoiler la vérité, quitte à encourir *a minima* la réprobation, voire une malédiction — pour, en définitive, devenir lui-même tabou—, car à l'évidence, en l'absence de sa confession, nul ne se serait avisé du fait qu'il y avait eu crime — l'on ne parlerait pas davantage de forfait que d'assassin.

Autre élément important, dans « The Imp of the Perverse », au-delà de la vocifération compulsive d'aveux publics, l'acte d'énonciation fixé dans l'écriture permet au meurtrier de formuler un récit, fût-ce un récit de contrariété caractéristique d'une personnalité addictive⁴⁷¹. Et pourtant, à lire la restitution en question, au style si raisonneur et démonstratif, on imagine mal son auteur acceptant de demeurer inaperçu. De son côté, le lecteur (averti) est plutôt fondé à suspecter que ce ne sont pas les seuls sentiments de culpabilité qui poussent le criminel à avouer son forfait — même s'il parle de péché (« sin ») —, mais surtout une vanité malade liée à la paranoïa et induisant la recherche de notoriété, car il est l'auteur non pas d'un méfait somme toute assez classique quant à son exécution, mais d'un *crime parfait* (oxymore ?).

Comme l'a judicieusement fait observer Hegel, la conscience droite (la personne honnête) trouve dans la franchise même un trait de réconciliation, dans sa profondeur bouleversante la note qui domine tout et qui restitue l'esprit à soi-même. A l'opposé, la « franchise » du narrateur

⁴⁷⁰ Henri Justin, *Ibid*, 215.

⁴⁷¹ Cf. l'essai « On Murder Considered as one of the Fine Arts », par Thomas De Quincey (1827).

manifestement pervers de « The Imp... » a quelque chose d'offensant et qui « sépare l'esprit de lui-même », cela dans la mesure où l'énonciateur se complaît à mettre à jour le laid, le distors⁴⁷². Bien loin, en tout cas, d'exprimer des remords, le criminel semble au contraire se délecter de l'erreur de l'homme de l'art dupé qui délivra l'acte de décès de la victime. Jubilation malsaine, étant donné que l'assassin – pas encore narrateur lors de la commission du forfait – était fourvoyé, cela dans la mesure où il méconnaissait sa propre présomption et sa faiblesse, laquelle faiblesse résultait de tendances simultanément hétéro-destructrices et autodestructrices qui allaient rattraper l'assassin et lui coûter la vie. En l'occurrence, entre des inclinations contraires le sujet est fixé dans les atermoiements et la stase, comme une particule placée à l'équidistance entre deux pôles magnétiques de force égale et qui s'annulent.

Ainsi donc, son ascension présomptueuse aboutit à un présent figé où le sujet du sentiment de Soi se voue à la mort. En même temps, les arguties maniérées de l'énonciateur offrent une solution possible afin de ne pas céder au désespoir. Il reste que l'individu en question n'est plus intégré : après son passage à l'acte meurtrier, l'intéressé est assiégé par des sentiments persécutoires tandis qu'une sorte de surmoi tyrannique vient épier le moi, et exiger de lui qu'il passe aux aveux :

Could I have torn out my tongue, I would have done it, but a rough voice resounded in my ears—a rougher grasp seized me by the shoulder. [...] Some invisible fiend, I thought, struck me with his broad palm upon the back. The long imprisoned secret burst forth from my soul. (831)

Chez Ludwig Binswanger, l'on parlerait d'*attitude vertigineuse*⁴⁷³, comme dans le conte qui nous occupe, où l'énonciateur est bloqué dans une expérience surdéterminée et indépassable, si bien que privé de futurisation (d'une façon qui rappelle le protagoniste éponyme de la nouvelle « The Facts in the Case of M. Ernest Valdemar » (1845) il parle *in articulo mortis*, depuis le seuil même de l'Enfer (le terme « Hell » ne figure-t-il pas dans le dernier paragraphe du récit ?). A cet égard, la formule constamment répétée : « I am safe » — qui renvoie au thème du salut — traduit (et trahit) l'état obsessionnel et l'insécurité foncière du narrateur, assortis au déni de la réalité⁴⁷⁴. Le climat psychologique participe ici du délire d'influence, typiquement schizophrénique, caractérisé par la croyance selon laquelle des personnes extérieures exercent une influence occulte sur le sujet. L'on

⁴⁷² Voir sur ces thèmes : G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit* (1807) Tome. II, *La culture*, Paris, Aubier – Editions Montaigne, Trad. Jean Hippolyte, 1939, 82.

⁴⁷³ Idée développée in L. Binswanger : *Présomption, distorsion, maniérisme. Les trois formes de la présence manquée*, trad. franç. J.M. Froissart, Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 2002. Titre original : *Drei Formen missglückten Daseins* (1956).

⁴⁷⁴ Comme le signalent certains commentateurs, l'adjectif « safe » relève du registre sotériologique (s'y pose le problème du salut de l'homme et de ses moyens). Le narrateur évoque son « absolute safety » (830).

dirait en effet que le locuteur se sentait soumis à une série de téléguidages de ses opérations mentales, qu'il avait l'impression que l'autre était à même de deviner sa pensée, le démon de la perversité incidemment tient lieu d'autre⁴⁷⁵. En l'espèce, la dissociation psychique – d'un sujet divisé contre lui-même et devenu son propre ennemi — se signale par des propos ambivalents : “I am safe” (...) One day (...) whilst sauntering along the streets, I arrested myself in the act of murmuring, half-aloud, these customary syllables (831). En réalité, l'assertion exactement contraire serait vraie : « I am not safe » (831) – mais comment empêcher la honte de signaler ce qu'elle voudrait cacher :

And now my own casual self-suggestion, that I might possibly be fool enough to confess the murder of which I had been guilty, confronted me, as if the very ghost of him whom I had murdered—and beckoned me on to death. (831)

Tout se passe à présent comme si les sentiments de persécution hantaient le narrateur, suscitant chez lui la sidération et donc l'incapacité de penser, puisque justement l'acte de réfléchir équivaldrait à la perte. Précisément, le gouffre indicible de la folie et la damnation – car c'est cela dont il retourne – n'est rien d'autre que l'exclusion à l'égard de ce qui donne sens, c'est-à-dire de la *communio* de l'amour et la *communicatio* de l'amitié, à travers la fréquentation et les interactions « pures et simples avec les autres et soi-même »⁴⁷⁶. Or, cette hantise radicale de la perte éternelle, dont on assiste à la résurgence dans de multiples récits poésques, procède elle aussi, bien évidemment, de l'insécurité ontologique et du sentiment d'absence de soutien : mort psychique et damnation se renvoient l'une à l'autre dans un jeu analogique.

A titre d'exemple, on a vu que le même thème était au cœur de « The Pit and the Pendulum » (1843), conte dont le relateur, enfermé dans un puits, oscille littéralement entre le rebord et l'abîme, espoir et désespoir, équilibre et folie, mort et vie. Aspect extrêmement important, « The Pit and the Pendulum » porte aussi sur l'effort pour rendre l'autre fou. Dans ce conte, le raffinement sadique des invisibles persécuteurs du narrateur ne connaît pas de bornes, leur but étant de toute évidence de tuer psychiquement le narrateur. Le recours, dans « The Imp of the Perverse », au tableau de l'individu fasciné qui se dresse au bord d'un gouffre intéresse la parallaxe du sujet de la conscience de Soi à la recherche de son unité, à quoi s'ajoute le désir d'être en deux lieux simultanément (fantasme de

⁴⁷⁵ Selon les études psychiatriques, les expériences délirantes d'influence sont fréquentes pendant les phases processuelles de la schizophrénie, s'accompagnant de sentiments d'étrangeté et de dépersonnalisation. Le délire d'influence se manifeste aussi dans les psychoses chroniques hallucinatoires. Avec l'écho de la pensée, la perte du sentiment de l'évidence naturelle, de la spontanéité et de l'autonomie, la parole compulsive, les troubles xénopathiques, il relève du syndrome d'automatisme mental décrit par Gaëtan Gatian de Clérambault (1872-1934).

⁴⁷⁶ Cf. Binswanger *Ibid.*, 24.

bilocation), pour devenir une chose et son contraire (sain d'esprit et fou)⁴⁷⁷. Il se fait que le sujet est saisi dans la tension entre recherche de sécurité ontologique et volonté de puissance, douloureuse ambivalence qu'évoquait déjà Blaise Pascal : « Nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base instruite pour y édifier une tour qui s'élève à l'infini, mais tout notre fondement craque et la terre s'ouvre jusqu'aux abîmes »⁴⁷⁸. L'on songe ici à la théorie de Fairbairn relative au développement psychique de la personnalité schizoïde, selon laquelle lorsque l'enfant, au cours des stades précoces, n'a pas bénéficié d'un attachement sécurisant à un Bon Objet, assez paradoxalement son lien tenace aux objets mauvais l'empêche de descendre dans le vide. Ce que R.D. Laing pour sa part définit comme la perte du soi et l'insécurité ontologique se déclenche à l'occasion de la chute dans le trou noir qu'évoque Fairbairn (« the black hole »)⁴⁷⁹.

La première partie du discours qui inaugure « The Imp of the Perverse » peut se lire comme une réflexion autonome sur un thème concernant la phrénologie. Cela étant, sauf à devenir la dupe (consentante) d'un narrateur dolosif⁴⁸⁰, le lecteur gardera présent à l'esprit qu'il a affaire à un *excursus*, lequel acquiert une portée tout autre, une fois mis en relation avec la confession d'un crime par son auteur. Sous ce rapport, la procrastination et le gouffre dont il est question dans les propos initiaux du narrateur correspondent à des points de fixation évoquant fortement une prépsychose, voire une psychose. Telle, en effet, que décrite par Jacques Lacan, la phase initiale du déclenchement d'une schizophrénie correspond à un moment de « perplexité », le sujet – qui n'a (encore) pas perdu le contact avec la réalité objective – étant confronté littéralement à une énigme, à un « trou » impossible à combler avec du signifiant⁴⁸¹.

Certes, l'individu peut trouver des expédients pour s'accommoder avec ce « trou » de la forclusion. Il peut recourir à des comportements *as if*, du côté d'un certain conformisme⁴⁸². Il peut se

⁴⁷⁷ La parallaxe est le déplacement apparent d'un objet que provoque un changement du point d'observation. Le concept de parallaxe que Slavoj Žižek applique à la psychologie consiste exactement en cela. Voir par ce penseur : *La Parallaxe*, Paris, Fayard, 2008. Cela est à rapprocher du phénomène de l'anamorphose.

⁴⁷⁸ *Pensées*, I, 1, éd. Lahure, 1860.

⁴⁷⁹ Voir William R.D. Fairbairn (1941). « A revised psychopathology of the psychoses and psychoneuroses ». *International Journal of Psychoanalysis*. 22 :250-279. *Une psychopathologie révisée des psychoses et des psychonévroses*. Paris, Éditions du monde interne, 1998.

⁴⁸⁰ L'adjectif *dolosif/dolosive* est à entendre ici comme sémantiquement proche de fourbe, rusé, trompeur. Selon le dictionnaire Grand Robert de la langue française, « dans le champ du droit, le dol définit une manœuvre frauduleuse cherchant à porter préjudice aux intérêts de quelqu'un en l'incitant à accepter des conditions désavantageuses. » L'étymologie renvoie au latin *dolus* : ruse, fraude, tromperie.

⁴⁸¹ Je renvoie à J. Lacan, *Le Séminaire Livre III, Les Psychoses* [1955-1956], Paris, Le Seuil, « Champ freudien », 1981.

⁴⁸² Selon la formule de la psychiatre Hélène Deutsch. Sur ce thème, on lira avec profit l'article de Hester McFarland Solomon : « La personnalité « as if » : la création du self face au vide. » *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/3 (N° 119-120), 51-71. Disponible online à [cairn.info.cahiers.jungiens.de.psychanalyse](http://cairn.info/cahiers.jungiens.de.psychanalyse).

donner l'« apparence » de la « normalité » et éviter ainsi des issues hallucinatoires ou « hors normes »⁴⁸³.

On retrouve le personnage de Poe, littéralement obsédé par les sentiments de culpabilité, qui décrit d'étranges pressentiments et une confusion panique, symptômes supplémentaires de la désorganisation psychique (« I am safe »). En l'occurrence, l'assassin indétecté et raisonneur méticuleux de « The Imp of the Perverse » est confronté à l'énigme du « trou » de la forclusion⁴⁸⁴ — à ce signifiant fondamental qui fait défaut dans la chaîne des signifiants —, se retrouve au bord d'un abîme à la fois fascinant et effroyable :

But out of this *our* cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius, or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. It is merely the idea of what would be our sensations during the sweeping precipitancy of a fall from such a height. And this fall — this rushing annihilation — for the very reason that it involves that one most ghastly and loathsome of all the most ghastly and loathsome images of death and suffering which have ever presented themselves to our imagination — for this very cause do we now the most vividly desire it. And because our reason violently deters us from the brink, *therefore*, do we the most impetuously approach it. There is no passion in nature so demoniacally impatient, as that of him, who shuddering upon the edge of a precipice, thus meditates a plunge. (829)

Le sujet présente alors, pour reprendre l'expression de Lacan, des phénomènes de « frange ou l'ensemble du signifiant est mis en jeu »⁴⁸⁵. L'on pressent en l'espèce *le manque du manque*, c'est-à-dire un « inconscient à ciel ouvert » qui traduit la menace oppressante à l'endroit de la chaîne signifiante. C'est dans cette direction également que pointent les bizarreries du protagoniste. Avançons l'hypothèse que ledit protagoniste, par l'aveu de son forfait qui l'expose à sa propre mise à mort par l'appareil de justice, se jette *ipso facto* dans le trou de la forclusion, afin précisément de boucher ce trou... Effectivement, la schizophrénie correspond à un état de *mort affective* qui s'éprouve quand on l'approche, tel le frisson du vide ou du gouffre, ou celui du néant. Il s'ensuit que

⁴⁸³ Cf. à ce sujet Nicolas Brémond : « Prépsychose : revue de la littérature et approche critique », in *L'Information psychiatrique*, 2008/5 (Volume 84) 383-393. Disponible online à : [Cairn ; info/revue-l-information-psychiatrique-2008-5](http:// Cairn ; info/revue-l-information-psychiatrique-2008-5).

⁴⁸⁴ Selon Jacques Lacan, la forclusion désigne le défaut qui donne à la psychose sa condition essentielle, avec la structure qui la différencie de la névrose. C'est ainsi que le fonctionnement du langage et les catégories topologiques du réel, du symbolique et de l'imaginaire permettent de qualifier ce défaut. Le signifiant rejeté de l'ordre symbolique resurgit dans le réel, le cas échéant sur le mode hallucinatoire. Les perturbations qui en résultent dans les trois registres du réel, du symbolique et de l'imaginaire donnent aux psychoses leurs spécificités. L'effet dramatique de la forclusion sur la structure procède du changement de lieu du signifiant, mais également du statut essentiel de celui qui est exclu. Il en va du père, comme symbole ou signifiant du Nom-du-Père, dont le signifié corrélatif est celui de la castration. Cela explique que sous certaines conditions, le psychotique se trouve confronté à une castration non pas symbolique, mais réelle.

⁴⁸⁵ Lacan J. *Séminaire Livre III, Les Psychoses*. Paris : Seuil, 1981.

la peur qui transparait dans la conclusion du récit est à rattacher à la réminiscence de la détresse et à l'incapacité à dominer des pulsions meurtrières : de la prison du gouffre qu'offrait l'âme de l'assassin est vomi l'impossible refoulé, le monstrueux secret : « The long imprisoned secret burst forth from my soul » (831). Le mobile du meurtrier était certes la captation d'héritage, mais aussi sans doute l'élimination d'un rival, surgi sous la forme d'une connaissance plus fortunée, dans la famille ou appartenant au groupe de référence. Sous-jacente se profile l'appréhension qu'a l'individu de perdre sa place et ses prérogatives, autant dire — pour un sujet narcissiquement fragile — se perdre soi-même⁴⁸⁶.

On retrouve dans « The Imp of the Perverse » un thème récurrent au sein du corpus, à savoir celui de la disproportion anthropologique caractéristique de l'univers mental du protagoniste poesque. Par là, sous un angle phénoménologique, nous signifions *l'échec du rapport de la hauteur et de l'étendue*, étant donné que le personnage paraît complètement investi dans la verticalité, et simultanément privé d'étendue : à la constriction de la pathologie mentale correspond la réclusion du sujet dans une cellule. Ainsi donc, l'horizon a disparu, cet horizon qui pourrait réconcilier fini et infini et ne subsiste que la perspective plongeante de l'*à-pic*, du gouffre – sorte de métaphore d'une dépression pathologique. Le phénoménologue Erwin Straus s'est intéressé à cette question :

Il n'est pas rare que des malades dépressifs déclarent avoir l'impression de flotter lorsqu'ils marchent; il leur semble que le sol n'est pas ferme, qu'il vacille sous leurs pieds, qu'ils ont une station oblique ; ils ont également le sentiment oppressant de tomber de glisser ou de tomber à pic. Dans ces cas, pourtant, ni la coordination, ni la sensibilité ni la motricité n'accusent la moindre déficience. Bien que ces patients, considérés objectivement du point de vue de l'observateur, se tiennent parfaitement droits, soient capables de marcher normalement et le fassent effectivement, il leur est impossible de se libérer de leur impression de flottement, de chute ou de glissade. Le sol n'est ferme que pour celui qui s'appuie fermement dessus et qui, en s'appuyant en outre fermement sur lui-même, est capable de se ciconscrire lui-même face au monde d'une manière bien définie. Dans le sentir nous ne saisissons pas les propriétés des choses. En réalité, l'objectalité se structure à travers une variété d'échanges au sein même de l'échange fondamental qui définit la communication entre le Je et le monde⁴⁸⁷.

Pour ce qui le concerne, le narrateur de « The Imp of the Perverse » ne peut se vivre autrement qu'en assassin, rien lui ne permettant de se montrer plus grand que l'acte criminel posé jadis, puisque dans son existence verticalité et horizontalité se croisent sans faire sens, l'étendue basculant dans une

⁴⁸⁶ Atteste cette fragilité narcissique et des dispositions rappelant la paranoïa, la crainte de l'énonciateur qu'on le prenne pour une vulgaire canaille ou pour un fou : « Had I not been thus prolix, you might either have misunderstood me altogether ; or with the rabble, you might have fancied me mad. As it is, you will easily perceive that I am one of the many uncounted victims of the Imp of the Perverse. » (830)

⁴⁸⁷ Erwin Straus, *Du sens des sens [Vom Sinn der Sinne]*, Berlin, 1935] Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2000, 262.

profondeur descendante et tragique, laquelle interdit toute ascension et auto-dépassement (à partir de l'expression d'une contrition, par exemple).

On a vu combien le thème du vertige est présent dans un nombre significatif d'œuvres du corpus, notamment « A Descent into the Maelstrom » (1841), « The Pit and the Pendulum » (1842) et « The Angel of the Odd » (1844) Vertige et angoisse se renforcent mutuellement, la difficulté à en rendre compte ajoute au malaise du lecteur. Comme le formule Kierkegaard :

On peut comparer l'angoisse au vertige. Quand l'œil vient à plonger dans un abîme, on a le vertige, ce qui vient autant de l'œil que de l'abîme, car on aurait pu ne pas regarder... dans ce vertige, la liberté s'affaisse. La psychologie ne va que jusque-là et refuse d'expliquer outre⁴⁸⁸.

Le choix du vocabulaire, les tournures exclamatives, les débrayages pronominaux et l'anisochronie, l'ensemble de ces procédés suggèrent le vacillement mental et physique, au point que le narrateur paraît éméché. On l'a vu : il n'y a pas jusqu'au temps lui-même qui ne soit contaminé par cette frénésie de vertige, l'équilibre étant bousculé entre passé, présent et futur ; de la même manière la proportion fondamentale entre liberté et nécessité, et l'équilibre dans les transactions entre soi et l'autre. Dans ces conditions, le narrateur de « The Imp of the Perverse », plutôt qu'il n'agit librement se révèle être une conscience servile, actionnée comme une marionnette mue du dehors par ce qu'il désigne commodément « The Imp of the Perverse ». Les réflexions suivantes du phénoménologue Marc Richir touchent à cette question cruciale de la liberté et du choix, indissociables de l'intégration humaine :

...le Dasein est censé *pouvoir* choisir, et ce, semble-t-il, de manière irréversible. Mais *qui* est-il en réalité ? *Qui* choisit ? Question d'autant plus pressante que ce choix ne peut être arbitraire—et que, depuis l'inconscient freudien jusqu'au Dasein de l'anthropologie binswangerienne, elle traverse tout le champ de la psychopathologie. Ce qui choisit, dans le Dasein, ne peut être le *soi factice* toujours déjà jeté dans telle ou telle possibilité factice d'exister parce que cet être-jeté est néantité de soi-même. Ce ne peut donc être le soi factice toujours déjà jeté dans telle ou telle possibilité factice d'exister sur le fond d'un du pouvoir-être positif “à hauteur de mort”, c'est-à-dire un soi déjà transmué mais pas pour autant, telle est la difficulté, déjà délivré de sa néantité eu égard au fondement (la “néantité d'autant moins que la liberté n'est que dans le choix”⁴⁸⁹).

Rien de surprenant donc – de notre point de vue— à ce que resurgisse au fil de « The Angel of the Odd » (1844) le thème du *récit de contrariété*, lequel rapporte sur un ton maniaque et emphatique une série d'incidents et d'accidents malaisés à organiser dans une trajectoire biographique cohérente, cela dans la mesure où l'acte transgressif que constitue l'assassinat accapare complètement la

⁴⁸⁸ S. Kierkegaard : *Le Concept d'Angoisse* (1844), Paris : Editions Gallimard, Coll. « Idées », 26.

⁴⁸⁹ Marc Richir : *Phantasia, imagination, affectivité: phénoménologie et anthropologie*. Grenoble, éditions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2004, 170.

temporalité existentielle, réduisant le passé du protagoniste (aussi « rationnel » et assertif soit-il) à son seul crime, et confinant l'intéressé dans une culpabilité indépassable⁴⁹⁰. En l'espèce, le meurtre, comme l'a bien vu Henri Justin, correspond à une accélération en ligne droite, mais exclusivement sur l'axe vertical de la chute « libre », progressivement accéléré jusqu'à l'évanouissement (Justin, 215). Il n'empêche que le narrateur parle moins d'une pulsion meurtrière que d'un crime prémédité : indéniablement donc quelque chose s'inscrit dans le temps, ce quelque chose toutefois ne concourt à rien d'autre qu'à la destruction concomitante de l'autre et du sujet lui-même. En ce sens, l'histoire narrée dans « The Imp of the Perverse » constitue une métaphore de la conduite éthylique, processus d'autodestruction participant de « cet appétit immodéré pour ainsi dire désintéressé de se perdre »⁴⁹¹ que connaissait parfaitement l'auteur, aussi vrai qu'il en faisait l'épreuve dans la réalité. De là s'explique le comportement-type de nombreux personnages poésques, lesquels se débattent dans un *temps stupéfiant* qui n'en finit pas de se défaire et de se répéter.

S'agissant de « The Imp of the Perverse », l'obsession du sujet pour le forfait qu'il a commis ne laisse aucun espace disponible dans son économie psychique, au point que le champ de l'environnement et de l'*être-avec* ne cessent de se resserrer et s'appauvrir, sous l'empire de la vésanie.

We stand upon the brink of a precipice. We peer into the abyss — we grow sick and dizzy. Our first impulse is to shrink from the danger. Unaccountably we remain. By slow degrees our sickness and dizziness, and horror become merged in a cloud of unnameable feeling. By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights. But out of this *our* cloud upon the precipice's edge, there grows into palpability, a shape, far more terrible than any genius, or any demon of a tale, and yet it is but a thought, although a fearful one, and one which chills the very marrow of our bones with the fierceness of the delight of its horror. (828-829)⁴⁹²

Le style du discours ressortit au bond, au plongeon et au tourbillon : est dramatisée une fois de plus une phénoménalité à peine pensable, où un sujet radicalement isolé se voit confronté à l'abîme, étant incapable désormais d'advenir comme *être-en-dépassement-du-monde*. Tout procède ici de l'étourdissement :

Raison et désir s'aiguisent mutuellement jusqu'à un degré d'intensité contradictoire où l'individu ne se précipite pas dans le vide, mais s'évanouit. Or, s'il cède à la tentation du vide,

⁴⁹⁰ On a vu plus haut, en relation avec « The Angel of the Odd », comment le *récit de contrariété* figurait souvent dans le discours des sujets éthyliques. Cela n'est pas sans évoquer les difficultés personnelles de l'homme Edgar A. Poe.

⁴⁹¹ Selon l'expression de Max Milner, concernant la notion de péché original : *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, Paris Corti Les Essais, 2007. 857.

⁴⁹² Signalons au passage l'aspect métafictionnel de cette analyse : nul génie, incube cauchemardesque ou démon littéraire ne peut se comparer à l'horreur indicible du « nuage » des sentiments d'angoisse qui étreint l'homme debout au bord des profondeurs. Pas même le démon de la perversité ou l'Ange du Bizarre ?

c'est autant pour échapper à cette tension devenue intolérable que pour satisfaire le désir morbide⁴⁹³.

Pareillement, le protagoniste, typiquement gothique à cet égard, est privé de *la possibilité d'être en avant de soi*, pour la simple raison que tout déplacement risque de le pousser dans le précipice, d'où l'expression désespérée d'un mort-vivant.

« The Cask of Amontillado »

Now from yon black and fun'ral yew,
That bathes the charnel house with dew,
Methinks I hear a voice begin ;
(Ye ravens, cease your croaking din ;
Ye tolling clocks, no time resound
O'er the long lake and midnight ground)
It sends a peal of hollow groans,
Thus speaking from among the bones.

Thomas Parnell *A Night-piece on Death* (1721)

Revenge is the naked idol of the worship of a semi-barbarous age.

Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry* (1821)

En novembre 1846, paraît dans *Godey's* un conte d'Edgar Poe centré sur le thème de la vengeance : « The Cask of Amontillado » [848-855]. Cette affaire de rétribution diabolique et d'ensevelissement d'un captif vivant poursuit le thème macabre qui obsède le prosateur, sujet également traité dans « The Black Cat » et « The Tell-Tale Heart », « Berenice » et « The Premature Burial ». Montresor est le narrateur intradiégétique d'une histoire dont les événements se sont déroulés en Italie, cinquante ans auparavant. Le narrateur débute en justifiant l'ardent désir qu'il entretenait de se venger des vexations et de l'insulte que lui avait infligées une de ses connaissances, un dénommé Fortunato, homme riche et puissant. Aucun détail n'est donné concernant l'affront, mais tout porte à croire qu'aux yeux de Montresor il avait quelque rapport avec la négligence de son vis-à-vis à l'égard de la devise de sa famille : *nemo me impune lecessit*⁴⁹⁴. Les moyens de la

⁴⁹³ Henri Justin, *opus cit.* 210.

⁴⁹⁴ « Nul ne me provoque impunément ». Cette maxime évoquant inévitablement la paranoïa, et que l'infortuné Fortunato a oubliée constitue effectivement un avertissement à tous les ennemis des Montresor : le motif comprend un énorme pied doré sur fond d'azur, ce pied écrase un serpent rampant dont les crocs sont enfoncés dans le talon. L'héraldique rappelle l'imagerie traditionnellement liée à l'archange Saint Michel, lequel combat le Dragon et les

vengeance ont été soigneusement ourdis par l'assassin, pour lui garantir l'impunité. Afin de l'attirer dans un piège, Montresor profite de l'insouciance de Fortunato, du goût de ce dernier pour les grands vins et sa prétention à l'expertise œnologique. C'est donc à dessein que Montresor choisit le jour du Mardi-Gras pour mentionner, incidemment pour ainsi dire, une affaire qu'il aurait conclue en se portant acquéreur d'un tonneau d'Amontillado⁴⁹⁵. Montresor assure cependant préférer s'en remettre à la haute compétence de Fortunato pour s'assurer de l'authenticité de l'Amontillado tant convoité. Les deux hommes quittent donc la foule du carnaval pour se rendre au palazzo solitaire de Montresor, d'où tous les domestiques ont pris congé pour aller festoyer.

Sitôt arrivés à la demeure, les deux protagonistes descendent dans les catacombes faisant office de celliers et de caveaux. Au fur et à mesure qu'ils traversent les caves successives, humides et tapissées de nitre, Montresor offre à son hôte d'ores et déjà quelque peu éméché de généreux échantillons de vins, afin de l'énivrer davantage. Le premier est du Médoc – on disait qu'il était excellent pour la santé ; le second du Grave, terme à la polysémie ironique⁴⁹⁶. Au cours de leur périple, Fortunato esquisse un geste qui trahit son appartenance à la franc-maçonnerie, à quoi Montresor répond en montrant une truelle qu'il porte sous sa cape, indiquant ainsi que lui aussi est un maçon, quoique d'un autre type. Au moment où ils atteignent enfin l'étroite niche creusée dans le granit qui recèle l'Amontillado, Montresor enchaîne prestement à la paroi son compagnon ivre, puis entreprend *illico* de bâtir un mur pour obturer le lieu à tout jamais. Montresor s'apprête à poser la dernière brique quand il entend son prisonnier s'esclaffer et louer la plaisanterie. Comme son bourreau demeure silencieux, la victime, peut-être brusquement dégrisée et affolée, s'exclame : « For the love of God, Montresor ! ». Mais le protagoniste rappelle posément à celui qu'il perçoit comme son offenseur le bien-fondé de la sentence, Montresor jette alors sa torche dans la seule brèche restante, puis loge l'ultime pierre dans le mur, avant de condamner ce dernier avec du mortier. Dans le présent de la narration, un demi-siècle après les faits, l'énonciateur clôt son récit avec la formule : « In pace requiescat ! »

puissances infernales. La Femme de l'Apocalypse, la Vierge Marie dans l'iconographie chrétienne, est aussi celle qui foule aux pieds l'antique serpent, symbole du Mal. Quant à la devise des Montresor, elle correspond à celle de l'Ecosse des Stuart. Plus anciennement, on la trouve dans plusieurs illustres familles de la péninsule italienne. Les Malacrida de Come, en Lombardie, avait adopté ce motto (XVe siècle). Le motto fut surtout celui du condottiere, puis duc de Milan Francisco I Sforza (1401-1466). Sforza fut à plusieurs reprises l'allié des Etats pontificaux contre Venise. L'auteur de 'The Cask of Amontillado' a sans doute trouvé matière à inspiration dans ces sources.

⁴⁹⁵ Xérès espagnol - et non pas italien-, vieilli, sec et léger, l'Amontillado est un vin rare et onéreux.

⁴⁹⁶ Voir à ce sujet Bily, Cynthia. "The Cask of Amontillado': Some Further Ironies." In *Short Stories for Students*. New York ; Gale Research Group, 2000.

Depuis sa première parution « The Cask of Amontillado » est accueilli comme l'un des plus accomplis des contes tardifs de Poe. Le milieu initié de l'édition new yorkaise y reconnut immédiatement une réponse vengeresse du prosateur aux attaques calomnieuses de son ennemi juré, Thomas Dunn English⁴⁹⁷. Pour le critique et biographe de Poe, Kenneth Silverman, l'œuvre offre une méditation sur l'art et la passion de la vengeance, la narration projetant les derniers feux d'une jubilation qui a duré un demi-siècle, la question étant toutefois posée de l'impossibilité d'oublier⁴⁹⁸. L'histoire n'est pas invraisemblable, puisque n'y figure aucun élément surnaturel, ressort par ailleurs courant dans le répertoire gothique⁴⁹⁹. Toutefois, l'époque de l'action n'est pas spécifiée, si bien que le lecteur doit scruter les quelques indices disséminés au sein du texte pour estimer que nous sommes en Italie, dans les dernières décennies du XVIII^e siècle.

Un critique tel que Richard Benton considère que « The Cask of Amontillado » est à lire comme une « fiction historique », estimant plausible que les personnages et situations s'inspirent de faits réels et que la nouvelle traite de relations sociales problématiques dans l'Amérique du XIX^e siècle⁵⁰⁰.

De leur côté, Kathryn Harris⁵⁰¹ et James Rocks⁵⁰² considèrent que l'histoire dramatise la dissension entre un catholique et un franc-maçon, le protagoniste étant soucieux de défendre l'Eglise contre un apostat. D'autres ont vu dans l'histoire narrée dans « The Cask of Amontillado » une allégorie de l'éternel conflit entre l'être sans imagination et l'artiste créatif, la fatuité incitant Montresor à ériger son crime en exploit artistique.

Plusieurs commentateurs s'attachent à démontrer que la nouvelle « The Cask of Amontillado » est agencée de telle sorte que ses protagonistes deviennent des doubles. Ainsi, David Hoffman explore le

⁴⁹⁷ Accusations publiées dans l'édition de mai 1846 du *New York Evening Mirror*. Le premier article évoquait l'alcoolisme de Poe et critiquait son apparence physique dans une caricature verbale selon laquelle l'écrivain avait le menton petit et pointu, cela donnant à sa tête une allure de montgolfière, « trait susceptible d'expliquer la légèreté de l'homme ».

⁴⁹⁸ Voir Kenneth Silverman, *Edgar Allan Poe, a Biography, Mournful and Never-ending Remembrance*, New York, Harper Perennial, 1991, 316-317. Silverman voit dans le personnage de Fortunato des traits empruntés à John Allan, le père adoptif de l'écrivain : un homme riche et respecté, amateur de vins et franc-maçon.

⁴⁹⁹ Selon Dawn Sova, pour Poe, ce ne sont pas les entités surnaturelles que l'on devrait craindre, en vérité, l'horreur réside dans ce que sont capables de faire certains êtres humains lors d'agissements extrêmes. Cf. Dawn Sova. *Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to His Life and Work*, Facts on File Library of American Literature, Infobase Publishing, New York, 2007.

⁵⁰⁰ Benton, Richard, P. « Poe's 'The Cask of Amontillado': Its Cultural and Historical Backgrounds. » *Poe Studies* 29.1 (June 1997), 19-27.

⁵⁰¹ Harris, Kathryn Montgomery. « Ironic Revenge in Poe's 'The Cask of Amontillado.' » *Studies in Short Fiction*, 6 (1969): 333-336.

⁵⁰² Rocks, James, E. « Conflict and Motive in 'The Cask of Amontillado.' » *Poe Newsletter* 5 (1972) 50-51.

thème de la destinée de l'Edgar Allan Poe biographique, hanté par son propre double, « his weird »⁵⁰³. En référence à d'autres œuvres du corpus dans lesquelles sont mobilisés des doubles meurtriers, comme « The Tell-Tale Heart » (1843) et « William Wilson » (1839), le même Hoffman remarque que lorsque l'un des protagonistes se trouve aux prises avec la culpabilité, il se fait que l'intéressé dédouble sa personnalité, puis s'arrange pour que l'un des deux « Moi » détruise l'autre, de préférence en l'enterrant vivant. Est ainsi dramatisé l'affrontement entre deux facettes du même homme, à savoir : le Poe sobre, et Poe l'éthylique. Cela étant, pour B. Knapp, aucune instance de jugement ne pèse dans la nouvelle car les psychopathes poésques sont exempts de sentiments de culpabilité ou de remords. Cela étant, dans « The Cask of Amontillado », l'*anima*, ou *figure d'ombre*, émerge comme une personnification des sentiments et pensées hostiles du narrateur, symbolisant les instincts réprimés de la personnalité. En effet, l'écrivain cherchait à se défendre contre les forces hostiles émanant de la société ou des individus qui auraient pu lui causer du tort⁵⁰⁴.

Selon la proposition de lecture de D. Hoffman – à l'évidence diamétralement opposée à celle de K. Silverman –, même si cinquante ans se sont écoulés depuis le meurtre, Montresor est submergé par la culpabilité. A quoi d'autre, en effet, le criminel obnubilé a-t-il pu penser au cours de ce demi-siècle, si ce n'est à son forfait ? Montresor ne se serait-il pas emmuré lui-même en accomplissant cette terrible vengeance ?⁵⁰⁵

Pour L. W Engel, Montresor fait de Fortunato un bouc-émissaire, et enferme symboliquement la part mauvaise de sa propre identité dans une crypte cachée au plus profond de son âme – invisible, mais non pas oubliée⁵⁰⁶. Le critique remarque que la clôture sert de métaphore pour l'obsession de Montresor et pour la relation complexe qui s'est instaurée entre la réalité de son « Moi » (for intérieur) et son apparence extérieure contrôlée et rationnelle. Cette tension traduit la névrose et les sentiments de culpabilité que le narrateur voudrait enterrer.

De son côté, Mark Niemeyer, ayant comparé les narrateurs respectifs de « The Cask of Amontillado » (1846) et « The Tell-Tale Heart » (1845), conclut que le premier, peu soucieux d'éventuels jugements de la part de son/ses destinataire(s) ne cherche pas à en influencer

⁵⁰³ Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Garden City, New York: Doubleday, 1972.

⁵⁰⁴ Voir Knapp, Bettina L. *Edgar Allan Poe*. New York, Frederick Ungar, 1984, 180.

⁵⁰⁵ Hoffman, *opus cit.* 221.

⁵⁰⁶ Engel, Leonard W. « Victim and Victimizer: Poe's 'The Cask of Amontillado' *Interpretations: a Journal of Idea, Analysis and Criticism* 15 (1983), 26-30.

l'opinion⁵⁰⁷. Or, l'un des traits distinctifs des narrateurs des contes de terreur de Poe est précisément la nature de l'intérêt qu'ils portent à la manière dont ils sont perçus par les « autres ». En l'occurrence, dans chacun des contes concernés, les « autres » comprennent le ou les personnage(s) décrit(s) par le narrateur, de même que celui à qui le récit est destiné (ce peut être un destinataire postulé, plus ou moins intégré à la structure du conte, ou le lecteur, ou bien les deux). Selon Niemeyer, il existe donc un « autre » à la fois dedans et à l'extérieur du cadre de ces histoires. En outre, à la fois le type et le niveau de la préoccupation portant sur la façon dont le récipiendaire et les autres personnages perçoivent le narrateur sont liés à l'état mental de cet énonciateur. Cela étant, s'il est banal d'affirmer que la plupart des narrateurs de Poe sont fous d'une certaine manière, tous ne le sont pas de la même façon. En l'espèce, la nature de la folie de chacun des narrateurs est révélée, au moins partiellement par l'attitude des intéressés envers les croyances des autres et l'influence supposée de ces autres. S'agissant de « The Tell-Tale Heart » et de « The Cask of Amontillado », les deux narrateurs ont en commun leur obsession à l'égard de leur ennemi/victime et de leur crime, toutefois la folie du narrateur de « The Cask of Amontillado » semble plus grave et sinistre. En effet, si le narrateur de « The Tell-Tale Heart » paraît excessivement soucieux du regard et de l'opinion des autres à son sujet, au contraire son homologue de « The Cask of Amontillado » y semble insensible. Montresor ne manifeste pas davantage d'intérêt pour les réactions ou émotions que serait susceptible de ressentir son destinataire.

En fonction du thème central de la présente thèse, notre approche du texte de « The Cask of Amontillado », tout en prenant en compte les propositions de lecture examinées ci-avant, se réclame expressément des contributions de la psychiatrie, en particulier la psychiatrie daseinsanalytique, à la compréhension des désordres de l'esprit. Selon cette perspective, dans son ouvrage majeur *Les trois formes manquées de la présence humaine, la présomption, la distorsion, le maniérisme* (1956), Ludwig Binswanger se livre à un examen méticuleux du lexique mobilisé dans la littérature clinique pour caractériser les psychopathes gauchis⁵⁰⁸, aussi bien au regard de leurs orientations de pensée et façons de s'exprimer que de leurs comportements. Le psychiatre suisse repère dans la littérature spécialisée des expressions telles que « faussé », « conception fausse des relations », « opérations logiques faussées ».

⁵⁰⁷ Mark Niemeyer: « The View from Without: Madness and the Other in the Narrators of the 'Tell-Tale Heart' and 'The Cask of Amontillado' », *Revue Americana*, n°10, 1993, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 45-51.

⁵⁰⁸ La distorsion de la relation du sujet au monde renvoie, selon L. Binswanger, à la *Verschrobenheit*, c'est-à-dire le gauchissement. Le substantif allemand provient du verbe *schrauben* : visser, et le préfixe *ver* qui désigne le ratage. Le verbe *verschrauben* signifie donc visser obstinément de travers, dans le gauchissement.

Concernant ces malades, le psychiatre Eugen Bleuler (1857-1939) à qui, incidemment, l'on doit l'invention des termes *schizophrénie* et *autisme*, emploie les qualificatifs « unilatéral », « exagéré », « extravagant », « manquant de naturel », « fourvoyé », « obtus », « de travers », « tordu », « fermé », « autistique », etc.⁵⁰⁹. Les sujets gauchis se signalent par leur exaltation, parfois leur irritation, leur abattement et leur méfiance. Certains présentent au contraire des tempéraments sthéniques, expansifs, actifs, combattifs.⁵¹⁰ D'autres psychopathes gauchis sont « lourds », « mal dégrossis », « guindés », et « faisant de l'esbroufe », tandis que les expressions « guindées », « bizarres », « compliquées » et « maniérées » qualifient l'expression verbale des paranoïdes. Chez Bleuler, l'on trouve sous la rubrique « schizophrénie » les expressions « intraitable », « irritable », « lunatique », « se faisant remarquer », etc.

Selon le praticien Oswald Bumke (1877-1950), le tableau schizophrénique est dominé par l'opiniâtreté, la pédanterie, la rigidité des opinions, la froideur des sentiments, des actions imprévisibles⁵¹¹.

Pour le psychiatre et criminologue Hans Walter Gruhle (1880-1958), ancien élève du réputé Emil Kraepelin (1856-1926), chez les êtres gauchis et en particulier les schizophrènes, tout est singulier, absurde, maniéré, dépourvu de naïveté et surdéterminé, à cela s'ajoute le caractère intentionnel et prémédité (Binswanger, 41). Autant de symptômes dont l'occurrence est fréquente chez les narrateurs intradiégétiques et homicides mis en scène dans le canon poésque.

Parmi cette catégorie de personnages, sans doute Montresor est-il l'un de ceux qui concentre le plus grand nombre des inquiétants traits de personnalité suggérant une aliénation mentale, où pèsent d'abord suffisance, distorsion et maniérisme, mais aussi la méfiance, l'irritabilité, le narcissisme excessif, la rigidité des opinions, le manque de candeur et l'insensibilité. En tout état de cause, si rien dans le récit livré dans « The Cask of Amontillado » ne garantit que l'on ait affaire à un narrateur fiable, il se trouve en revanche que la préoccupation fielleuse et jalouse que l'énonciateur manifeste pour son honneur dissimule mal chez lui la vanité et l'envie⁵¹². A ce sujet, James W. Gargano note

⁵⁰⁹ Voir E. Bleuler : *Die Prognose der Dementia praecox (Schizophreniegruppe)* Allgemeine Zeitschriften Psychiatrie, 1908, 65. 436-464.

⁵¹⁰ Voir à ce sujet la synthèse de L. Binswanger in *opus cit.* 35.

⁵¹¹ Voir Bumke, Oswald. « The Dissolution of Dementia Praecox » [1924]. *History of Psychiatry*. 4: 137–138 (1993).

⁵¹² Fortunato lui aussi exprime une conscience exagérée de sa propre importance, notamment en tant qu'affilié à la franc-maçonnerie. La future victime interroge Montresor à ce propos: « You are not a member of the Masons... You? Impossible! A mason? » L'antagoniste paraît se moquer de cette association, oubliant cependant la devise de l'aristocratique famille Montresor, dénotant une morgue et une suffisance redoutables.

qu'au fil de l'histoire, Montresor se transforme en un maître intellectuel, lequel dupe aisément son puissant adversaire, parvenant à attirer celui-ci de plus en plus profondément dans les galeries souterraines. Le protagoniste Montresor devient ainsi le vainqueur de l'antagoniste Fortunato qui l'a dominé et humilié, au point que pendant la marche sous la terre l'assassin regagne momentanément ses droits héréditaires et restaure l'importance de sa famille en donnant une substance dramatique à la signification de ses armes héraldiques⁵¹³. L'on constate en même temps que l'obnubilation amène le narrateur intradiégétique à s'enfermer dans la nasse sinistre qu'impose la logique de son inextinguible ressentiment, une présomption proprement malade portant le sujet à s'octroyer la toute-puissance d'un dieu vengeur.

On dispose de peu d'éléments textuels révélateurs du *moi vécu* de l'énonciateur, hormis le commentaire du dernier paragraphe de la nouvelle : « My heart grew sick... » (854). Cela étant, au fil de l'histoire, le lecteur a le sentiment d'une escalade de l'excitation chez les deux protagonistes. Mais si l'impatience de Fortunato s'exacerbe, comme celle d'un lamentable éthylique à qui l'on a promis quelque spiritueux, l'impatience en question est concomitante avec l'émoussement chez le même individu de la vigilance et des facultés mentales⁵¹⁴. En effet, tandis que la victime porteuse d'un pâle flambeau (« dull torch ») fortement symbolique de l'aveuglement, voire de la présomption et de la sottise (852) s'enfonce dans l'hébétude et mésinterprète ou ignore les multiples commentaires à double entente et proleptiques qui lui sont adressés (« You are a man to be missed. For me it is no matter » (850)), à l'inverse, on a le sentiment d'une acuité paroxystique de l'esprit du conspirateur.

Dans cette connexité manifestement sadique entre protagoniste et antagoniste, du côté de la victime maîtrise et pouvoir s'amointrissent, le sujet passant du simple ridicule au pitoyable, puis au désarroi le plus radical, débouchant enfin sur la mort. Simultanément et de façon inversement proportionnelle, du côté du bourreau garanti du succès de sa sinistre manigance le plaisir s'intensifie – telle est en tout cas l'impression que produit le récit que nous livre le protagoniste un demi-siècle après son forfait. Il n'en demeure pas moins qu'en ourdissant son crime, Montresor, loin d'être un quelconque esthète du crime, s'engage dans une dynamique de verticalité inversée. En effet, au lieu de se hisser au-dessus de la situation intramondaine, par-delà le plan strict des objets de l'expérience, le protagoniste incapable de sentiment profond (ce que la phénoménologie désignerait *tiefes Gefühl*)

⁵¹³ Gargano, James W. « The Question of Poe's Narrators » *College English* 25 (1963): 177-181.

⁵¹⁴ Cela est à rapprocher de l'appétence immodérée de Poe pour l'alcool et sa conscience du danger encouru à chaque fois qu'il succombait à la tentation de boire. On peut supposer que l'intéressé simultanément recherchait et redoutait la jouissance et l'effondrement dans le délire.

s'enfonce délibérément dans l'abîme du Mal, dont sont métonymiques les entrailles de la terre, sous la forme du dédale de caves que surplombe la maison ancestrale⁵¹⁵. Sous ce rapport, la psychologie de Montresor évoque le sujet *s+* tel que décrit dans la dynamique des pulsions élaborée par Léopold Szondi :

Le sujet [essentiellement mû par la pulsion sexuelle ou paroxysmale de posséder l'objet ou de le tuer], bien qu'il soit le seul à mettre la séduction en acte, n'est généralement pas séduisant ; il n'exerce pas d'autre séduction que celle de la force intrusive, plus ou moins brutale⁵¹⁶.

Il se pourrait bien que l'assassin, une fois qu'il a condamné sa proie, agit en sorte d'interdire tout espoir à cette dernière, mais que par la même occasion celui qui se fait justice en vient à se damner lui-même. En tout état de cause, ses turpitudes vouent Montresor, sujet vide (comme un caveau ?), impénétrable et insaisissable, à l'obsession et à la rétraction du Moi dans une folie centripète – cela participant de ce que la *Daseinsanalyse* appelle le *Verfall*, à savoir la « déchéance » d'un être-au-monde qui ne se comprend plus que sur le mode du solécisme. Il est impossible, en tout cas, de recueillir dans la narration de Montresor le moindre indice susceptible d'indiquer que l'amour ou la rencontre avec autrui puissent avoir chez lui le moindre contenu affectif ou de chaleur humaine. Voici ce que Slavoj Žižek écrit :

« Il n'est pas humain » est différent de « Il est inhumain » — « Il n'est pas humain » signifie simplement qu'il est étranger à l'humanité, qu'il est animal ou divin, tandis que « Il est inhumain » a une signification profondément différente, à savoir qu'il n'est ni humain, ni non-humain, mais se caractérise par un excès terrifiant qui, bien qu'il nie ce que nous entendons par « humanité » est inhérent à l'être humain⁵¹⁷.

Dans l'univers poésque, lorsqu'un personnage tel que Montresor, William Wilson ou encore le narrateur de « The Black Cat » devient fou, cela signifie que le sujet est privé de son humanité, c'est-à-dire que les passions ou la folie ont pris le dessus, le noyau traumatique de la violence surgit, dans un humain devenu animal ou sauvage⁵¹⁸.

⁵¹⁵ La radicalité du Mal est aussi suggérée par le fait que la crypte fatale fut creusée si profond qu'elle passe sous le lit du fleuve, sorte de Styx, où s'amoncellent os et restes humains.

⁵¹⁶ Philippe Lekeuche et Jean Melon : opus cit. 116.

⁵¹⁷ Slavoj Žižek, *La parallaxe*, Paris, Fayard éditeur, Coll. Ouvertures, 2008, 27-28.

⁵¹⁸ Selon Françoise Brette, le traumatisme est un « événement qui, par sa violence et sa soudaineté, entraîne un afflux d'excitation suffisant à mettre en échec les mécanismes de défense habituellement efficaces, le traumatisme produit le plus souvent un état de sidération et entraîne à plus ou moins long terme une désorganisation dans l'économie psychique. [...] Freud confère au trauma un rôle déterminant dans l'étiologie de l'hystérie ; puis avec Breuer (1892), de la notion d'un traumatisme réel et physique il en vient à celle de « traumatisme psychique », mettant l'accent non plus sur la réalité de l'événement, mais sur sa représentation vécue comme un « corps étranger interne », source d'excitation. » Article

Présomption dans « The Pit and the Pendulum » (1842)

Ma mort vient d'un instant sur lequel, sous aucune forme, je ne peux exercer mon pouvoir. Elle n'est pas un obstacle auquel je me heurte et que dans ce heurt du moins je touche, et qu'en surmontant ou en supportant j'intègre dans ma vie et dont je suspendrais ainsi l'altérité. La mort est une menace qui s'approche de moi secrètement ; son secret la détermine—elle s'approche sans pouvoir être assumée. De sorte que le temps qui me sépare de ma mort à la fois s'amenuise et n'en finit pas de s'amenuiser, comporte comme un dernier intervalle que ma conscience ne peut franchir et où un saut en quelque façon se produira de la mort à moi. Surprise qui nous arrive dans la nuit : le dernier quart d'heure est soustrait au pouvoir, à la vigilance, à l'attention, à la visibilité. Le dernier bout de chemin se fera sans moi, le temps de la mort coule en amont. Le moi dans sa projection vers l'avenir est bouleversé par un mouvement d'imminence, par ce qui est pure menace ou mort et qui me vient d'une absolue altérité. Ainsi dans un conte d'Edgar Poe, les murs qui enferment le narrateur se rapprochent sans cesse, il vit la mort par le regard qui comme regard dispose toujours d'une étendue devant lui, mais perçoit aussi l'approche ininterrompue d'un instant infiniment futur pour le moi qui l'attend. *Ultima Latet*. La mort dans un mouvement à contre-courant effacera cette distance infinitésimale, mais infranchissable. Cette interférence des mouvements opposés à travers la distance qui me sépare de l'instant suprême distingue le « pas encore » et l'intervalle du temps que l'approche de la menace oppresse, de la distance spatiale étendue comme un calme paysage devant lequel mes pas peuvent s'arrêter⁵¹⁹.

« The Pit and the Pendulum » [491-506] fut publié pour la première fois en 1843 dans la revue littéraire annuelle *The Gift : A Christmas and New Year's Present*. Une version légèrement remaniée parut dans *The Broadway Journal* du 17 mai 1845. L'histoire est apparentée aux récits d'horreur publiés dans les périodiques populaires, dont *Blackwood's Magazine*, mais aussi à des romans gothiques tels *The Abbess* par W. H. Ireland (1778) et *Edgar Huntly or Memoirs of a Sleep-Walker* de Charles Brockden Brown (1799). Poe a pu par ailleurs utiliser des ouvrages historiques portant sur l'Inquisition⁵²⁰. Dans la nouvelle, la distance est aussi tenue que possible entre récit d'angoisse et fantastique.

'Traumatisme' in *Dictionnaire International de la Psychanalyse*, sous la direction de Alain de Mijolla, Paris, Calmann-Lévy, 2002, 1771.

⁵¹⁹ Emmanuel Lévinas, *Œuvres complètes*, Volume II, *Parole et silence, Au-delà du possible*, Paris : Editions Grasset & Fasquelle-IMEC Editeurs, 2007, 305-306.

⁵²⁰ Voir à ce sujet les recherches dont fait état Benjamin Franklin Fisher in « Poe and the Gothic Tradition » in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge University Press, 2002, 72-91. *The Abbess* fut publié en Angleterre et à Baltimore. Un prisonnier est soumis à des tortures psychologiques, tandis qu'il examine méthodiquement sa cellule pour découvrir que sur les murs se dessinent des fantasmagories. Concernant l'arrière-plan historique, B.F. Fisher mentionne : *Critical History of the Spanish Inquisition* de Juan Antonio Llorente (1817), surnommé le « Suétone de l'Inquisition ». Après l'invasion napoléonienne (1808-1814), ce clerc espagnol rallia le parti bonapartiste, puis s'exila à Paris. La version abrégée de l'ouvrage de Llorente connut un franc succès à sa parution en France, elle fut ensuite traduite en diverses langues, dont l'anglais. En 1823, après la publication de ses *Portraits politiques des Papes*, Llorente fut expulsé de France et dut regagner son pays natal. Une autre source « historique » citée par B.F. Fisher est la *Philosophy of Religion* de Thomas Dick (Harvard, 1836).

Un certain nombre d'*excursus* contiennent des allusions auto-référentielles et intertextuelles, l'auteur s'amusant ainsi avec ses lecteurs aux dépens du genre gothique dont il est en même temps un praticien assidu. En l'occurrence, « The Pit and the Pendulum » s'inscrit dans la veine sensationnelle et souvent extravagante du « monastic shocker », à ceci près que la nouvelle ne comprend pas d'élément surnaturel, même si la capacité de nuisance des tortionnaires invisibles et la sophistication extrême des moyens dont ils disposent possèdent quelque chose qui excède l'humain, du moins suggère une intelligence sortant de l'ordinaire au point de devenir diabolique. Toutefois, après la mort de Poe, certains estimèrent que « The Pit and the Pendulum » manquait d'originalité, on accusa même l'auteur de plagiat.

Le protagoniste de « The Pit and the Pendulum » — comme celui de « Loss of breath » — se présente comme l'objet passif d'une force exercée depuis l'extérieur, violence impavide qui réduit l'espace physique dans lequel le sujet devrait normalement évoluer⁵²¹. La victime conte une histoire commotionnante de torture et de sauvetage⁵²² — manière de catabase et d'évasion depuis l'Enfer lui-même — aventure dont elle ne sort pas indemne. Clairement, celui qui s'exprime est fou, ou du moins a été rendu tel. La stylistique typiquement gothique atteste ce déséquilibre, comprenant de multiples phrases métronomiques et répétitives⁵²³, tissant un discours maniaque, fébrile, criblé d'épiphrases, prétérations, asonances, et hypotyposes — dont de nombreuses sustentations—, d'alternances entre segments narratifs d'analyses, et dubitations (492)⁵²⁴.

Au sein du milieu naturel et de la vie ordinaire, le stress a une fonction positive, celle d'alerter le sujet vivant face au danger. Or, dans « The Pit and the Pendulum » le personnage est soumis à une tension psychologique et environnementale intense, et ce stress a ceci de très particulier qu'il est artificiellement généré, entretenu et intensifié, par conséquent il se manifeste seulement comme fin

⁵²¹ Les rôles sont inversés entre les nouvelles « The Cask of Amontillado », et « The Pit and the Pendulum » la première donne la parole au bourreau, la seconde à la victime. Cela est à rapprocher aussi des nouvelles « The Angel of the Odd » et « Loss of Breath ». Sous ce rapport, le conte de Poe constitue une sorte d'exercice de style en littérature absurde où le monde est mis sens dessus-dessous. Voir sur ce thème, infra les remarques de James M. Cox : « Edgar Poe : style as prose », in *The Virginia Quarterly Review*, 44/1 (Winter 1968), 70).

⁵²² La nouvelle « The Duc de l'Omelette » (*The Folio Club*) raconte aussi une histoire d'évasion depuis l'Hadès, mais sur un mode cocasse.

⁵²³ Dont par exemple la cadence mime la descente de la lame du pendule. « I was sick—sick unto the death with that long agony. » « Down—steadily down it crept. Down—certainly, relentlessly down! Down—still unceasingly—still inevitably down!» (501).

⁵²⁴ A titre indicatif, l'on dénombre 54 exclamations dans la nouvelle. Le terme « death » et ses dérivés sont utilisés 18 fois (dont « deadly » = 4 occurrences). « mourning » et ses dérivés apparaissent 14 fois. Quant au mot « horror », il revient à treize reprises, et l'adjectif « horrible » deux fois. « Condemned » connaît 4 occurrences. Le mot « suffer » et ses dérivés figurent à 3 reprises. Le vocable « down » a 11 occurrences ; « downward » figure une fois.

en soi et ne procède nullement d'un quelconque instinct de conservation. En effet, pour le malheureux prisonnier exposé à une véritable épée de Damoclès, de *fuite* par ses seuls moyens il ne saurait être question ; à cela s'ajoute le fait que la *lutte* est impossible ; enfin – last but not least – dans une perspective théologique, la *prostration* (aboutissant par exemple à l'autolyse) non seulement redoublerait la *condamnation* à mort prononcée à l'encontre de la victime, mais lui vaudrait la *damnation* éternelle (rétribution du désespoir).

Autant dire que dans cette situation extrême dans laquelle le protagoniste est séquestré, ni la fuite, ni la lutte, ni la prostration ne sont proprement envisageables, ceci dans la mesure où l'intéressé se trouve confronté à l'adversité absolue, celle qui ne laisse aucune issue et impose une focale plongeante et occlusive, générant une peur viscérale et une folle angoisse⁵²⁵. En effet, la mort ne suffit pas, puisque dans leur sadisme métaphysique les persécuteurs entendent infliger au captif une mort aussi cruelle que possible (« a death of more than customary bitterness. » (494)). Force est d'ailleurs de reconnaître qu'aucun détail n'a été laissé au hasard afin que la victime meure une mort lente et atroce :

Another step before my fall, and the world had seen me no more. And the death just avoided, was of that character which I had regarded as fabulous and frivolous in their tales respecting the Inquisition. To the victims of its tyranny, there was the choice of death with its direst physical agonies, or death with its most hideous moral horrors. I had been reserved for the latter (496).

L'expérience agonique du narrateur suggère que temps et espace rapetissent, tendant même à disparaître⁵²⁶. Les bourreaux se veulent maîtres du temps – dont on sait qu'à l'époque de Poe, les physiciens et astronomes le mesuraient encore grâce au pendule et à ses battements. Tels les radiesthésistes de la parapsychologie, ils tiennent une extrémité du pendule par leurs doigts et cherchent à mesurer les radiations émises par le corps de la victime. Hauteur et profondeur sont de la sorte « mécanisées » et suivent un cours inexorable qui ne laisse aucune place à la liberté humaine, pas même à l'espoir — toute assise existentielle est hypothéquée et la victime « tunnelisée ». En l'occurrence, l'éprouvé *in articulo mortis* de l'escamotage de sol ferme et de toute véritable futurisation défie la raison et rend fou d'effroi :

⁵²⁵ De ce point de vue, « The Pit and the Pendulum » constitue une variation sur un thème cher à l'auteur, celui de l'inhumation prématurée.

⁵²⁶ Sur ce thème tel que décliné dans l'ensemble de la fiction de notre prosateur, on lira avec profit : Robert L. Carringer : « Poe's Tales : The Circumscription of Space. » *The Tales of Poe*, Ed. Harold Bloom, New York, Chelsea House, 1987, 17-23.

The glare from the enkindled roof illuminated its innermost recesses. Yet, for a wild moment, did my spirit refuse to comprehend the meaning of what I saw. At length it forced—it wrestled its way into my soul—it burned itself in upon my shuddering reason. Oh! For a voice to speak! — oh ! horror !—oh ! any horror but this ! (504).

Si le lecteur est particulièrement sensible à la confusion et au flottement des repères spatiaux dans « The Pit and the Pendulum », c'est tout simplement que la spatialisation joue un rôle décisif dans la totalité de la *présence humaine* et dans notre pensée. On a vu que selon l'analyse existentielle, le rapport entre hauteur et étendue de la présence-au-monde est à comprendre comme la *proportion anthropologique*. Il y a toutefois asymétrie quand la présence au monde vient à être infléchie par la *prévalence de la hauteur* (de la décision) sur l'*étendue* (de l'expérience); la présomption est alors susceptible d'induire une forme de *disproportion anthropologique* :

La problématique purement psychiatrique s'en trouve élargie dans la mesure où il est montré que la symétrie spatiale (du monde) n'est pas seulement la première preuve de « puissance » de la rationalité, mais qu'elle peut être aussi la dernière « preuve de puissance » de la *présence*—une preuve de puissance parce que « la symétrie, l'harmonie ou la proportion sont ancrées si profondément dans l'élaboration et le sentiment de la vie de l'homme que leur destruction, que ce soit dans le corps, l'âme ou l'esprit ou dans toutes ces sphères ensemble, est ressentie comme une menace et, dans cette mesure, comme une proximité de la mort⁵²⁷ ».

L'on comprend à présent que le récit poésque tire une bonne partie de sa force du fait de l'extrême sophistication des moyens mis en œuvre par les tortionnaires précisément pour anéantir chez le condamné tout sentiment de symétrie spatiale et d'équilibre des proportions entre ce qui s'inscrit dans la hauteur et l'étendue. L'objectif des vexateurs consiste à réduire le moi de la victime (c'est-à-dire le fond de l'être) au degré du solipsisme, avec une réalité confinée à l'expérience cataclysmique⁵²⁸. L'abîme qui s'étend mais n'a pas de fond figure une pensée privée d'appui et déracinée de la réalité.

Se pose du même coup le problème de l'ipséité d'un être soumis à la réification la plus abjecte, à qui tout a été confisqué, à commencer par son identité. En effet, le sujet — ou *Dasein* — est mien, à chaque fois spécifique et inaliénable : le sujet, c'est moi. Cependant, la « mienneté » dans laquelle se fonde le sujet suppose précisément l'œuvre d'une appropriation de soi-même, au-delà de l'indifférencié et du « On » prosaïque et de la quotidienneté, toutes choses qui ne sont pas moi. Or, dans « The Pit and the Pendulum », tout est mobilisé précisément en sorte que l'advenant humain ne

⁵²⁷ Ludwig Binswanger : *Introduction à l'analyse existentielle* (1947), Paris : Les Editions de Minuit, 1971. 43-44.

⁵²⁸ « Le moi du solipsisme se réduit au point inétendu et il ne reste que la réalité qui lui est coordonnée. » Ludwig Wittgenstein, *Tractacus logico-philosophicus* (1921). Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de Philosophie, 1993, 5. 64.

puisse plus existentiellement être lui-même et se camper sur le socle de sa temporalité propre. Ainsi que l'écrit Claude Romano :

A travers le concept d'ipséité se découvrent de manière synoptique les déterminations les plus fondamentales de l'advenant. Mais que se passe-t-il dès lors que celui-ci est dépouillé de la possibilité de faire face à ce qui lui advient, comme dans l'effroi ou le désespoir ?

En sombrant dans la lucidité impersonnelle du désespoir où le monde ne se mondanise plus pour lui, l'advenant, absent de lui-même, assiste à sa propre souffrance comme si elle était celle d'un autre et, ne pouvant plus faire siens les événements qui l'affectent, s'y rapporte comme à de simples faits survenant à *personne*, qui ne l'atteignent pas plus lui-même que le spectacle naturel et neutre de la pluie. Mais un tel advenant est-il encore un *advenant* ? N'est-il pas dépossédé, en même temps que de son ipséité, de ses traits phénoménaux les plus propres, au point de ne plus pouvoir être compris et désigné sous ce vocable ? A plusieurs reprises, nous avons cru bon de désigner l'advenant réduit à cette posture sous le titre de « sujet ». « Sujet » doit s'entendre ici littéralement au sens d'un assujettissement à ce qui nous arrive, aux événements dans la mesure où nous ne pouvons pas, justement, les faire nôtres. Le sujet désigne l'advenant pour autant que l'ipséité, justement, lui fait défaut ; et puisque celle-ci désigne la dimension fondamentale selon laquelle des événements peuvent encore faire sens pour une aventure, le titre de « sujet » ne pourra convenir à l'advenant qu'en tant qu'il apparaît dépouillé de lui-même⁵²⁹.

L'angoisse étreint littéralement un protagoniste poésque qui n'éprouve plus l'Être (dans lequel s'inscrivent les *étants*, parmi lesquels figure de façon éminente l'*étant* que constitue l'*être-au-monde*, ou Dasein) que comme fond abyssal incalculable reposant sur le Néant. Raison pour laquelle celui à qui on a sciemment ôté toute possibilité d'advenir, déclare préférer n'importe quelle mort à la chute dans le gouffre : 'I said « any death but that of the pit ! »' (505). De façon proportionnelle à l'hyperconcentration de la spatialité (c'est-à-dire de la hauteur et de l'étendue), la temporalité à la fois s'érode et s'intensifie, sous l'effet d'une peur mortelle à mesure que le « futur » ne recèle plus qu'une dégringolade irréversible — celui du non-sens, du bornage arbitraire de la finitude. De ce point de vue, la constriction de sa cellule évoque le resserrement effroyable induit par la pathologie (éventuellement paranoïaque) et l'appauvrissement des possibles phénoménaux. L'expérience relatée dans le conte de Poe offre une version fictionnelle d'une réalité pathologique effectivement répertoriée en clinique psychiatrique. Paul Jonckheere écrit :

On aura remarqué, au-delà de leur diversité, un fait invariant : tous nos patients sont confrontés, de façon aiguë ou chronique, à des situations dominées par le sentiment d'un danger imminent, à

⁵²⁹ Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris : PUF, 1998, Collection Epiméthée, essais philosophiques, 178.

la limite mortel. (...) Tous ces patients, (...) vivent, tendus et angoissés, avec « une épée de Damoclès » au-dessus de la tête⁵³⁰. »

Dans « The Pit and the Pendulum », la victime accomplit certes d'immenses efforts de conscience, mais sans parvenir pour autant à mobiliser la moindre énergie ascensionnelle, car à l'évidence aucune prophylaxie ou modèle d'adaptabilité n'est plus disponible. Comment pourtant s'étonner d'une telle entropie, puisque ce qui est ourdi par les geôliers, en prélude de l'élimination physique de leur prisonnier ('prélude' est le terme idoine, car il s'agit bien d'un jeu, fût-il abominable), c'est la mise-à-mort psychique de celui-ci. En l'occurrence, le raffinement sadique touche à son comble, afférant à la volonté d'empêcher le captif de « se faire une raison », d'adopter une stratégie, de se ménager un espace où l'élan pourra être soutenu jusqu'à l'ultime instant, en un mot il s'agit de rendre l'autre fou :

Fool ! might I not have known that into the pit it was the object of the burning iron to urge me?
Could I resist its glow? Or if even that, could I withstand its pressure? (505).

Les tourmenteurs, *étants nocifs* par excellence pour l'*étant* qu'est le protagoniste, une telle volonté sadique est incontestablement sous-tendue par la trilogie pathologique que constituent la présomption, la distorsion et le maniérisme. Selon l'analyse de M. Heidegger :

Le devant-quoi de la peur est à chaque fois un étant nocif intérieur au monde qui provient d'un coin déterminé, qui gagne en proximité, mais qui peut ne pas venir. Dans son déval le *Dasein* se détourne de lui-même. [...] La menace qui est la seule à pouvoir être « redoutable », celle par que la peur dévoile, vient toujours d'un étant intérieur au monde⁵³¹.

L'œuvre fictionnelle de Poe mobilise nombre d'actants qui, pour diverses raisons, se démènent à seule fin de perturber et neutraliser l'autre – en l'espèce celui ou ceux qui sont perçus par le narrateur intradiégétique comme des antagonistes ou constituant une menace – au point de le(s) pousser à la démence. Tel est précisément le cas dans « Arthur Gordon Pym » (1837) où une mise en scène macabre est ourdie par le protagoniste et son acolyte, pour faire accroire à un assassin que sa victime est revenue d'entre les morts, et bien déterminée à se venger. Inévitablement, le tour de passe-passe pétrifie le coupable et le rend fou d'effroi. La peur-panique ainsi induite n'est d'ailleurs pas sans

⁵³⁰ Paul Jonckheere, *Psychiatrie phénoménologique*, Tome 2 *Confrontations cliniques*. Argenteuil : Le Cercle Herméneutique Editeur, 2009. 136-137.

⁵³¹ M. Heidegger, *Être et Temps*, Trad. Vézin. Paris : nrf-Editions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1986, 235. Edition allemande originale, 186.

liens avec la superstition – sorte de folie latente – de l’objet de la duperie⁵³². Dans « Thou Art the Man » (1844) un dispositif semblable, comprenant un audacieux numéro de ventriloquie, est mis en place de façon à confondre l’assassin.

Dans « The Pit and the Pendulum », le protagoniste s’efforce de libérer son corps des obstacles grâce à sa vive intelligence, quoique parfois déboussolée – on le serait à moins. L’asymétrie est d’ailleurs frappante chez le supplicié entre esprit et corps, le premier étant surdéveloppé, le second quasiment réduit à l’impuissance, différence qui met en évidence le problème de l’équilibre psychosomatique. Le narrateur est de fait réduit à la débilité psychique, et pour ainsi dire brisé : «Long suffering had nearly annihilated all my ordinary powers of mind. I was an imbecile—an idiot. » (500)

A mesure que ses tourments se prolongent et s’intensifient, la panique pousse la victime à rire et à pleurer (501). Tel un faucon planant au-dessus de sa proie et décrivant des cercles de plus en plus serrés avant de plonger et de donner la mort, ou encore l’instrument d’un magnétiseur, le pendule prend des allures fascinantes, et le narrateur sourit béatement à cette mort scintillante, comme un enfant devant un bibelot précieux (500), l’attitude régressive est ici induite par l’angoisse et le sentiment d’impuissance. La palette complète des sens se trouve sur-stimulée et heurtée : la vue (fantasmagories sur les parois de la prison), l’ouïe (grincements des murs : « a low rumbling or moaning sound » (505), sifflement exaspérant du pendule), le toucher (sensations d’être en contact avec une matière visqueuse et de la boue, l’humidité, les rats) (503), la faim et surtout la soif, le goût (aliments excessivement assaisonnés (498)), l’odorat (« a suffocating odour pervaded the prison » (504). La vue : description d’images hallucinatoires et “pictures of blood” sur les murs ; de plus les parois de la prison, chauffées à blanc, sont criblées d’orifices à travers lesquels autant d’yeux diaboliques fixent la victime (504). Pression scopique typiquement paranoïaque : la victime presque est épiée en permanence : « I knew there were demons who took note of my swoon » (500), elle éprouve un sentiment d’impuissance radicale, tout s’opérant avec acharnement et à son détriment de façon méticuleusement calculée, dans l’anticipation quasi-omnisciente des moindres réactions du tourmenté lui-même :

⁵³² Cf. « The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket » (1837) *Poe, Poetry & Tales*, New York, Library Classics of the United States, Inc. *Library of America*, 1069-1070. Comme d’un levier, le personnage se sert de la mentalité superstitieuse des marins menaçant sa vie.

I had scarcely stepped from my wooden bed of horror upon the stone floor of the prison, when the motion of the prison, when the motion of the hellish machine ceased, and I beheld it (the pendulum) drawn up, by some invisible force, through the ceiling. This was a lesson which I took desperately to heart. My every motion was undoubtedly watched. (503)

Non contents de cela, ses bourreaux invisibles cherchent à détruire la victime par un feu de géhenne : « fiery destruction » (504). A la chaleur étouffante des cloisons de métal de la cellule s'oppose la fraîcheur du puits (504). Paradoxalement, la perspective de devoir se jeter dans ce puits paraît préférable à la torture par la chaleur, cela étant les polarisations chaud et froid / sec et humide conspirant également à faire souffrir la victime, sans trêve ni repos, entre Carybde et Scylla. Sous l'effet de l'angoisse, la victime se ravise: « I said « any death but that of the pit! » (505). L'exacerbation sensorielle permet au captif de sentir redoubler les battements de son cœur, mais aussi d'entendre cet organe, motif utilisé également dans « The Tell-Tale Heart ». Plus essentiellement, l'on s'efforce de détruire le cœur spirituel de la victime, c'est-à-dire son âme : « I saw that the crescent was designed to cross the region of the heart » (500). Elle s'accroche encore à l'espoir (501), mais tout est mis en œuvre pour au contraire induire le désespoir : « I struggled no more, but the agony of my soul found vent in one loud, long, and final scream of despair. » (505). Balançant ainsi entre résilience et abattement, le narrateur envisage alors la possibilité qu'il aurait eue de se suicider en sautant dans le puits : s'il s'en est abstenu c'est, affirme-t-il, que les sévices l'ont rendu lâche, aveu humiliant. Peur et confusion génèrent ainsi la déréalisation, état que dénote le recours réitéré dans la narration du terme « unreal » (504). Nous rejoignons les réflexions de M. Heidegger :

Le devant-quoi de l'angoisse est l'être-au-monde en tant que tel. Le devant-quoi de l'angoisse n'est pas un étant intérieur au monde. C'est pourquoi il ne peut y avoir par essence de conjointure avec lui. La menace ne revêt pas le caractère d'une nocivité déterminée affectant ce qu'elle menace en compromettant de façon précise un pouvoir-être factif bien particulier. Le devant-quoi de l'angoisse est complètement indéterminé. Cette indétermination n'empêche pas seulement de trancher factivement la question de savoir quel étant intérieur au monde menace, au contraire, ce qu'elle exprime c'est que la menace ne « relève » absolument pas de l'étant intérieur au monde. Rien de ce qui est utilisable, rien de ce qui est là-devant à l'intérieur du monde n'entre en jeu dans ce devant quoi l'angoisse s'angoisse. L'entièreté de conjointure qui se dévoile à l'intérieur du monde, celle de l'utilisable comme celle de l'étant là-devant, est à ce titre tout à fait dénuée d'importance. Elle se volatilise. Le monde a pour caractère l'absence complète de significativité. Dans l'angoisse ne se rencontre ni cela, ni cela avec quoi il pourrait y avoir conjointure de l'ordre de la menace⁵³³.

⁵³³ Martin Heidegger, *Être et Temps*, trad. François Vézin, Paris : nrf-Éditions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1986, 235 (texte original allemand, 186).

Lors de l'approche fatidique de la lame contre son vêtement, la victime replonge dans le désespoir (501). Signe supplémentaire d'abjection, pour survivre, le prisonnier n'a d'autre choix que de simuler la mort et d'attirer les rats : « I lay breathlessly still » (...) With a more than human resolution I lay *still*. » (502). De fait, le simulacre mortuaire ou de catalepsie paradoxalement contribue à sauver le condamné.

« The Masque of the Red Death »

L'air chargé de vapeurs que la mort accompagne
Assiège au même instant la plaine et la montagne
D'un réseau destructeur on se sent entouré
En arrière, en avant, partout la mort réside
Dans cette atmosphère homicide
Les humains n'osent respirer

J. Petit-Senn, *Le choléra morbus* (1831)⁵³⁴.

He who desires but acts not, breeds pestilence.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93)⁵³⁵.

Ce conte fut publié pour la première fois dans *Graham's Magazine* en mai 1842, sous le titre « The Mask of the Red Death ». Une deuxième version légèrement remaniée est parue dans le *Broadway Journal* en juillet 1845 [485-491]. Le titre place le récit sous le signe de la pathologie, à rapporter à la place considérable prise par celle-ci dans la famille de Poe, jusqu'à l'auteur lui-même et Virginia, sa jeune épouse égotante. L'écrivain souffreteux avait pu observer en outre les ravages du choléra à Baltimore en 1831, épidémie à laquelle il eut l'heur d'échapper⁵³⁶. Il est probable par ailleurs que Poe trouva matière à inspiration dans le *Old Saint Paul's, a Tale of the Plague* de William Harrison Ainsworth⁵³⁷, peut-être aussi dans un article du célèbre journaliste Nathaniel Parker Willis, offrant une description d'un bal parisien où figuraient des danses aux noms pour le

⁵³⁴ Cité in *La peur au XVIIIe siècle, discours, représentations, pratiques*, par Jacques Berchtold & Michel Porre, Genève : Publications de la faculté de Genève, 1994, 5.

⁵³⁵ *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93) *Proverbs of Hell* in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Newly Revised Edition, edited by David V. Erdman; Commentary by Harold Bloom. Anchor Books, Random House, New York : 1988. 33.

⁵³⁶ Pour le critique William Thorp, si Poe attribue à l'épidémie la couleur rouge, c'est pour la distinguer de la peste bubonique, dite « noire ».

⁵³⁷ Initialement publié sous forme de roman-feuilleton dans l'hebdomadaire londonien 'The Sunday Times' de janvier à décembre 1841.

moins lugubres : « Valse du choléra », « Galopade du choléra », et même un personnage masqué représentant le choléra lui-même »⁵³⁸.

Le riche et influent prince Prospero⁵³⁹, pour échapper aux ravages d'une épidémie de peste maculeuse, se retranche avec ses mille amis dans une abbaye fortifiée et transformée en lieu d'agrément⁵⁴⁰. A l'intérieur de cet édifice somptueux, Prospero a fait minutieusement aménager sept chambres, à chacune correspondant une couleur : bleu, pourpre, vert, orange, blanc, violet, et noir. Les sept pièces sont reliées par un couloir orienté du levant au couchant (de la lumière à l'ombre), la dernière de la suite étant entièrement décorée en noir. Or, tandis que l'épidémie fait rage dans le pays, le prince régale ses hôtes avec un fastueux bal masqué qu'anime une troupe de bouffons, bateleurs, danseurs et musiciens. La musique et les festivités sont néanmoins suspendues toutes les heures par le funeste carillon d'une gigantesque horloge en ébène placée dans la chambre noire. Aux douze coups de minuit surgit soudain un hôte imprévu portant masque et suaire et aux allures de cadavre raidi. Croyant à une provocation et rendu furieux, le prince poursuit l'apparition de pièce en pièce à travers la maison et jusque dans la chambre noire, menaçant enfin l'importun avec un poignard. A l'instant où la forme se retourne, le prince expire. A leur tour, les hôtes attaquent l'apparition et tentent d'arracher ce qu'ils prennent pour son masque, mais tous sont instantanément foudroyés. Au terme du conte, la mort triomphe : « the Red Death held illimitable dominion over all. » (490)

Le premier paragraphe de « The Masque of the Red Death » offre une description à la fois lapidaire, symptomatologique et saisissante de la peste (peau semée de macules rouges), maladie impressionnante par sa vitesse de propagation et l'ampleur de ses effets. L'épidémie a infligé des pertes considérables parmi les populations sur lesquelles le prince Prospero avait autorité, détruisant ses domaines et possessions. Dès la première mention du prince, l'impression est donnée qu'entre ce protagoniste et la mort se joue une guerre impitoyable. D'emblée donc, l'on se trouve confronté au problème de l'identité et du statut du narrateur. La voix du relateur se fait lointaine et détachée, au point que le lecteur est privé d'une conscience vivante susceptible d'éprouver les événements et d'en rendre compte humainement, conscience à laquelle ce lecteur serait susceptible de s'identifier. Le

⁵³⁸ Article du 2 juin 1832 du « New York Mirror ». Cité par Joseph Patrick Roppolo, in « Meaning and 'The Masque of the Red Death' », « Tulane Studies in English », XIII (1963), 59-69 ; article repris in *Poe, a Collection of Critical Essays, Twentieth Century Views*, edited by Robert Regan, Englewood : Prentice-Hall, New Jersey, 1967, 134-144. N.P. Willis fut un collaborateur d'E.A. Poe.

⁵³⁹ Homonyme du magicien de *The Tempest* de Shakespeare.

⁵⁴⁰ L'on retrouve la même matrice narrative dans le *Décameron* de Boccace (1353).

conte est exempt de dialogue et ses personnages – morts en sursis – demeurent des figures allégoriques, anonymes et évanescentes, ou tels des accessoires dans un théâtre d'ombres, contribuant à produire une atmosphère étrange et même délétère. Tout baigne dans une inquiétante ambivalence, entre beauté et abjection :

They were much of the beautiful (...) of the bizarre, something of the terrible, and not a little of that which might have excited disgust. (394)

Ce climat irrespirable – pestilentiel serait-on tenté de dire –, amène le lecteur à considérer le spectacle du « masque » avec les yeux d'un étranger, à l'exemple des occupants du palais hanté du poème « The Haunted Palace », cité *in extenso* dans la nouvelle⁵⁴¹. Le narrateur pseudo-extradiégétique lui aussi semble considérer le prince d'assez loin et depuis ce point de vue, le récit donne l'impression d'une certaine « objectivité », Prospero et la Mort étant littéralement ses deux protagonistes. Le conte acquiert alors une portée morale, avec un personnage « humain » menant un vain combat, victime de son orgueil et de ses illusions. Appréhendée selon cet angle, l'abbaye du Prince Prospero constitue un lieu unidimensionnel où le champ phénoménal se réduit inexorablement. Nous serions alors dans une dynamique binaire opposant dehors et dedans, car l'abbaye fortifiée de Prospero s'érige en univers autarcique censé résister au monde extérieur, ce dernier étant décimé par la Mort Rouge. L'abbaye devient ainsi le lieu d'une *fuga mundi* paranoïaque et grotesque, entérinant le fait qu'intérieur et extérieur n'attendent rien l'un de l'autre, et même, se nient mutuellement. Il y a gradation dans l'éloignement du monde : l'on passe du binôme 'within'/'without' à 'inside' par opposition à 'external world' ; enfin le recours au mot 'abroad' vient sceller l'enclave dans son autarcie (485). Le sort des populations restées à l'extérieur et fauchées par l'épidémie importe peu aux yeux des résidents de l'enceinte close, terrés à l'abri des remparts, puisque : « Without was the 'Red Death'. The external world could take care of itself. In the meantime it was folly to grieve or to think. » (485). Dans des propositions de cet acabit, au-delà de la maladie somatique, les thèmes de la folie et de la perte de conscience qui accompagne celle-ci s'annoncent explicitement, préoccupations qui traversent toute l'œuvre de Poe (« there were delirious fancies such as the madman fashions » (485)) :

His plans were bold and fiery, and his conceptions glowed with barbaric lustre. There are some who would have thought him mad. (487)

⁵⁴¹ Comme le remarque David Halliburton in *Edgar Allan Poe : A Phenomenological View*. Princeton : Princeton University Press, 1973.

Mais de quel mal souffre donc Prospero? Son for(t) intérieur et sa forteresse sont dépourvus de chemin de ronde. En d'autres termes, il présente une hypertrophie du Moi, telle qu'il voudrait que tout le monde vive pour ainsi dire à l'intérieur de lui-même, de ses murs, de sa volition et de ses goûts⁵⁴². Les prédilections de l'intéressé sont d'ailleurs insolites : « the prince's own eccentric yet august taste » (485) :

The tastes of the Duke were peculiar. He had a fine eye for colors and effects. He disregarded the decora of mere fashion. His plans were bold and fiery, and his conceptions glowed with barbaric lustre. There are some who would have thought him mad. (487)

Le prince ambitionne en effet de créer une sorte de sanctuaire hédoniste où chacun serait parfaitement libre de faire ce qu'il veut. Sa communauté idéale est constituée d'une élite aristocratique, en quoi elle pourrait rappeler l'utopique Abbaye de Thélème rabelaisienne, à cette cruciale différence près que dans la nouvelle de Poe tout est hypostasié : « They resolved to leave means neither of ingress or egress to the sudden impulses of despair or of frenzy from within » (485). Les occupants de ce lieu en dehors de tout lieu – sorte de nasse existentielle – créent conjointement les conditions de leur inhumation prématurée⁵⁴³. Prospero et ses protégés construisent des portes de fer rivetées ; l'architecture reflète le désaxement : les chambres de l'abbaye se succèdent sans perspective rectiligne, dans l'obliquité (486). Une telle appétence fourvoyée pour l'ostentatoire, le distors, les lignes brisées et l'oblique, est une fois de plus fortement évocatrice des pathologies schizoïdes⁵⁴⁴.

L'on retrouve l'idée de Binswanger, selon laquelle le maniérisme pathologique est *existence comme masque* : la présence n'est plus seulement « déchue au masque » ou au rôle, mais elle

⁵⁴² Cette attitude, remarque David Halliburton, correspond à l'inspiration qui gouverne toute la cosmologie de Poe, l'aspiration à l'omniprésence. Le protagoniste principal de « The Masque of the Red Death » est tel une grotesque version de la conscience en perpétuelle expansion du poème en prose *Eureka*, laquelle se confond avec l'univers tout entier et en Dieu Lui-Même (309). La citadelle de Prospero évoque l'atmosphère régnant dans le poème *Al Aaraaf*.

⁵⁴³ Cf. à ce sujet David Halliburton, *op.cit.* 308.

⁵⁴⁴ Le conte rappelle l'épisode biblique de la tour de Babel et la mégalomanie de Nimrod (*Genèse*, X). Ce dont il retourne, dans la nouvelle de Poe (variation gothique sur le même thème), c'est également d'un projet prométhéen de construire une citadelle pour défier la mort, prétention qui va susciter la fureur de la divinité vengeresse. Selon Flavius Josèphe : « Nimrod, peu à peu, transforme l'état de choses en une tyrannie. Il estimait que le seul moyen de détacher les hommes de la crainte de Dieu, c'était qu'ils s'en remissent toujours à sa propre puissance. Il promet de les défendre contre une seconde punition de Dieu qui veut inonder la terre : il construira une tour assez haute pour que les eaux ne puissent s'élever jusqu'à elle et il vengera même la mort de leurs pères. Le peuple était tout disposé à suivre les avis de [Nimrod], considérant l'obéissance à Dieu comme une servitude ; ils se mirent à édifier la tour [...] ; elle s'éleva plus vite qu'on eût supposé. » — *Antiquités judaïques*, I, 114, 115 (IV, 2, 3).

n'existe plus qu'en tant que masque, ou rôle ou *en lui*⁵⁴⁵. Cela est d'autant plus vrai que, pour citer Žižek :

Lorsque quelqu'un porte un masque, le secret ne concerne pas ce qui « se trouve réellement derrière », la réalité physique du visage de la personne, mais une autre dimension menaçante et opaque. La même chose se produit lorsque nous plongeons notre regard dans les yeux d'une personne : l'abysse opaque de l'Autre dont nous faisons l'expérience n'est pas la réalité neuronale de cette personne⁵⁴⁶.

Il ne nous aura pas échappé que dans le récit vaguement onirique qui nous est proposé dans « The Masque of the Red Death », l'ensemble de ce qui est évoqué procède des fantasmes du seul Prospero, ses courtisans étant privés de discernement à l'égard de l'état de folie morbide de celui qu'ils prennent pour leur protecteur. De même, l'on pourrait considérer que dans la nouvelle de Poe, la forteresse de Prospero est sa mélancolie. Il s'y réfugie—contre le monde—mais y succombe (comme Roderick Usher dans son château-sépulture) quand la forteresse-mélancolie cède au désespoir qui l'investit. En scrutant l'essence de la mélancolie au plan existentiel, nous saisissons son rapport profond avec l'existence humaine.

Initialement, l'univers libre et atemporel du prince séduisait – mais bien vite ce même espace en vient à susciter l'effroi et le dégoût : n'est-il pas vrai qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Prospero, être gauchi ? C'est que le prince est complaisant avec le lugubre, et le présomptueux maître les lieux omet que la mort ne souffre pas qu'on joue avec elle. Notons l'ambivalence malade du prince, lui qui d'un côté, tel un magicien, voudrait conjurer la Mort, mais de l'autre consacre à celle-ci une pièce de son château : la chambre noire – *camera obscura*, point de fuite néantisant. Ce dernier appartement, doté de ses tentures noires et de fenêtres couleur de sang, devient – selon l'expression de David Halliburton – l'« ultime espace existentiel. »⁵⁴⁷ La noirceur de cette toute dernière chambre engouffre tout, une telle constriction des possibles évoquant l'idée de pathologie comme resserrement ou restriction telle que décrite par Georges Canguilhem. Cela rejoint l'idée connexe de crainte de l'enfermement, (« fear of engulfment ») analysée par les cliniciens R.D. Laing et D.W. Winnicott, ainsi que l'angoisse d'être captif de son corps, celle de l'incarcération somatique. Dans la forteresse de Prospero, donjon gothique d'où aucun prisonnier ne s'évade jamais, l'on flotte ainsi entre stagnation-claustration et dissolution-morcellement. Il s'agit d'un lieu magique, tel que le définit Ernst Cassirer, dont « chaque détermination singulière reçoit un

⁵⁴⁵ Cf. L. Binswanger, *op. cit.*, 223.

⁵⁴⁶ Slavoj Žižek, *La parallaxe*, *op. cit.*, 294.

⁵⁴⁷ David Halliburton, *op. cit.* 311.

« caractère » déterminé, divin ou démoniaque, amical ou hostile, sacré ou profane. Chaque région y existe « par contraste » avec une autre et reçoit une signification parce ce qu'elle est « affectée d'un indice particulier ». Par exemple, « l'est, en tant qu'origine de la lumière, est aussi la source et l'origine de toute vie ; l'ouest, en tant qu'il est l'endroit où le soleil se couche, est entouré de toutes les frayeurs de la mort ». Cela étant : « Tout contenu qui a pour le mythe une certaine importance, une circonstance de la vie qu'il dégage de la sphère de l'indifférent et du quotidien, constitue pour ainsi dire une enceinte particulière à l'intérieur de l'existence. Un domaine clôturé et protégé de l'être qui est séparé par de solides barrières de ce qui l'entoure, et qui n'acquiert que par ce divorce sa figure religieuse individuelle »⁵⁴⁸.

Toutes choses égales par ailleurs, le domaine de Prospero ressortit plutôt au délire qu'au religieux, puisque l'hallucination y réalise « d'une façon parfaitement syncrétique ce divorce entre une région de l'être déterminée, avec des qualités symboliques idoines et les autres demeurées parfaitement inaltérées »⁵⁴⁹.

Sur le plan tant philosophique que « clinique », il convient en outre de noter que l'atmosphère pesante et lugubre régnant dans « The Masque of the Red Death » fournit une illustration gothique à la fois du *divertissement* qu'évoque Blaise Pascal d'une part⁵⁵⁰, et du *Verfall* et du *On* auxquels s'est intéressé Martin Heidegger, « le divertissement épousant la mouvance même du dévalement *écarte du Dasein* »⁵⁵¹. De fait, Prospero voudrait faire l'économie du *Souci*, au sens existentiel du terme, à telle enseigne que dans son domaine le « divertissement » s'érige en système de survie et de défense face au désespoir et que l'on s'y dispense de penser, voire de porter un quelconque deuil, car cela pourrait bien rendre l'homme à la vérité de lui-même, perspective inenvisageable⁵⁵². Ironiquement le prince et ses amis se croient affublés de loups carnavalesques, alors qu'ils sont porteurs à leur insu de masques mortuaires, le but du divertissement étant justement de *masquer* la condition humaine et le néant existentiel. La danse macabre qui clôt le bal manifeste de toute façon que dans ce lieu de

⁵⁴⁸ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, (1923-1929) T. 2, *La pensée mythique*, trad. J. Lacoste, Editions de Minuit, Paris : 1972, 125. Voir aussi Caroline Gros Azorin, *op. cit.*41.

⁵⁴⁹ Caroline Gros-Azorin, *op. cit.*41-42.

⁵⁵⁰ Voir B. Pascal, *Pensées*, Ed. Louis Lafuma. 136-139, Paris Points, Coll. Points Essais, 2018.

⁵⁵¹ Martin Heidegger, *Être et Temps*, *op. cit.* Trad. F. Vézin, 185.

⁵⁵² « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères. Car c'est cela qui principalement nous empêche de songer à nous, et qui nous fait perdre insensiblement. Sans cela, nous serions dans l'ennui, et cet ennui nous pousserait à chercher le moyen le plus sûr d'en sortir. Mais le divertissement nous amuse, et nous fait arriver insensiblement à la mort. » (Blaise Pascal, *Pensées*, B. 171).

vacuité festive et de pathologie de l'immédiateté, chacun danse, mais sans savoir où il va – conduite qui dénote la mentalité *intra festum* décrite par Kimura Bin :

La fête correspond à la joie insouciante de l'être-là qui se détache des sombres difficultés quotidiennes. Mais cette joie de la fête implique déjà une structure bi-polaire qui oscille entre la manie et la dépression. Dans la fête banale aussi il y a déjà une tendance démoniaque au tumulte exalté du chant, de la danse et du bond. Cette tendance se manifeste clairement dans l'atmosphère libératrice des bals masqués de carnaval. Comme on le sait à propos de la corrélation entre le carnaval et les funérailles, quand la vie fait la fête, la mort se tient à ses côtés. A mesure que la vie s'élève violemment la mort devient plus proche. La pathologie maniaco-dépressive n'est que l'élevation pathologique universellement observée de l'entrelacement du principe de vie et du principe de mort. Derrière la manie, la dépression se cache toujours, de sorte que l'on pourrait dire que la maniaco-dépressif est par excellence l'homme en lequel se joue une antinomie⁵⁵³.

Comme elle procède d'un déni de la finitude humaine manifestant une forme de déraison, l'abbaye de Prospero, circonvallation qui ne vise qu'elle-même, participe davantage de la régression que du projet, pendant que le « Masque » s'assimile à un divertissement participant du refus de la dimension indépassable du tragique de la condition humaine. En cela consiste la présomption du prince, tant il est vrai que nul ne peut conjurer la Mort ou la bannir, et une pareille hubris appelle la vengeance de la Parque : Prospero voudrait tuer la mort, mais, chose ironique, il ne reconnaît l'intéressée qu'au moment-même où il expire (498) – elle qui pourrait à bon escient proférer les mots *prodeo larvatus* (j'avance masqué). C'est la raison pour laquelle, à travers le récit, l'on voit poindre non pas seulement l'angoisse de mort⁵⁵⁴, mais, par-dessus tout, la crainte de la folie, appréhendée comme forme de *mort dans la vie*. En ce sens, Prospero se révèle être un esprit torse et manipulateur, ses « amis » ignorant qu'ils sont aliénés : l'inflation du Moi et la volonté d'accaparement aboutissent fatalement à la dénégation de l'autre et du tout-autre, voire de Dieu lui-même, si bien qu'au terme du texte, c'est la Mort qui règne. Le paradoxe est justement que dans cette histoire, la Mort est bien la seule à avancer à visage découvert (489), à ce détail près qu'elle est dépourvue de visage, aussi vrai que personne ne peut à la fois l'*envisager*, l'appréhender ni par la raison, ni par les facultés sensibles, encore moins survivre pour la décrire⁵⁵⁵. Contre l'utopie (*non-lieu*) et l'hypostase, la Mort Rouge se charge précisément de rappeler le principe de réalité.

⁵⁵³ Kimura Bin, *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris : PUF, Collection Psychiatrie ouverte, 1992, 158.

⁵⁵⁴ Cf. *For Annie* [1849] poème très empreint de l'angoisse de mort. Le poète y déplore l'impossibilité d'un monde pérenne et son incapacité à retenir dans la vie les êtres aimés. *Poe, Poetry & Tales*, New York, Library Classics of the United States, Inc. *Library of America*, 97.

⁵⁵⁵ Les courtisans s'illusionnent en croyant pouvoir cerner la Mort Rouge.

Une interprétation alternative de « The Masque of the Red Death » est concevable, à savoir celle de considérer que dans cette nouvelle Poe cherche à offrir à son lecteur une perception/vision/mimesis de la psyché d'un narrateur fou. A la vérité, si la Mort Rouge et le narrateur étaient des protagonistes et énonciateurs distincts, le récit serait vicié et conduirait à une aporie, car nul n'a survécu à l'apparition de la Mort et n'est donc aucunement en mesure de raconter l'histoire – laquelle vient pourtant d'être narrée (en cela, le conte de Poe constitue une astucieuse métafiction). Sachant donc qu'à la fin toutes les « personnes » présentes sont passées de vie à trépas, seule la Mort est à même de narrer ce qui s'est passé. Pour peu qu'on y réfléchisse, l'on comprend donc que le sujet énonçant de « The Masque of the Red Death » n'est pas simplement un narrateur « post-diégétique » et/ou fallacieux/dolosif, mais bel et bien un *narrateur impossible*. La seule solution permettant de dépasser cette aporie consisterait à postuler que dans « The Masque of the Red Death » le narrateur et Prospero ne font qu'un (ainsi que l'ont suggéré d'aucuns critiques, en particulier Leonard Cassuto⁵⁵⁶). En d'autres termes le conte serait une prosopopée où la parole est donnée à la Mort – sauf à imaginer que le discours qui nous est présenté ne soit que délire. La Mort, en l'espèce, passe du rang d'actant hypo-diégétique à celui de narrateur à la fois intradiégétique et omniscient. La métalepse n'est donc qu'apparente entre récit-cadre et micro-récit (narrateur pseudo-extradiégétique)⁵⁵⁷. En l'occurrence, le flottement vocal et identitaire induit par le dispositif narratif rappelle irrésistiblement la personnalité de type désincarné que décrit R.D. Laing, laquelle se vit comme « irréelle » face à un monde « réel ». On aurait affaire sous ce rapport à un protagoniste devenu narrateur, mais en même temps narrateur impossible, auteur et victime d'un processus d'auto-délitement psychotique et d'un texte syllogistique. Dans ces conditions, « The Masque of the Red Death » mettrait aux prises le lecteur « réel » avec un relateur « irréel », le premier devant chercher à rétablir la stabilité que voudrait lui refuser le second. C'est bien pourquoi les ultimes

⁵⁵⁶ Cf. Cassuto, Leonard. "The Coy Reaper: Unmasque-ing the Red Death." *Studies in Short Fiction* 25 (1988) : 317-320.

⁵⁵⁷ Le style du discours ressortit au maniérisme. Dans le dernier paragraphe, qui a paradoxalement fonction d'anti-masque, le ton est biblique et même grandiloquent. L'examen intertextuel révèle une curieuse analogie de ton entre le passage final de « The Masque of the Red Death » et la parabole évangélique des vierges sages et des vierges folles (Matt. 25 :1-13), et l'Épître de Paul aux Thessaloniens (5, 1-6). De ce point de vue, la nouvelle de Poe offre une illustration gothique de ce qui pourrait bien advenir à ceux qui ne sont point « fils de la lumière » mais se réclament plutôt des ténèbres, insensés qui négligent de veiller dans l'attente du Sauveur. La Mort Rouge survient à l'improviste, tel le voleur qu'évoque le Christ : « En effet, vous ne connaissez ni le jour, ni l'heure... Le Seigneur arrivera de nuit, comme un voleur... » Le prince Prospero, pour sa part, loin d'être dans l'amour de Dieu, est voué à la *libido moriendi*. Ajoutons que le caractère implacable de l'écriture de l'*excursus* final dénote la tendance de l'énonciateur à avilir l'autre, à le réifier. Cette attitude mentale ressortit de la nécrophilie ou thanatophilie telle que l'analyse Erich Fromm, à savoir une inclination au mal dont l'effet est d'atrophier l'existence humaine, jusqu'à une annulation de tout espace de réciprocité et de consentement mutuel, d'épanouissement et de participation. Cf. E. Fromm: *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973.

lignes du conte ne constituent pas un *dénouement*, mais plus exactement une *nouure* entre le prince et la Mort, deux « personnages » en coalescence⁵⁵⁸.

Démences homicides et l'effort pour rendre l'autre fou⁵⁵⁹ :

«Thou Art the Man » (1844)

L'intrigue de « Thou Art the Man » [728-743], nouvelle publiée pour la première fois dans *Godey's Lady's Book* en novembre 1844, tient en quelques mots : Suite à la disparition de Barnabas Shuttleworthy, homme le mieux nanti et le plus respectable de la petite ville de Rattleborough, les soupçons s'accroissent sur son neveu, un dénommé Pennifeather réputé quelque peu dissipé, que le défunt aurait menacé de déshériter (à ce qui se disait, l'oncle était en chemin pour rencontrer son banquier dans une ville proche). Bien que le corps de Shuttleworthy n'ait pas été retrouvé, le neveu se voit bientôt accusé et condamné pour meurtre avec préméditation. De son côté, le séduisant Charles Goodfellow, ami et voisin impécunieux autant que bon vivant de Barnabas Shuttleworthy, reçoit une lettre annonçant la livraison imminente à son domicile d'une caisse de Château Margaux commandée par son voisin. Il s'agit toutefois d'une lettre trompeuse, rédigée par une tierce personne, le narrateur en fait, ce dernier étant fermement résolu à démasquer le meurtrier. Goodfellow a prévu un repas bien arrosé et alors que la fête bat son plein, la caisse de vin, enfin arrivée, est ouverte. Horreur ! Au lieu de bouteilles, en surgit brusquement le cadavre vociférant de Shuttleworthy, qui apostrophe Goodfellow : « Thou Art the man ! » Tétanisé par l'épouvante, l'accusé s'effondre, confesse *illico* son crime et expire. Le narrateur anonyme (sorte d'homologue de Dupin, le détective amateur extraordinairement sagace des trois nouvelles « The Purloined Letter » (1845), « The Murders in the Rue Morgue » (1841) et « The Mystery of Marie Rogêt » (1842) explique que, pris de soupçons à la nouvelle de la disparition du riche Shuttleworthy, il s'était livré à une méthodique enquête au terme de laquelle le cadavre fut bien vite découvert. Le narrateur expédie à Goodfellow la lettre alléchante promettant la caisse de vin prestigieuse, puis en parfait prestidigitateur ménagea le grand-guignolesque surgissement du corps de la victime, le justicier utilisant son don de ventriloque pour duper et sidérer l'assassin.

⁵⁵⁸ Une fusion analogue s'opère entre le frère et la sœur Usher, une recherche de totalité identificatrice du Même.

⁵⁵⁹ Pour reprendre l'expression du psychiatre américain Harold Searles. Voir : *L'effort pour rendre l'autre fou*. (1959) Trad. de l'anglais (États-Unis) par Brigitte Bost. Préface de Pierre Fedida, Paris : Gallimard, collection Connaissance de l'inconscient, 1977.

Sur fond de passage à l'acte meurtrier et de manigances, le motif de la farce (et d'une certaine façon de la mystification ou du canular, pratiques et motifs chers à Poe⁵⁶⁰) est présent dans l'histoire proposée dans « Thou Art the Man », puisque le redresseur de torts déjoue les mensonges du criminel et lui joue/exécute un tour (proprement de passe-passe), confondant et ridiculisant l'intéressé devant toute l'assemblée (à la fois coup de théâtre, renversement et spectaculaire numéro d'illusionnisme) avant de l'annihiler (bien que sans doute pas intentionnellement quant au mode et au moment précis du trépas).

Pour mieux appréhender cette nouvelle et selon une perspective psychopathologique, rappelons que la clinique observe chez certains psychotiques un cynisme et une superficialité portant indubitablement les marques de fabrique à la fois de la dissonance et de la distanciation, voire de la séparation, par rapport au monde ambiant et partagé (*Mitwelt*). Outre son premier forfait, dans « Thou Art the Man » l'assassin n'a-t-il pas ourdi une machination contre le neveu de sa victime dont, incidemment, il investissait abusivement la maison, signe supplémentaire de témérité malade ? A force de ruse, mais exagérément sûr de lui-même, le meurtrier était devenu très populaire dans la localité, au point de prendre la tête du groupe de villageois crédules partis à la recherche du corps de Shuttleworthy et d'indices.

Les pervers narcissiques parlent bien et sont pleins de sinuosités : mérite d'être soulignée en ce domaine l'opposition entre l'homicide possédant la maîtrise du verbe et le jeune homme à court de mots, voire mutique, devant la cour de justice. Feignant de défendre le jeune neveu contre les graves soupçons qui pèsent contre lui, la rhétorique maniérée, oblique et allusive du criminel achève de convaincre les détracteurs du jeune homme du bien-fondé de leurs accusations :

So, [...] it turned out with all the eloquence of « Old Charley », for, although he laboured earnestly in behalf of the suspected, yet so it happened, somehow or other, that every syllable he uttered of which the direct but unwitting tendency was not to exalt the speaker in the good opinion of his audience, had the effect of deepening the suspicion already attached to the individual whose cause he lead, and of arousing against him the fury of the mob. (734)

Grisé d'avoir réussi à éliminer Shuttleworthy et à faire accuser son infortuné neveu, l'assassin (amateur de la dive bouteille) entendait sans doute célébrer et se griser avec le vin (et pas des moindres), mais survint l'instant fatal du dégrisement : *in vino veritas*. L'on aura compris que dans cette nouvelle, à la folle présomption et à l'outrecuidance cynique du meurtrier —dont la *présence*

⁵⁶⁰ Le nom de la localité où se déroule l'action ne suggère guère un récit « sérieux » et pas davantage les patronymes de la majorité des personnages.

au monde est essentiellement illusoire, fausse, distordue, le scopus du sujet (ou thème de vie, selon la formule de Binswanger) demeurant complètement tributaire de sa duplicité vis-à-vis de l'Autre — le narrateur-enquêteur-justicier oppose ses dons de détection, à quoi s'ajoutent son sens consommé de la mise en scène et un impressionnant (c'est le cas de le dire) talent de ventriloque : *faux bon-vivant* et *faux-ami*, le cupide et manipulateur Goodfellow (invitation implicite du texte à bien faire la différence entre identité et onomastique (éventuellement trompeuse)) est confronté au *faux mort-vivant*, le protagoniste-conteur faisant en l'occurrence d'un mort un *mort-vivant* et du criminel un *mort en puissance* (les aveux sont arrachés alors que (et parce que) le mal nommé Goodfellow se trouve pour ainsi dire *in articulo mortis*). Quant à l'innocent Pennifeather, faussement accusé et qu'on croyait promis au gibet, les efforts du protagoniste-narrateur le ramènent pour ainsi dire à la vie et le restaurent dans sa véritable identité et affiliation sociale...

Prêtons attention de surcroît au fait que (*bien entendue*) la voix dénonciatrice du « cadavre » de Shuttleworthy provient bel et bien du protagoniste et futur relateur, tout en se manifestant d'une certaine façon comme la *voix dissonante d'un psychotique*, dissonante en effet dans la mesure où elle est *désincarnée* et sans *pneuma*⁵⁶¹. De fait, en cette *voix spectrale*, puisque censée provenir d'outre-tombe, ne subsiste rien d'humain, ni de vivant⁵⁶². Autant de raisons pour lesquelles, telle un truc d'illusionniste, la voix en question tire brusquement la nouvelle vers un pôle non seulement morbide mais assez mécanique, rappelant d'autres voix poésques, celles de l'ange persécuteur dans la nouvelle « The Angel of the Odd » et du général démontable de « The Man That was Used Up ».

En même temps, cette voix accusatrice (émanant assez paradoxalement, il faut le reconnaître, d'un *imitateur*, et non la *propre voix* du défunt) est celle de la rétribution pour ainsi dire divine ou prophétique⁵⁶³, rétribution qui, si le meurtrier n'était tombé raide mort dès la conclusion de ses aveux, aurait inévitablement ou fatalement pris la forme d'une exécution capitale. La voix du protagoniste-narrateur rétribue aussi l'innocent injustement condamné, non seulement par une

⁵⁶¹ Oui, car ainsi que le formule Heidegger : « L'être de la voix suppose qu'il y ait quelque chose comme un πνεῦμα. ». Martin Heidegger : *Introduction à la recherche phénoménologique*, Paris: nrf-Editions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2013 pour la traduction française. 30. Dans la nouvelle de Poe, tout est dans ce *comme*.

⁵⁶² Le spectral, c'est-à-dire le *réel-réel*, à savoir l'horreur non symbolisable, selon les réflexions de Slavoj Žižek. Pour plus de développements à ce sujet, cf. *infra* 461. Dans « Thou Art the Man », l'horreur irreprésentable génère l'horreur de la mort : le coupable meurt littéralement de peur. Nous avons déjà observé un schéma comparable dans une autre nouvelle de Poe : « The Masque of the Red Death » (1842).

⁵⁶³ Le titre de la nouvelle de Poe provient du *Livre de Samuel* (Sam. II, 12 :17) où le prophète Nathan (littéralement l'envoyé) dénonce le forfait du roi Samuel, lequel, convoitant la belle Bethsabé, a expédié son époux se faire tuer à la guerre.

populace déchaînée, mais par un tribunal officiel. C'est ainsi que, dans l'hypotypose, le narrateur s'érige en justicier agissant tel un ange-exterminateur, au point que, sans forcer le texte, l'on pourrait presque affirmer qu'à l'instant où il est confondu (comme par une parole performative), le lamentable meurtrier meurt, victime selon toute vraisemblance de l'infini de sa propre certitude psychotique (hubris pathologique) et du sentiment de toute-puissance qui s'y rattache. A la place de toute-puissance, le narrateur en viendrait presque à se croire investi d'une voix et d'un pouvoir de vie et de mort assignable en principe à Dieu seul. En ce sens, « Thou Art the Man » est bel et bien une nouvelle grotesque, même si sa conclusion ne prête pas véritablement à rire : la profération de la vérité y foudroie le coupable dans la quasi-coïncidence de la révélation, des aveux et de la mort⁵⁶⁴.

«The Tell-Tale Heart »

« De certaines pensées, de puissants sentiments, il ne se débarrassait qu'avec la plus grande peur ; puis quelque chose le poussait de nouveau avec une violence infinie, il tremblait, ses cheveux se dressaient presque, jusqu'à ce qu'il s'épuise dans la tension la plus incroyable. »

Georg Büchner, *Lenz* (1835)⁵⁶⁵

Œuvre composée lors de la dernière période de ses années fertiles à Philadelphie, « The Tell-Tale Heart » [555-560], l'une des nouvelles les plus célèbres de Poe, fut publiée pour la première fois dans le numéro de janvier 1843 du *Pioneer*⁵⁶⁶, puis réimprimée le 23 août 1845 dans le *Broadway Journal*⁵⁶⁷. Dans le corpus, « The Tell-Tale Heart » se rattache à la série des récits d'aveux, avec « Berenice », « William Wilson », « The Imp of the Perverse » (1845) et « The Black Cat » (1843). L'épigramme est extrait d'un poème de H. W. Longfellow : « A Psalm of Life »⁵⁶⁸. « The Tell-Tale

⁵⁶⁴ La chute de l'histoire (« effet » typique de Poe, et résultat d'une rigoureuse grammaire narrative) rappelle bien évidemment la péripécie des *Actes des apôtres* où Ananie et son épouse Saphire, de l'église de Jérusalem, sont confrontés à l'apôtre Pierre. Sans doute par désir de reconnaissance publique et d'honneurs, le couple a menti à propos d'un don qu'il avait fait à la communauté, faute pour laquelle Ananie et Saphire sont foudroyés par l'ire divine. Cf. Actes des apôtres, 5 :1-11.

⁵⁶⁵ Traduit par George-Arthur Goldschmidt, Paris : Editions Vagabonde, 2003. 47.

⁵⁶⁶ Revue fondée par le poète et essayiste James Russell Lowell (1819-1891). Les relations entre Poe et Lowell furent d'abord cordiales avant de se dégrader, avec, entre autres, des accusations mutuelles de plagiat. Poe figure en bonne place parmi les cibles littéraires de Lowell dans son poème satirique *A Fable for Critics* (1848), où il écrit : « ... (Poe) who has written some things quite the best for their kind, but the heart somehow seems all squeezed out by the mind... »

⁵⁶⁷ Poe qui réside alors à Philadelphie vient de terminer « Le Mystère de Marie Rogêt » (1842), nouvelle policière inspirée d'un fait divers scabreux, bien réel. Le meurtre en question laisse les enquêteurs perplexes et fait couler beaucoup d'encre. L'écrivain – parmi nombre d'autres journalistes et littérateurs – propose des solutions à l'énigme, mais celles-ci sont contredites par les aveux inattendus de l'assassin. Avec « The Tell-Tale Heart » Poe innove par rapport au genre « policier » qu'il a lui-même pratiquement inventé, puisque narrateur intradiégétique et meurtrier n'y font qu'un.

⁵⁶⁸ « Art is long and Time is fleeting,/And our hearts, though stout and brave,/Still, like muffled drums, are beating/Funeral marches to the grave. »

Heart » présente des analogies avec d'autres nouvelles encore, en particulier « The Pit and the Pendulum » (1842), même si dans « The Tell-Tale Heart » le narrateur du récit est l'agresseur, dans « The Pit and the Pendulum » la victime.

Le récit consiste ici en un monologue dramatique dont le narrateur surexcité – comme entraîné dans une sorte de « guerre des nerfs » – paraît répondre avec alacrité aux questions ou remarques d'un ou de plusieurs interlocuteur(s). L'énonciateur anonyme confesse l'assassinat d'un vieillard avec lequel apparemment il partageait un logement. Le narrateur proteste cependant de son bon sens, et écarte tout mobile passionnel ou crapuleux, cela en justifiant son passage à l'acte par la terreur que lui inspirait l'œil de la victime, organe qu'il associe au Mauvais sort (« One of his eyes resembled that of a vulture — a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold” (555).

Le récit rend compte en détail de la préparation de l'homicide, ménageant des pauses narratives où l'énonciateur demande à son destinataire si un relateur aussi méthodique et minutieux que lui pourrait être fou. Le narrateur a épié le vieillard une semaine durant, tandis que ce dernier dormait. Résolu à tuer le vieil homme lors de la huitième nuit, le protagoniste l'étouffe avec son matelas. Puis l'assassin démembre le corps de la victime, et le dissimule sous les lattes du plancher. Au destinataire susceptible de se demander comment il est parvenu à escamoter tout indice, le narrateur confie s'être servi d'une baignoire. Alertée par des voisins qui ont entendu un hurlement, la police se présente à sa porte. Le narrateur se prête de bonne grâce à une perquisition, puis, affable, invite les trois policiers qui ne semblent aucunement suspicieux à prendre un siège et il devise tranquillement avec eux. Le meurtrier s'est installé sur une chaise placée précisément à l'aplomb des restes de sa victime. Mais subitement il est pris d'une céphalée et ressent un bourdonnement dans ses oreilles. Bientôt, l'angoisse le submerge et ses sens exacerbés au-delà de toute raison, le coupable est assourdi par ce qu'il décrit comme étant les pulsations du cœur accusateur de sa victime. Persuadé que les policiers se gaussent de lui en feignant d'ignorer ce vacarme, le coupable n'y tient plus : à grands cris il révèle la cachette et avoue son forfait.

Dérangeant en raison de la violence qui y est relatée, « The Tell-Tale Heart » a suscité de nombreuses lectures contradictoires : on y a condamné le mauvais goût et la complaisance dans l'horreur (forme de maniérisme?), caractéristiques d'une certaine littérature à sensation ; d'autres y voient un tour de force à la fois original et audacieux dans la représentation dramatique des propos d'un désaxé homicide.

Il n'y a pas jusqu'à des aliénistes et criminologues qui se sont exprimé sur cette nouvelle. Au tout début du XX^e siècle, les analyses de l'angliciste et féru d'aliénisme Emile Lauvrière (1866-1954),

auteur d'une étude en « psychologie pathologique » portant sur l'écrivain américain, sont clairement influencées par les théories positivistes de la dégénérescence et de l'aliénation constitutionnelle (le cas échéant liées à l'éthylisme). Poe est décrit dans cet ouvrage comme un malade de l'esprit qui lui-même met en scène des déséquilibrés, lesquels ressemblent à leur créateur : « Avec son intuition de « dégénéré supérieur qui sentait fermenter en lui tout ce qu'il y a de pire et de meilleur dans la nature humaine, Poe ne faisait qu'entrevoir les affirmations de la « science contemporaine » (Lauvrière, 97). Le même Lauvrière considère qu'avec « The Tell-Tale Heart », Poe a « concentré dans un seul conte impulsion et vertige, obsessions visuelles et hallucinations auditives, et il l'a fait, donnant ainsi dans *Cœur révélateur* le plus puissant peut-être et le plus scientifiquement intéressant des contes assassins. »⁵⁶⁹. Ce biographe et critique versé en psychiatrie se réfère aux études psychopathologiques de son époque pour considérer que les criminels impulsifs sont des neurasthéniques, sinon des fous portant souvent le poids d'une hérédité délétère : les intéressés deviendraient fous s'ils n'étaient criminels car : « Le crime est une sorte d'émonctoire par lequel s'écoulent leurs tendances malsaines... » (Lauvrière, 96). Crime et folie sont donc apparentés et E.A. Lauvrière fait remarquer que Poe lui-même confie à propos de ses protagonistes criminels : « Ils sont d'une nervosité excessive, quant à la folie elle n'est qu'une superacuité des sens. » (97). Lauvrière rappelle que certains criminels bien réels deviennent des aliénés délirants ; de même qu'il existe des aliénés devenus criminels après avoir « guéri » d'accès de délire.

Il ne fait pas de doute que le narrateur de « The Tell-Tale Heart » – comme un certain nombre d'homologues dans le corpus – se trouve dans l'une de ces deux situations.

Selon l'interprétation de Marie Bonaparte, « The Tell-Tale Heart » aurait été composé sous le souvenir de la crise cardiaque que subit Poe en 1842. Les battements angoissés du cœur exprimeraient les « complexes profonds » de l'écrivain. L'analyste intègre ce conte dans ses « cycles du père » : le vieillard de la nouvelle « porte plus d'un trait de M. Allan ». En effet, John Allan était sujet à l'hydropisie et en mourut :

L'angoisse du cœur battant dans la poitrine du vieillard dérive sans doute directement du cœur hydropique, essoufflé, épuisé, oppressé, du marchand écossais, auquel dans l'inconscient, sous l'influence des complexes profonds (...) Edgar Poe aurait ultérieurement parfois identifié—dans

⁵⁶⁹ Emile-Joseph Lauvrière : *Un génie morbide, l'œuvre d'Edgar A. Poe* (Thèse de doctorat, publiée sous le titre *Edgar Poe, sa vie et son œuvre. Etude de psychologie pathologique*, Paris, Alcan 1904) 94. Lauvrière préconise une dépénalisation de la folie, citant Michelet à l'appui : « Il faut que la justice devienne une médecine, en s'éclairant des sciences physiologiques, en appréciant la part de fatalité qui se mêle aux actes libres. » (Sans références, in Lauvrière, 97.).

l'identification au père, coutumière à tous les fils—son propre cœur d'alcoolique et de névrosé.
570

Marie Bonaparte poursuit :

Les battements du cœur du vieillard, cette « charge infernale », qui devient « de plus en plus précipitée, et à chaque instant de plus en plus haute », serait ainsi la charge du cœur lancé à l'assaut, dans l'acte sexuel, de la femme et du souverain plaisir. De là, sans doute, dans le conte ce *crescendo* furieux des battements du cœur, qui s'enfle deux fois pour aboutir, la première fois, à la mort du vieillard, la seconde fois, à l'arrestation, partant aussi à la mort, de son meurtrier⁵⁷¹.

Il s'ensuit que la mort du vieillard est l'issue du combat œdipien, dont la mère était l'enjeu. Le vieil homme, coupable d'un « attentat sexuel », sera étouffé sous le lit, « théâtre même de son crime : L'instrument du crime devient ainsi celui même du supplice. »⁵⁷²

De son côté, James W. Gargano considère que Poe a créé avec « The Tell-Tale Heart » un drame psychologique qui met en évidence son souhait de démontrer, si besoin était, qu'il est sain d'esprit. Toutefois, l'insistance douloureuse en ce sens ne sert qu'à étayer l'hypothèse de la folie de l'écrivain⁵⁷³. En permettant au narrateur de livrer sa propre histoire, Poe suggère que l'énonciateur vit dans un monde étrange et hanté, monde qu'il s'est entièrement fabriqué. En effet, ce narrateur faillible ment à son destinataire, mais aussi à lui-même. Est dramatisé ainsi l'échec du sujet à se cacher à soi et à l'autre ce qu'il ressent en son for intérieur : les défenses du Moi se sont délitées.

Pour sa part, E.A. Robinson soutient qu'au sein de l'histoire, les thèmes psychologiques de l'extension indéfinie du temps subjectif et la fusion de l'assassin avec la victime (dyade tueur/tué) sont étroitement liés. Le fou se sent contraint de différer l'assassinat jusqu'à ce que sa subjectivité –

⁵⁷⁰ Marie Bonaparte, *La Vie et les œuvres d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*, II, Paris, 1933, 598.

⁵⁷¹ *Ibid*, 599-600.

⁵⁷² « L'œil à la taie du vieillard, l'œil de vautour, appartient en propre à M. Allan, père (...) imposant, et marquant de sa dire empreinte indélébile l'enfant grandissant. Sur M. Allan devait en effet se fixer toute la fureur oedipienne de l'enfant, grâce au fait que M. Allan resta le père présent, dur et répressif, et aussi le possesseur et le bourreau de la nouvelle mère. Les battements du cœur du vieillard nous semblent au moins triplement déterminés : s'ils sont d'abord le halètement des coïts, surpris dans la nuit des logements de rencontre, où descendaient les pauvres acteurs, cette traduction cardiaque du halètement dut s'opérer sous l'influence du souvenir du cœur oppressé du père hydropique John Allan, auquel faisait écho, dans la réalité, le cœur alcoolique et névrosé du fils Edgar. Mais ces cœurs malades sont tous des cœurs coupables, et coupables du même péché : d'avoir convoité la mère. Leur maladie, comme leurs battements étaient, pour l'inconscient d'Edgar, à la fois l'expression du crime et celle du châtement. » (M. Bonaparte, *opus cit.* 606).

⁵⁷³ James F. Gargano "The Question of Poe's Narrators". *College English*, Vol. 25, No. 3 (Dec., 1963), 177-181, 178.

c'est-à-dire son intériorité subjective, ou son for intérieur –soit envahie par les mêmes hantises innommables qui ont pris possession de son âme. »⁵⁷⁴

D. Hoffman développe un autre point de vue psychanalytique, selon lequel le vieil homme est une figure paternelle dont l'œil omniscient surveille l'enfant⁵⁷⁵. Cette surveillance est à l'évidence l'origine de la conscience de l'enfant, c'est-à-dire l'inculcation dans son esprit de la notion du bien et du mal, à ce titre l'œil du vieillard devient un redoutable rayon. De fait, si le sujet immature dévie un tant soit peu, infailliblement, l'œil le saura : comme l'explique S. Ferenczi, la plus grande appréhension de l'enfant/fils c'est donc que le père le surprenne se livrant à l'onanisme⁵⁷⁶. Par synecdoche, les yeux deviennent ce qu'il vénère. En « réalité », le vieil homme, dont la description évoque un borgne, ne dispose d'aucun don particulier, même s'il peut rappeler Odin, le dieu scandinave qui vendit l'un de ses yeux en échange de la connaissance. Pour sa part, le narrateur « tue » l'œil tout en l'aveuglant, dans ce contexte le fait d'étouffer la victime sous un matelas n'est pas simple incidence, mais moyen d'évitement du regard⁵⁷⁷. Enfin, toujours selon Hoffman, l'incapacité à respirer correspond à l'impotence sexuelle⁵⁷⁸ et le démembrement est à interpréter comme une sorte de castration⁵⁷⁹.

Selon Claude Richard, dans « The Tell-Tale Heart » l'histoire du narrateur est à distinguer du conte livré par le cœur éponyme. Le cœur en effet trahit le narrateur, tout comme le mot trahit l'écrivain. Le narrateur en l'occurrence, a une confiance totale dans le langage et s'imagine – à tort – qu'à force d'artifices rhétoriques il saura démontrer qu'il est sain d'esprit. Assez ironiquement, les mots et le cœur le trahiront. Richard montre comment l'œil du vieillard est désigné « the damned spot », lequel point vocal disparaît après le dépeçage du corps de la victime, de sorte que le criminel

⁵⁷⁴ Arthur E. Robinson: "Poe's 'The Tell-Tale Heart'", *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 19, No. 4 (Mar., 1965), 369-378.

⁵⁷⁵ Daniel Hoffman: *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York: Discus Books Avon Books, The Hearst Corporation, 1978. 223.

⁵⁷⁶ « Chez l'adulte, l'angoisse provoquée par la masturbation est composée par la synergie de l'angoisse infantile (liée à la castration) et de l'angoisse juvénile (liée à l'angoisse). » Sandor Ferenczi, *Contribution à l'étude de l'onanisme* (1912) in *Psychanalyse I, Œuvres complètes 1908-1912*. Paris : Editions Payot, Collection Science de l'Homme, 1968, 249.

⁵⁷⁷ Mircea Eliade rappelle que le dieu nordique Odin (le Wotan des Germains) est « impliqué dans d'innombrables combats, et vainc sans effort, grâce à sa « magie » : ubiquité, métamorphose, faculté de paralyser son adversaire par la peur 'en le liant'. » Citation extraite de *Traité d'histoire des religions* (1949) Paris : Editions Payot, Bibliothèque historique Payot, 2007, 96. C'est vraisemblablement à l'effet ensorceleur de cet œil au pouvoir quasiment surnaturel que cherche à résister le protagoniste de « The Tell-Tale Heart », et qui ne trouve d'autre moyen que le meurtre pur et simple.

⁵⁷⁸ La mort par suffocation est le type de mort le plus fréquent dans l'œuvre de Poe. La maladie, c'est en premier lieu la consommation qui a frappé trois des femmes que Poe a aimées.

⁵⁷⁹ D. Hoffman, *opus cit.* 227.

en vient à croire qu'il ne subsiste plus aucune tache (« spot »), ni au sens littéral ni métaphoriquement. Mais la tache, bien évidemment celle du sang, ressurgit lorsque le narrateur, par bravade, converse avec les policiers, installé dans une chaise placée immédiatement en aplomb du lieu où est dissimulé le corps⁵⁸⁰.

Pour F.S. Frank et A. Magistrale: « In this ultimate gothic story of the self entrapped within a cerebral maze of half-understood impulses, the body deprives the mind of choice (...). He ends where he begins as a prisoner of space and time confined to the dark dungeon of his own base drives. »⁵⁸¹

Henri Justin propose également une lecture psychanalytique de cette nouvelle, laquelle peut s'interpréter comme la réalisation imaginaire du meurtre du père, du « faux » père, que fut John Allan. De la première à la dernière ligne, c'est le cœur qui « est aux commandes de l'énonciation » :

[Le narrateur] revit si totalement l'instant de l'aveu que sa parole présente se brise sur cet abrupt où son texte s'épuise dans sa propre prolifération. Texte total où viennent converger dans l'autocitation le dit et le dire. Le « dit » c'est l'aveu devant les policiers, quand les nerfs de l'homme furent brisés par le battement *crescendo*. Le « dire », c'est l'exclamation présente du narrateur submergé à nouveau par le même *crescendo*, celui de son propre cœur excité par le récit qu'ainsi il étrangle⁵⁸².

H. Justin voit dans le narrateur (« You ») un aliéniste et « si l'homme a besoin de raconter toute l'histoire à un auditeur qui le croit fou, c'est sans aucun doute qu'il ne s'est rien passé. » Cette hypothèse serait étayée par le fait que le narrateur fournit une version substitutive de son histoire : le vieux bonhomme était parti à la campagne (« The old man, I mentioned, was absent in the country » (558)). Paradoxalement, c'est la peur de la mort qui motiverait le narrateur soucieux de prouver qu'il est sain d'esprit à se présenter en « meurtrier responsable ».

Revenons à présent à notre propre hypothèse, selon laquelle dans le *corpus* poésique c'est bien de la représentation de la folie qu'il s'agit, mimétique d'autant plus crédible que la présomption, la distorsion et le maniérisme y jouent un rôle crucial, symptomatique même. Effectivement, le narrateur fourbe de « The Tell-Tale Heart », comme celui de « William Wilson » (1839), d'entrée de

⁵⁸⁰ Voir C. Richard, « La double voix dans 'The Tell-Tale Heart' » in *Edgar Allan Poe écrivain*, Revue Delta, Université Paul Valéry, Montpellier, 1990.

⁵⁸¹ Article consacré à «The Tell-Tale Heart» in *The Poe Encyclopedia*, Westport, Connecticut & London, Greenwood Press, 1997. 343.

⁵⁸² Henri Justin : *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Paris : nrf – Editions Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2009. 278.

jeu interpelle de façon abrupte son lecteur, afin de tenter de le détromper quant au fait qu'il pourrait avoir perdu l'esprit. De fait, dans le discours qu'il développe, tonalité tantôt biblique, tantôt shakespearienne et byronesque, traduisent la présomption mégalomaniacale : « I heard all things in the heaven and in the earth ; I heard many things in hell. » (555)⁵⁸³. De même: « Never before had I felt the extent of my own powers—of my sagacity. I could scarcely contain my feelings of triumph. » (556)⁵⁸⁴. Parallèlement, la désorganisation des sens devient manifeste et l'hyperacuité perceptive dégénère en frénésie, à moins peut-être que le symptôme ne devienne la cause de la pathologie (557).

A travers une arrogance psychotique non sans similarités avec celle de Montresor, l'assassin infernal de « The Cask of Amontillado » (1846), le narrateur prend des allures fourbes, voire diaboliques : ayant amadoué le vieillard à force de « dissimulation » (555), l'intéressé prend un plaisir gourmand à espionner celui dont il dit redouter l'œil omniscient, et à manigancer nuitamment sans être découvert. Ayant tué le vieil homme et son œil, le narrateur semble néanmoins regretter que ses récipiendaires n'aient pu le voir à l'œuvre, quand il ourdissait minutieusement son forfait. Aussitôt le passage à l'acte accompli, comme s'il était besoin, son auteur asserte et insiste à quatre reprises : le vieil homme est bien mort :

The old man was dead. I removed the bed and examined the corpse. Yes, he was stone, stone dead. I placed my hand upon the heart and held it there many minutes. There was no pulsation. He was stone dead. (558).

En l'espèce, l'excès d'obstination dénote tout à la fois le manque d'assurance — en l'occurrence, la peur de n'être pas entendu et compris—, et l'anxiété, mais aussi une témérité malade. À l'évidence, la réitération de l'expression « stone dead » connote la réification-pétrification de la victime.

L'on aura aussi remarqué que l'énonciateur se fait simultanément le narrateur de sa propre histoire et de ses états d'âme, mais aussi de celles du deuxième protagoniste (557). C'est que tel psychotique, notamment le schizophrène, rêve de lire dans les pensées de l'autre (557) pour devenir d'une certaine manière l'auteur de l'histoire de cet autre et disposer du pouvoir de forcer le dénouement de sa trajectoire de vie. Prenant ses aises avec les policiers, le narrateur s'assied pour ainsi dire en majesté, précisément à la verticale de l'endroit où il a dissimulé le corps morcelé de sa victime. Le chiasme entre agresseur et agressé, à travers la verticalité saugrenue instaurée entre les deux protagonistes fait

⁵⁸³ Le maniérisme « I out-Heroded Herod » est emprunté à Shakespeare (*Hamlet*, III, 2).

⁵⁸⁴ On se rappelle que le protagoniste éponyme de « William Wilson » (1839) se complaisait dans ses triomphes d'enfant tyrannique.

ressortir la personnalité torve de l'assassin, emblématique de sa présomption⁵⁸⁵. Cela n'est pas le moindre des paradoxes : la présomption dont il s'agit est en même temps liée à la sévérité avec laquelle le narrateur agit contre lui-même et révèle l'ampleur de son propre désarroi, tandis qu'il tente d'occuper le rang d'auto-puissance absolue, celle d'un dieu qui aurait droit de vie et de mort sur sa créature.

Comment s'étonner du fait que dans le discours du narrateur-homicide de « The Tell-Tale Heart », il soit question d'un malaise, d'un mal-être primordial, d'une angoisse sans objet, étant donné que le locuteur affirme s'attaquer à la tâche impossible de restituer son expérience : « Object there was none. Passion there was none » (555) indique-t-il dans une sorte de déni, son acte n'étant pas gratuit, puisque c'est l'œil du vieillard qui l'a incité à tuer. Le choix d'un vocable à forte charge affective et polysémique tel que « passion », aiguise l'attention du lecteur. D'ailleurs, précisément parce qu'il s'en défend, l'assassin pourrait bien être motivé par la vengeance, ou la crainte à l'égard de celui dont il imagine qu'il est le possesseur du mauvais œil, sorte de jettatura, c'est-à-dire l'aptitude à jeter des sorts⁵⁸⁶. Or, chacun sait – même les crédules – que le Mauvais Œil relève de la superstition, et correspond à l'attribution à un autre d'un pouvoir que soi-même l'on convoiterait. Mais arrêtons-nous un instant à l'association faite par le narrateur entre Mauvais-œil et vautour :

One of his eyes resembled that of a vulture—a pale blue eye, with a film over it. (555).

Il est vrai que ce rapace diurne et nécrophage fait l'objet de représentations pour ainsi dire contradictoires : le vautour symbolise l'attente vorace et morbide que veuille bien succomber la proie ; mais non moins la sollicitude maternelle, car cette créature prend grand soin de ses petits. Non pas un oiseau de proie mais un charognard plutôt timoré dans son tempérament, le vautour ne s'en prend jamais aux vivants, mais aux morts. Certes ravisseur et arracheur⁵⁸⁷, il n'est pas pour autant un profanateur de corps, mais celui qui « nettoie » les cadavres, œuvre utile destinée à prévenir la propagation des maladies et autres infections. Sa vue extrêmement perçante permet à cet oiseau de repérer de loin les animaux agonisants et les carcasses. Dans la spatialité et en particulier l'axe vertical, le vautour plane à une hauteur vertigineuse et, paraissant surgir de nulle part, descend du ciel pour accomplir son office d'équarisseur. Symboliquement, le conte de Poe nous fait donc

⁵⁸⁵ Dans la dimension spatiale, le positionnement du meurtrier en aplomb par rapport à la victime rappelle fortement « The Cask of Amontillado ».

⁵⁸⁶ Le mauvais sort est jeté *via* le regard. La pratique relève de la superstition et de la sorcellerie telle qu'elle était pratiquée dans le Mezzogiorno, notamment à Naples. Le thème a bien évidemment inspiré la littérature fantastique. Voir entre autres *La Jettatura*, nouvelle de Théophile Gautier (1856).

⁵⁸⁷ L'étymologie réfère au latin 'vellere' : celui qui enlève ou arrache.

assister à une sorte de parricide puisque l'image du vautour liée au vieillard est emblématique simultanément du diurne, de l'aérien, de la régénération⁵⁸⁸ et du céleste (bleu pâle)⁵⁸⁹ — le narrateur étant situé à l'isotope inverse, chthonien, nocturne, ténébreux, mortifère.

En définitive, même s'il appréhende l'œil du vieil homme comme diabolique (« the damned spot » (557)), opérant en cela une projection) c'est bien le narrateur qui est une créature de la nuit (noctambule), et non pas le vieil homme (dormeur), en conséquence de quoi l'énonciateur se mue moralement et psychologiquement en mort-vivant : en détruisant l'œil du vieillard, le narrateur croyait éliminer la conscience, c'est-à-dire ce qui mettait un frein au principe de plaisir. La membrane translucide que le narrateur perçoit avec horreur sur l'œil du vieillard/de la conscience, annonce le regard voilé de la mort, nonobstant la couleur de l'organe⁵⁹⁰ :

It was open—wide, wide open—and I grew furious as I gazed upon it. I saw it with perfect distinctness—all in a dull blue, with a hideous veil over it that chilled the very marrow of my bones. (557).

Comme le rappelle D. Hoffman (224), chez Poe, le vautour est systématiquement associé au temps et donc à la mortalité, d'où l'on peut conclure qu'en détruisant le vieil homme et l'œil omniscient, le narrateur cherche à s'affranchir du temps, tout au moins d'une temporalité vécue par lui comme seulement oppressante⁵⁹¹. Mais l'énonciateur, mort avant d'être mort, cherche à justifier l'homicide en décrivant sa victime comme monstrueuse et la réduisant à un œil hideux. Ici, comme dans d'autres récits du corpus :

Poe décrit des fragments d'une totalité ; et, à l'intérieur de ces fragments, il choisit encore le détail ; il pratique donc, en termes de rhétorique, une double synecdoche (...). Le corps humain, en particulier, se trouve réduit à l'un de ses composantes. Ainsi les dents de Berenice (...) ou l'œil

⁵⁸⁸ Le vautour égyptien, par exemple, est un « auxiliaire de l'assemblage, c'est-à-dire de la régénération », selon l'interprétation de C.G. Jung. Cf. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (1950) Paris : Georg Editeur, Le Livre de Poche – Collection Références, 1993. 395-396.

⁵⁸⁹ La destruction de l'œil figure ainsi le déicide – et l'angoisse de damnation qu'éprouve le narrateur.

⁵⁹⁰ Le bleu renvoie aussi – comme l'indique l'onomatopée—au chromatisme bien particulier de la cyanose, laquelle résulte d'une carence en oxygène.

⁵⁹¹ H. Justin remarque avec raison que : « L'œil mourant, l'homme y voit une image de la mort qui le guette. » Il ajoute : « La folie est en route, et l'on voit bien qu'elle a partie liée avec l'aventure littéraire de Poe, son ambition pour la prose : son narrateur prend un objet symbolique (qui nous est coextensif) pour un objet objectal, dont on puisse se débarrasser. » (Henri Justin, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, 280).

du vieillard dans « Le Cœur révélateur » (...) Comment oublier aussi l'œil manquant du chat noir ?⁵⁹²

Dans « The Tell-Tale Heart » nouvelle imaginaire en forme d'analepse, le crime rattrape le criminel par la reprise des pulsations du cœur – comme par un effet de retour du refoulé traumatique, si bien que le cœur qui bat indéfiniment correspond à une horloge inarrêtable. Un système rotatoire s'impose, sorte de logique de l'aberrant, jusqu'à cette argumentation du discordant, de l'obstination dans la contradiction si talentueusement représentée. De même, l'œuvre, nonobstant sa brièveté, illustre parfaitement le rôle du trinôme délétère – présomption, distorsion et maniérisme – dans l'organisation mentale d'un psychotique dangereux (la concision, ici, contribue à intensifier l'effet de brutalité homicide)⁵⁹³. « The Tell-Tale Heart » exprime d'ailleurs avec force la nécessité intérieure de cet objet : la psychose, entendue comme la démesure d'un individu qui se méconnaît lui-même. Les expressions erratiques participent de la même topique. Selon Henri Maldiney : « Elles sont autant de profils d'un thème fixe et obsédant qui a valeur de référend suprême et tellement formalisé qu'il fonctionne comme une catégorie totalitaire. Ainsi en est-il du *Sur-concept*, qui détermine toutes les associations du schizophrène. »⁵⁹⁴. Cela revient à dire que dans « The Tell-Tale Heart », comme dans « Berenice » (1832) et « The Black Cat » (1843) l'aporie du non-sens amène le sujet suicidaire à un passage à l'acte qui coïncide avec la résurgence dans la réalité d'un *trop-plein de réel inassimilable*.

De façon concomitante, le dégoût de soi se traduit par la volonté d'être découvert et puni, manière aussi de soumission à la pulsion de mort. C'est la raison pour laquelle, on l'a vu, le narrateur répète, comme s'il devait s'en convaincre lui-même, que le vieil homme est bien mort. La volonté destructrice ne se satisfait pas du terme de la vie de son objet, mais cherche à le mortifier au-delà de la mort et surenchérit dans l'horreur – raison pour laquelle les remords agitent la conscience du meurtrier.

Le monologue dramatique révèle que le narrateur saturnien se meut dans un univers structuré selon un système binaire, fonctionnant selon une stricte dichotomie où rien de ce qui participe du bien ne peut s'inscrire dans l'aire réservée au mal, et vice-versa. Les sentiments d'envahissement y prévalent et rendent impossible toute médiation dialectique, le sujet étant devenu incapable de s'ajuster à son milieu. On peut discerner là autant de symptômes de l'effondrement imminent ; en

⁵⁹² Tzvetan Todorov, Préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris : Folio Gallimard, 1974, 20.

⁵⁹³ Pour Marie Bonaparte : « Tel est ce récit, peut-être le plus direct, le plus dénudé quant au style, et par là sans doute un des plus *modernes* des contes de Poe. » In *Edgar Poe, sa vie, son œuvre. Etude analytique. Les contes : les cycles du père*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, 596.

⁵⁹⁴ H. Maldiney, *Penser l'homme et sa folie*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 1997, 10.

l'occurrence, la force du texte tient justement à sa capacité à « présentifier » le mal et l'angoisse, à mettre en scène justement le « perdre pied ». La situation exceptionnelle où le mal, toujours futur, devient présent – la limite de la conscience—est dans la souffrance, dite physique. Nous nous y trouvons acculés à l'être. Citons E. Lévinas :

Nous ne connaissons pas seulement la souffrance comme une sensation désagréable accompagnant le fait d'être acculé et heurté. Ce fait est la souffrance elle-même, le « sans issue » du contact. Toute l'acuité de la souffrance tient à l'impossibilité de la fuir, de se protéger en soi-même contre soi-même. Ici la négation seulement future de la volonté dans la peur, l'imminence de ce qui se refuse au pouvoir, s'insère dans le présent. C'est là que l'autre me saisit, que le monde affecte, touche la volonté. Dans la peur, la mort était future, elle témoignait d'une distance s'étendant entre la mort et nous ; la souffrance, par contre, réalise une proximité extrême, l'être menaçant affleure la volonté. La souffrance c'est l'action de la réalité sur l'en-soi de la volonté. Elle est désespérée, elle vire en soumission totale à la volonté d'autrui. Mais nous sommes présents dans ce virement du moi en chose ; nous sommes à la fois chose et encore ou déjà à distance de notre réification⁵⁹⁵.

C'est en raison de la détestation de Soi – comme le rappelle Marc Louis Bourgeois, caractéristique de la pathologie schizophrénique⁵⁹⁶ – et simultanément parce qu'il redoute de succomber à la volonté de l'autre – que le narrateur de « The Tell-Tale Heart » passe à l'acte et commet l'irréparable. A cet égard, le dépeçage du corps de la victime est destiné à s'assurer que le corps en question ne resurgira pas, et surtout que l'œil tant redouté du vieillard jamais plus ne s'ouvrira et ne pourra le fixer. Tragiquement, le sujet de l'énonciation veut se débarrasser du « Moi » du « Je-moi » (« I » = sujet et œil). Or, l'œil est ce qui réfléchit, tandis que le regard considère et compare. Mais quand il n'est plus possible de comparer et que le regard, tout en s'intériorisant, s'égaré dans l'infini qui nous sépare de Dieu (c'est-à-dire du Tout-Autre), l'œil devient d'une certaine manière le lieu du vertige suscité par cette vastitude et, par conséquent, une déclinaison du temps, puisque c'est le temps d'un clin d'œil que se rejoignent dans un espace plus effilé que le tranchant d'une lame le fini et l'infini, le temps et l'éternité⁵⁹⁷. Nous ne pouvons donc que souscrire à l'idée de Hoffman, selon laquelle : « Mad as he is, this narrator is the hero of sensibility. His heightened senses bring close both heaven and hell. »⁵⁹⁸ Le sujet devance en effet la menace de la mort et la menace elle-même, grotesque prophylaxie qui explique que la nouvelle soit si déstabilisante et son narrateur profondément pathétique, car ainsi que le note R. Barthes : « Le

⁵⁹⁵ Emmanuel Lévinas, *Au-delà du possible* (1959); in *Parole et silence, Œuvres Complètes*, Vol. III, Paris : Editions Grasset & Fasquelle - IMEC Editeurs, 2011, 308.

⁵⁹⁶ Cf. Marc Louis Bourgeois, *Les schizophrénies*, Paris : P.U.F. « Que Sais-je ? », 1999, 60.

⁵⁹⁷ Cf. Søren Kierkegaard : *Le péager* (1849), in *Œuvres complètes*, Tome XVI, Paris : Editions de l'Orante, 1986, 352.

⁵⁹⁸ Daniel Hoffman: *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, New York: Discus Books Avon Books, The Hearst Corporation, 1978. 222.

« sujet », c'est pour nous (depuis le christianisme ?) *celui qui souffre* : là où il y a blessure, il y a sujet (...) et plus la blessure est béante, au centre du corps (au « cœur »), plus le sujet devient sujet : car le sujet c'est l'*intimité* »⁵⁹⁹ De fait en refusant de rejoindre le régime d'être temporel et d'avoir encore du temps, donc de disposer encore de possibilités – c'est-à-dire d'*être contre la mort* – le narrateur *visé son propre anéantissement*. Cela étant, comme l'écrit un penseur tel E. Lévinas :

L'angoisse de la mort est précisément dans cette impossibilité de cesser, dans l'ambiguïté d'un temps qui manque et d'un temps mystérieux qui reste encore. (...) Le mourir est angoisse, parce que l'être en mourant ne se termine pas tout en se terminant.⁶⁰⁰

En l'espèce, le sujet gothique et désaxé de Poe ne fait pas que consentir à la Mort en ce qu'elle a de nécessaire et de naturel, car il cherche pour ainsi dire à se « désexister ». Cela est d'autant plus vrai qu'à défaut de se donner la mort immédiatement le protagoniste fait tout pour convoquer cette Mort et se placer du même coup sous l'emprise de l'Autre (aliénation), empruntant sans doute les traits de l'appareil de justice (le paradoxe étant que vis-à-vis du vieillard, le narrateur-assassin s'improvise en maître du temps et en ange exterminateur, prenant la place de la Mort elle-même). L'œil délateur⁶⁰¹ du vieillard n'en est pas moins irrésistiblement l'organe scrutateur du Temps infernal, Infini accablant qui promet de n'en jamais finir.

« Silence – A Fable »

...j'imagine d'interminables espaces, des silences surhumains, un profond repos où peu s'en faut que le cœur ne s'effraie. Et comme j'entends bruire le vent à travers le feuillage, je vais comparant le silence infini à cette voix : et je me souviens de l'éternité, des siècles morts, du siècle présent et vivant et du bruit qu'il fait. Ainsi dans cette immensité s'anéantit ma pensée et il m'est doux de faire naufrage dans cette mer⁶⁰².

Publié initialement en 1838, dans le *Baltimore Book*, le conte « Silence – A Fable » [221-224], porta d'abord le nom de « Siope – a Fable »⁶⁰³. L'auteur la dote du sous-titre « In the manner of Psychological Autobiographists ». Puis, l'œuvre est recueillie avec d'autres nouvelles dans les *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840)⁶⁰⁴. Poe amorce l'histoire avec un vers de son poème « Al

⁵⁹⁹ Roland Barthes : « Le ravissement ». In *Fragments d'un discours amoureux* (1977) Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris : Editions du Seuil, 1995. 633.

⁶⁰⁰ Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Paris : Poche, 1990, 49.

⁶⁰¹ Traduction que nous estimons plus précise que celle de Baudelaire : « Le cœur révélateur », et que la suggestion d'H. Justin : « Le cœur éloquent ». A un niveau élémentaire, le « tell-tale » (vocable composé, éventuellement nominalisé) est effectivement « celui qui dénonce », soit un « rapporteur ».

⁶⁰² Giacomo Leopardi, *L'infinito* (1819). Trad. F. A. Aulard (1880).

⁶⁰³ Du grec *σιωπή*, *siope* = 'silence', 'l'incapacité à parler', ou 'silence imposé'.

⁶⁰⁴ Dans une deuxième édition, la nouvelle paraît dans le *Broadway Journal* sous le titre : « Silence – a Fable ».

Aaraaf » (1829) : « Ours is a world of words. Quiet we call/ silence—which is the merest world of all. » (43)⁶⁰⁵

Dans un certain nombre de récits poésques, le narrateur intradiégétique et anonyme s'exprime *in articulo mortis*, alors que dans « Silence » nous avons affaire à un *énonciateur défunt*⁶⁰⁶ qui confie une fable, la meilleure, annonce-t-il, qu'on lui ait jamais racontée, et qu'il tient du démon en personne. L'histoire nous est donc communiquée depuis outre-tombe, littéralement depuis l'intérieur du tombeau où le narrateur se tenait/ou se tient encore, assis aux côtés du démon. Dans l'incipit, le narrateur relate que le démon lui a posé la main sur la tête⁶⁰⁷. La parole est cédée d'emblée au démon, lequel évoque un séjour étrange sur les rives inhospitalières et tumultueuses du fleuve Zaïre, où il n'y a ni tranquillité, ni silence » : « Where there's neither quiet, nor silence. » Le démon se livre à la description d'un paysage étonnant, initialement exempt de toute présence humaine :

The waters of the river have a saffron and sickly hue; and they flow not onward to the sea, but palpitate forever and forever beneath the red eye of the sun with a tumultuous and convulsive motion. For many miles on either side of the river's oozy bed is a pale desert of gigantic water-lilies. They sigh one unto the other in that solitude, and stretch towards the heaven their long and ghastly necks, and nod to and fro their everlasting heads. And there is an indistinct murmur which cometh out from among them like the rushing of subterrene water. And they sigh one unto the other. (221)

Une forêt sombre et horrible délimite cet empire, où les arbres « vacillent éternellement de côté et d'autre avec un fracas puissant » (480). Dans le ciel les nuages gris se précipitent, nonobstant le fait que, selon le démon « il n'y a pas de vent dans le ciel ». Sitôt tombée, l'eau des abondantes pluies nocturnes se métamorphose en sang. Aux pieds de grands arbres séculaires, d'étranges fleurs toxiques se contorsionnent dans un sommeil tourmenté (« strange poisonous flowers lie writhing in perturbed slumber »). Dans ce paysage émerge un énorme rocher grisâtre sur lequel figurent les lettres formant le mot DESOLATION. Un homme aux allures de Romain est planté au faite de ce promontoire, le démon tapi dans la végétation épie le moindre de ses mouvements :

⁶⁰⁵ Le conte est doté d'une épigraphe grecque, extraite d'un discours d'Apollonius de Rhodes, dans un fragment du *Lexicon* homérique, un poème d'Alcman de Sparte (VIe siècle av. J-C), lequel fonda l'école dorique de poésie lyrique, courant qui valorisait la simplicité et la clarté : « The mountain pinnacles slumber, valleys, crags, and caves silent. » (« La crête des montagnes sommeille ; la vallée, le rocher et la caverne sont muets ». Alcman).

⁶⁰⁶ La nouvelle « Shadow – A Parable » (1835) est également narrée par un défunt, elle précède immédiatement « Silence » dans le recueil *Tales of the Grotesque and the Arabesque*.

⁶⁰⁷ Le geste rappelle le rituel d'imposition qui traditionnellement accompagne l'invocation à l'Esprit-Saint. Il est possible que durant toute la restitution de son histoire, le démon tienne sa main sur la tête de son auditeur.

And the man was tall and stately in form, and was wrapped up from his shoulders to his feet in the toga of old Rome. And the outlines of his figure were indistinct — but his features were the features of a deity; for the mantle of the night, and of the mist, and of the moon, and of the dew, had left uncovered the features of his face. And his brow was lofty with thought, and his eye wild with care ; and, in the few furrows upon his cheek I read the fables of sorrow, and weariness, and disgust with mankind, and a longing after solitude (222).

Le Romain campé sur le rocher, tremblant dans la solitude parcourt le vaste paysage du regard et tend l'oreille aux soupirs et murmures des nénuphars. Toujours dissimulé dans le marécage et à l'insu de l'homme, le démon déchaîne alors le chaos parmi les éléments et fait rugir les grands animaux qui peuplent le fleuve. Peine perdue, car l'homme, à présent assis sur son promontoire, conserve son attitude stoïque. Toutefois, à l'instant où de nouvelles lettres apparaissent sur la pierre, formant cette fois le mot « SILENCE », le sage romain, submergé par l'effroi, s'enfuit et se fond dans le paysage. De fait, le démon a maudit et figé tout ce qui se trouvait alentour. Le dernier paragraphe de la nouvelle, dégagé par un astérisme, prend la forme d'un excursus insolite⁶⁰⁸. Depuis l'intérieur de la tombe, le démon achève son récit, s'esclaffant au passage à propos de la fragilité humaine (rire nietzschéen ?). Le diable est exaspéré cependant par le refus que lui oppose le narrateur de rire avec lui. Le narrateur du récit-cadre explique : « Je ne pouvais pas rire avec le diable, il me maudit donc parce que j'étais incapable de rire. » Le conte se clôt avec l'apparition inattendue d'un lynx, éternel résident de la tombe, féline créature, sorte de divinité funéraire, laquelle s'étend aux pieds du démon et le dévisage fixement⁶⁰⁹.

Les critiques considèrent que « Silence » est l'un des contes les plus déroutants de Poe. Il est certain que le texte se prête à plusieurs lectures. La trame narrative en est simple, les actions du démon pouvant se résumer à discourir, se dissimuler, patauger, maudire et rire. Quant au narrateur du récit-cadre, il ne fait qu'écouter son interlocuteur, lui donner la réplique une fois, qualifier le récit qu'on lui a confié et le raconter à son tour. Il est difficile de déterminer dans quelle optique précisément la fable fut composée. Même si tout y baigne dans la morbidité et touche au thème de la désolation, elle n'est pas pour autant une élégie. L'atmosphère évoque plutôt un rêve suscité par l'opium. Sous sa surface poétique et mystique, quant à la substance et au style, le texte suggère une parodie dysphorique et pseudo-poétique des fictions transcendentalistes, en particulier celles

⁶⁰⁸ En typographie, un astérisme (**) est un symbole se composant de trois astérisques agencés en triangle, utilisé pour indiquer le début d'un paragraphe.

⁶⁰⁹ Le lynx de la nouvelle poésque rappelle Anubis, dieu funéraire égyptien, gardien des morts. Notons simultanément que le lynx est un animal rétif à toute domestication. Le lynx, par conséquent, ne se laisse pas sidérer et l'acuité de sa prunelle tranche sur le regard perplexe, voire hébété du lecteur.

d'Edward Bulwer-Lytton (1803-1873), Thomas de Quincey (1785-1859)⁶¹⁰ ou encore Benjamin Disraeli (1804-1881)). En même temps, l'histoire fut très certainement influencée par la métaphysique allemande et le spiritualisme morbide, en vogue à l'époque.

Mais l'œuvre aurait peut-être davantage à voir avec la terreur — non pas d'Allemagne ou du gothique littéraire— qui ressortit à l'âme, pour emprunter la formule de Poe lui-même (« a terror not of Germany, but of the soul »⁶¹¹). Serait alors dénotée l'horreur du silence, sachant que l'homme en toge planté sur son rocher n'est pas définitivement solitaire et maudit, tant qu'il lui est encore donné d'appréhender la Nature par la vue et de percevoir les sons qui en émanent. Son stoïcisme n'y résiste pas, l'intéressé prend la fuite à l'instant où il s'avise de ce qu'implique un silence absolu et éternel. Poe a sans doute mis quelque ironie dans cette figure de la sagesse antique à la sérénité bien fragile et dont le silence ressemble à s'y méprendre à de l'infatuation subjective. A peu près un siècle plus tard, sur le même thème du silence, Emmanuel Levinas écrit :

Misère et grandeur du silence. Il existe dans la philosophie et dans la littérature contemporaine, une exaltation du silence. Le secret, le mystère, l'insondable profondeur d'un monde sans paroles ensorcelant. Bavardage, indiscretion, prétention—la parole rompt ce charme. On oublie volontiers, que, lieu naturel de la paix et de « l'harmonie des sphères », le silence est aussi l'eau stagnante, l'eau qui dort où croupissent les haines, les desseins sournois, la résignation et la lâcheté. On oublie le silence pénible et pesant ; celui qui émane de ces « espaces infinis », effrayant pour Pascal⁶¹².

C'est de ce silence-là qu'il est question dans la nouvelle, silence qui suscite chez le récepteur des émotions aversives. Mais, plutôt que la calamité de la Mort, ou pourrait imaginer que la fable de Poe illustre la *désolation de ne plus pouvoir mourir*, car en l'occurrence la « fiction », le « rêve », ou la « vision » se déploie au-delà de la mort : dans une sphère où le suicide n'est plus possible. Du reste, s'il est loisible de parler de protagonistes, les personnages ne sont plus des mortels, mais aspirent peut-être à la Mort (au moins l'homme en toge). Du reste, on l'a dit, le texte de « Silence » suggère quelque chose de majestueux, mais pour autant le paysage qu'il offre ne regorge pas de vie. Il ne s'agit en aucun cas d'une géographie ou d'une scénographie végétale pittoresque, parodique par

⁶¹⁰ Poe a écrit des lignes ambivalentes au sujet de Thomas de Quincey, (L'auteur des célèbres *Confessions of an English Opium-Eater*(1821) mais il ne fait aucun doute que le prosateur américain vouait à l'auteur anglais une grande admiration. Ainsi Poe fait dire au truculent Dr Money Penny de la nouvelle satirique "How the Write a Blackwood Article": « Then we had the 'Confessions of an Opium-Eater'—fine, very fine! — glorious imagination—deep philosophy—acute speculation—plenty of fire and fury, and a good spicing of the decidedly unintelligible. That was a nice bit of flummery, and went down the throats of the people delightfully.» (281)

⁶¹¹ E. A. Poe: *Tales of the Grotesque and Arabesque*, « Preface » (1840).

⁶¹² Emmanuel Levinas, *Parole et silence, conférences du collège philosophique* des 4 et 5 février 1948, Paris, Bernard Grasset – IMEC, 2009, 69.

exemple d'une Italie ou d'une Grèce idéales, ou de paysages romantiques anglais ou nord-américains grandioses. En l'espèce, il nous est proposé de considérer une image, plutôt qu'un paysage vivant, figé en quelque sorte derrière une vitre ou un panneau de verre, si bien que nous ne pouvons toucher cette perspective. Paradoxalement, malgré sa grande profondeur de champ et davantage que de la haute résolution, l'image en question paraît empreinte d'une qualité liquide, comme une photographie de type polaroid. Erwin Straus écrit :

La grandeur de la nature tient au fait qu'elle domine l'instinct humain. Le calme inexpugnable des montagnes, leur dimension immense et leurs formidables escarpements nous donnent l'impression d'un mode d'être qui s'oppose à nous tout en étant indifférent à notre destin. Si les religions font des montagnes le domaine des dieux et interdisent que l'on tente de violer leur domaine sacré, c'est qu'elles empruntent malgré elles les voies qui leur sont tracées par le sublime. La montagne dans sa sublimité reste toujours devant nous mais reste aussi toujours inaccessible. Aucun chemin ne nous relie à elle. [...] Nous ne pouvons conserver l'impression du sublime qu'aussi longtemps qu'enfermés dans la réflexion esthétique, nous percevons l'espace intemporel et inaccessible. La perception esthétique est un cas limite de la perception sensorielle et c'est pour cette raison même qu'elle nous indique la voie dans laquelle s'oriente la perception. Nous serions à jamais incapables de voir un tableau comme une représentation comportant sa perspective propre si nous restions à l'ordre de la communication ordinaire⁶¹³.

L'homme que la nouvelle nous présente sous les traits d'un Ancien Romain est placé seul face à une Nature d'une certaine façon extrême. Tout comme la rivière du texte, la Nature en question suit son cours sans que l'homme ou des humains ne puissent interagir avec elle, ou la domestiquer en aucune façon. Certes, on y trouve une abondante beauté, de la végétation et des fleurs—peut-être sublimes —mais la vie en est pour ainsi absente. A cet égard, « Silence » dégage quelque chose de sinistre : le Temps et l'Histoire semblent s'être évaporés de ce qui est devenu une sorte de *non-lieu*.

Cette étrange Nature n'a nul besoin de l'espèce humaine, ni d'une quelconque approbation de notre part. Au premier abord, elle paraît se suffire à elle-même. On pourrait aller jusqu'à dire que dans cette nouvelle de Poe, la Nature, en tant que végétation, sature l'espace, puisque nulle architecture, vestige ou artefact humain ne semblent plus exister, si ce n'est la toge du penseur et les lettres qui apparaissent sur le piédestal rocheux du Romain. On remarquera au passage que les caractères qui forment successivement les mots DESOLATION et SILENCE participent à la fois de la diégèse et du texte de la nouvelle. La Nature semblerait donc en passe d'engloutir entièrement l'homme et ses systèmes symboliques, l'ultime mot qui apparaît sur la pierre étant SILENCE. Cela

⁶¹³ Erwin Straus, *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000, 459-460. (*Vom Sinn der Sinne*, Berlin, 1935).

étant, l'homme s'efface non pas tant dans le tourbillon des forces sauvages de la Nature, mais en conséquence de l'intervention funeste du démon. En effet, la Nature de la nouvelle, pour luxuriante qu'elle soit, n'est nullement souveraine, puisque le démon règne sur elle, quoique de façon paradoxale, puisque, drapé dans son incoercible orgueil et sa *solitude choisie*, cet actant est *incapable d'aimer* et ne fait rien d'autre que pétrifier tout ce qui se présente à lui. A preuve de cette domination infernale, on note une sorte de palpitation homéostatique, voire malade, de la Nature, et paradoxalement une suspension du cours des choses et de la rivière.

Le Temps, classiquement figuré par le fleuve, tend à ralentir et à se figer. Les cours d'eau, nous dit-on, ne se jettent pas dans la mer. Ainsi, la Nature nous est-elle implicitement présentée comme un corps souffrant, dont en quelque sorte nous assistons à l'agonie (le lecteur aurait-il alors quelque plaisir à se laisser effrayer par une expérience du sublime)⁶¹⁴. Se pourrait-il alors que nous ayons affaire à une fiction anti-pastorale ? La fable de Poe ne se rattache pas à un genre littéraire qui connote l'innocence joyeuse, l'évasion, une bienveillante tranquillité, des réjouissances sentimentales, la frugalité, la musique et des rêves utopiques⁶¹⁵. Le pastoral typiquement met en scène une Nature souriante, au moins partiellement domestiquée. Il s'avère que la Nature décrite dans « Silence » n'est pas tant impénétrable que réduite à émettre des soupirs navrants, puis au silence. Elle devient muette non pas de sa propre volonté, mais par celle du démon.

A propos du lynx de la nouvelle, on peut en faire le symbole de la vision ironique qui fixe en silence et d'un regard scrutateur le visage de la perversité – incarnée par le démon. Nous pouvons aussi voir dans ce fauve impassible qui se tient à l'entrée du tombeau, regardant le démon droit dans les yeux, une figure de *l'auteur sur le seuil*, ou *auteur liminal*, par opposition à *l'auteur empirique* (écrivain dont le texte ne nous confie rien, ou bien *l'auteur-modèle*)⁶¹⁶.

⁶¹⁴ Pour reprendre une formule d'Edmund Burke (1729-1797). Cf. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

⁶¹⁵ Leur public considérait les pastorales comme des œuvres allégoriques qui nécessitaient des clefs herméneutiques. Voir *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques & Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

⁶¹⁶ Selon le point de vue sémiotique d'Umberto Eco, il convient de distinguer entre *l'auteur empirique* et *l'auteur-modèle*, ce dernier n'étant rien d'autre qu'une stratégie textuelle explicite. Il peut se déceler une troisième figure, passablement fantômatique, que Mauro Ferraresi, disciple d'U. Eco, a baptisé *l'auteur liminal* ou *l'auteur sur le seuil* (*Author on the Threshold*) – à savoir le seuil qui sépare l'intention d'un être humain donné et l'intention linguistique déployée par une stratégie textuelle.

Alternativement, on pourrait considérer que, dans cette fable, le diable symbolise Poe lui-même et que le Romain figure le lecteur que les histoires les plus terribles n'émeuvent pas profondément, qui a surtout peur du silence qui le laisse face à lui-même. L'auteur de « Silence – a Fable » lui-même se représente la lucidité du philosophe comme le regard perçant du fauve indomptable : « It is only the philosophical lynxeye that, through the indignity-mist of man's life, can still discern the dignity of Man. »⁶¹⁷

Effet de distorsion, le diable pétrifie tout dans le silence : nature, ciel, nuages, cours d'eau (comme à sa façon l'artiste de la nouvelle « The Oval Portrait » (1842) fige simultanément le modèle dans son œuvre et dans la mort). Dans « Silence », le paysage magnifiquement nué évoque une sorte de panorama idéal, quasi paradisiaque, mais où règne une immense solitude. La beauté qui s'en dégage est à la fois sublime et stérile, en cela elle constitue une œuvre diabolique.

Dans le tableau final, le diable et un lynx se fixent sans sourciller, plongés dans un silence absolu, comme une effigie de pharaon flanqué d'un Anubis basaltique. Règne littéralement un silence de mort (que redoute l'auteur ?). Le lynx devient-il en l'occurrence une sorte d'adjuvant du diable, ou au contraire un opposant ? Ou bien le lynx serait plutôt à associer au Christ omnivoquant ? Dans la nouvelle de Poe, on peut également penser que le silence diabolique s'oppose au Verbe divin, l'un fige ou transfixe, tandis que l'autre donne vie. Notons en outre qu'à la fin de l'histoire, à l'intérieur de la tombe du narrateur, le démon se met à rire, et maudit son interlocuteur, l'intéressé ne pouvant rire avec lui (« I could not laugh with the Demon ».). On pourrait alors imaginer que la fable que vient de narrer le démon n'est rien de plus qu'un mauvais tour.

Une nature aussi sublime qu'elle puisse sembler, si elle est privée de verbe devient invivable pour l'humain, infernale, c'est-à-dire ressortissant d'un sublime qui laisse sans voix. L'on retrouve en l'occurrence l'idée de Saturne et de l'état originel précédant le monde temporel non-encore verbalisé par le poète, état atemporel et averbal auquel rêve le narrateur de Poe. Mais dans le paysage de la nouvelle il n'y a aucune « magie d'un amour unifiant » — aussi vrai que démon et amour sont incompatibles (le démon est au pôle saturnien)⁶¹⁸. Le tableau qu'offre « Silence » ressemble à une photographie qui, comme les raz-de-marée, éruptions volcaniques et autres sécheresses, suggère une

⁶¹⁷ Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews, Articles and Marginalia*—June 1849, Library of America, Literary Classics of the United States, New York, 1984, 1456. L'hapax “lynxeye” sic.

⁶¹⁸ On l'a noté : le thème du silence apparaît aussi en filigane dans les nouvelles « Loss of Breath » et « The Oval Portrait », où il caractérise – d'une certaine façon « en creux » – les épouses des protagonistes centraux.

indifférence radicale de par sa texture et sa structure, plus proche du réel, impassible, que de la réalité, sous-tendue par les passions humaines. D'ailleurs, quand le lecteur de Poe aborde « Silence », il a davantage affaire à un tableau spectaculaire, celui d'un paradis infernal *post-bellum*, qu'à une situation in *medias res*. Aux dires du démon lui-même, le grand combat est achevé, d'où il s'ensuit que les actants de la fable ne sont plus des protagonistes au sens étymologique du terme. Cela étant, réduire les intéressés à des silhouettes évanescences ou à de simples allégories semblerait par trop réducteur. Mais alors, quel statut leur accorder, ou plutôt comment répondre à la question *que sont ces entités ?*

A écouter le discours du principal agent de cette fable, nous sommes loin d'être émus par les amples harmonies des discours sataniques du *Paradise Lost* de John Milton (1667) ou encore tels que Thomas de Quincey les décrit dans la section de ses *Confessions* intitulée *The Pains of Opium* (1821). Poe a voulu sans doute faire de son récit étrange l'œuvre d'un « grand peintre qui trempe son crayon dans les ténèbres de séismes et des éclipses » – pour citer P.B. Shelley⁶¹⁹. Ce thème aurait fourni l'occasion à Poe de manifester son talent à « peindre sur les ténèbres toutes sortes de fantômes », comme disait de Quincey à propos de la créativité et des capacités imaginatives des enfants. L'adversaire du genre humain (« Fiend ») est présent, mais non pas son adversaire, c'est-à-dire le Christ, celui qui, selon le Satan de Milton, « désormais triomphe et qui dans l'excès de félicité, est seul à régner, et tient la tyrannie des Cieux » (*Paradise Lost*, I, 123-124). Une bataille céleste a fait rage, mais le narrateur s'abstient d'indiquer qui en étaient les protagonistes. Le diable se retrouve seul : il n'est donc plus un protagoniste, mais un *métagoniste*, lui qui prétendrait se suffire à lui-même.

Dans « Silence », il se repère des références implicites, indirectes au Christ, notamment quand le démon énonce l'injonction : « Listen to *me* » — le terme 'me' étant en italiques—laquelle injonction s'inscrit en opposition de l'exhortation du Christ après sa narration de la parabole dite du 'Bon Semeur' : « Que ceux qui ont des oreilles écoutent » (Marc 4 : 1-9)). A l'évidence, la voix que nous entendons dans la fable de Poe est celle de l'adversaire du Christ, que l'on connaît sous le titre – entre autres – de Bon Berger⁶²⁰. Or, chacun sait que le démon accomplit exactement le contraire des actions du Sauveur : au lieu de bénir ses interlocuteurs et de les appeler à la vie, il les maudit et déchaîne les éléments, comme dans la nouvelle : le vent, les eaux, etc. Or, si le Bon Berger apaise

⁶¹⁹ *The Revolt of Islam*, poème épique (1821).

⁶²⁰ Le terme « berger » (shepherd) n'est employé que deux fois dans l'ensemble du canon poésique.

(Marc, 4 :35-41), le démon perturbe, accuse et condamne⁶²¹. Le démon de Poe est l'accusateur par excellence, à lui appartient la malédiction du rire sardonique – pathologique, à vrai dire – et du silence, à rebours de la bénédiction de la Parole de la Révélation. En l'espèce, la malédiction du silence et du secret s'oppose à la bénédiction de la Parole et de la Révélation.

⁶²¹ Satan, en hébreu, signifie littéralement l'accusateur. Cf. Wiilliam Gesenius, *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, as translated by Edward Robinson, Oxford University Press, Clarendon Press, Oxford, 1979.

DEUXIEME PARTIE

Volet III.

Maniérisme

Le maniérisme dans les nouvelles grotesques

A présent il s'agit pour nous d'examiner le corpus sous l'angle du maniérisme, appréhendé phénoménologiquement comme mode d'être au monde et style discursif caractéristiques de l'existence comme masque. Ce maniérisme est symptomatique de la pathologie mentale dans la mesure où il se combine à la présomption et fonctionne en tant qu'écho ou voix de l'autre, voir d'un « On » inauthentique qui tend à survaloriser le périphérique et l'accessoire aux dépens du fond.

L'Enfer aux allures rococo de la nouvelle « The Duc de l'Omelette » (*Saturday Courier*, 1832) [143-146] est un vaste et somptueux appartement dépourvu de plafond⁶²². En levant les yeux, l'on voit des volutes de fumée rougeâtre : « dense whirling mass of fiery-colored clouds » (144). Le duc y découvre une galerie impressionnante de magnifiques tableaux de maîtres. Des statues gigantesques, à la beauté grecque, à la difformité égyptienne, l'ensemble étant « français » (145) : à l'évidence, le diable est donc un collectionneur (comme Roderick Usher et le Baron éponyme dans « Metzengerstein »). Certes, le maître des lieux jouit de ces trésors, mais n'en est pas moins confiné à l'Enfer. On trouve chez lui des peintures de Kupris, d'Astarté et d'Astoreth, autant de beautés interdites. Se font entendre dans le logis baroque du diable des mélodies incessantes, glorieuses et voluptueuses. En même temps, des fenêtres enchantées de manière alchimique, filtrent les hurlements des désespérés et des damnés (145). C'est le thème de l'illusion du mensonge mimétique, en l'occurrence l'esthétique infernale est située du côté d'une mimésis humaine qui se pose en rivale de la beauté émanant de la création voulue par Dieu (nature et humanité), autre déclinaison du thème de la présomption et du maniérisme pathologique. D'où le choix de la citation liminaire de William Cowper (1731-1800), laquelle provient d'un poème bucolique où sont vantées les mérites de la modestie et de la simplicité, associées au milieu rural, par contraste avec l'urbain⁶²³. Aux yeux du puritain Cowper, les créations de la nature sont supérieures à celles de l'art, le second ne pouvant imiter la première. Certes, la vie civilisée est favorable à la vertu, mais non pas les grandes villes, telles Londres.

⁶²² L'on retrouve une sorte d'Enfer sans plafond chez Dostoïevski, dans *Les Frères Karamazov*. Comment aussi ne pas penser à l'« inconscient à ciel ouvert » du lexique lacanien.

⁶²³ Face à la vanité, souvent ridicule mais source de tous les péchés (et marque la plus caractéristique du diable), l'humilité ennoblit l'homme: « In characters uncouth, and spelt amiss, / So strong the zeal to immortalize himself / Beats in the breast of man, that even a few/Few transient years, won from the Abyss abhorred/Of blank oblivion, seem a glorious prize./And even to a clown." *The Sofa, Rural Prospects*, in recueil *The Task. Book One*. In *Poems by William Cowper*, Volume II. Londres, S.A. Oddy Publishers, 1814. 17.

Ajoutons que selon le narrateur de « The Duc de l’Omelette », le protagoniste éponyme a été affilié au club Vingt-Un. Il est possible de comprendre ce motif sur un fond macabre, celui de la Terreur en France⁶²⁴. En effet, le vingt-un est un jeu de cartes où intervient d’abord le hasard, puis l’habileté et l’audace. Au vingt-un les participants jouent non pas les uns contre les autres, mais chacun contre celui qui distribue les cartes, appelé « banquier ». Terminologie spécifique à ce jeu individualiste, quand on perd, on « crève ». On voit comment dans la nouvelle de Poe, le diable joue le rôle de banquier et c’est lui qui succombe, non pas le protagoniste éponyme. Certes, le diable ne mourra pas, mais il restera bel et bien confiné en Enfer.

Faire des histoires dans « The Angel of the Odd »

L’extravagance même de la nouvelle « The Angel of the Odd » (1844) [756-766], la combinaison de ses thèmes grotesques et la bizarrerie des motifs qui y figurent, sa tonalité surprenante et son rythme accéléré (celui d’un esprit endiablé) lui confèrent une ressemblance remarquable avec les histoires susceptibles d’être racontées par des buveurs compulsifs et bien réels⁶²⁵. S’y impose le fracas d’un sensible dont cognitivement l’on ne sait que faire, au point que le sujet ne parvient pas à qualifier ce qu’il perçoit autrement que dans un récit excessivement bizarre. Il est utile de noter à cet égard que des études de terrain en linguistique pragmatique relatives aux récits éthyliques (relatés *in vivo* et non-dirigés) distinguent deux genres prédominants : les « récits de contrariété » et les « récits d’ivresse », avec des co-occurrences. On relève dans leur narration une prédilection pour certaines figures spécifiques : dramatisation/dé-dramatisation ; détemporalisations, rapport à l’autre spéculaire⁶²⁶. Force est de constater que le narrateur anonyme de « The Angel of the Odd », aussi fictif soit-il, livre, lui aussi, un *récit de contrariété*, relatant des événements difficiles à inscrire dans un parcours de vie cohérent, tant le sujet de l’énonciation paraît étrangement dépourvu de passé et de réseau existentiel, attendu que nous n’apprenons quasiment rien de lui⁶²⁷. Il apparaît que la

⁶²⁴ Cf. Mémoires de Jacques Lablée (1751-1841), homme de lettres, ouvrage anecdotique faisant suite aux *Mémoires sur la Révolution française*. Paris : Vernarel et Tenon, 1825, 207. (Catalogue SUDOC Numéro de notice 113748248).

⁶²⁵ Le vocable « odd » revient fréquemment dans les nouvelles de Poe, avec soixante occurrences. Il y qualifie nombre de personnages, d’états d’esprit et de sentiments. L’ange éponyme est donc porteur de traits outranciers, voire grotesques, et pour ainsi dire concentrés, mais évoquant en même temps d’autres personnages, moins extravagants et plus « vraisemblables » du canon.

⁶²⁶ Cf. François Perea : « Récits éthyliques : genres et figures », article paru in revue *Cahiers de praxématique*, numéro hors-série : Actes du colloque « Discours, textualité, production de sens », DIPRALANG, Université Montpellier III, mai 1999. L’« autre spéculaire », selon l’auteur, est un autre sans réponse propre, un « allocutaire anéanti », tant il est vrai que l’alcoolique destine son récit à lui-même.

⁶²⁷ En cela, le narrateur-protagoniste de « The Angel of the Odd » ressemble à son homologue de la nouvelle « Loss of Breath ».

caractéristique essentielle des qualités psychiques du narrateur auto-diégétique est justement une certaine indétermination, soit la liberté d'être la non-identité, et qu'elle a un prix certain.

L'environnement et l'*être-avec* n'ont apparemment pas cours pour le protagoniste-énonciateur, étant donné que la boisson psychotrope occupe toute la place et entraîne le rétrécissement maladif. D'un point de vue phénoménologique, le mode d'être du protagoniste correspond à cette souffrance qui tient à un *ne-pas-pouvoir-ne-pas-se-comporter*, rattaché au fondement thymique de l'humeur qui, ainsi que l'explique le psychiatre D. Pringuey, « par sa stabilité se distingue du mouvement émotionnel et par sa passivité le différencie de l'action en réponse à quelqu'un ou quelque chose qui spécifie le sentiment. Le registre de l'humeur est cette profondeur du vécu global du corps, du « ressentir » ouvrant la sphère vitale, la dimension du vivre, et dont le caractère anhistorique le garantit de toute insertion biographique⁶²⁸. »

Mais l'ivresse maniaque mise en scène dans « The Angel of the Odd » n'est pas un seul trouble quantitatif, dont témoigne l'accroissement du flux de pensée, de paroles prononcées ou écrites, mais qui est un style qualitatif, celui du saut, du bond, du tourbillon, signe d'un monde volatil, mobile, fugace, facile et vertical où seul le mouvement ciculaire est possible. Le témoignage relève d'une phénoménalité à peine *pensable* : à aucun moment le protagoniste n'est à même d'investir une spatialisation et une temporalité vivables, en conséquence de quoi il est incapable d'advenir en tant qu'*être-en-dépassement-du-monde*, ce dernier entendu comme arrière-plan vivant et amour, en un lieu « qui n'a ni haut, ni bas, ni proche, ni lointain, ni avant, ni après. »⁶²⁹

L'ensemble de ce tableau est congruent avec la présomption pathologique de l'ivrogne, laquelle consiste à croire qu'il va pouvoir assumer (seul) l'addiction toxicomaniaque et saura se dispenser de l'autre – même si, pour lui, il ne paraît y avoir d'autre que de *mauvais autre*. L'individu humain en effet ne peut sans dommages se dispenser de l'*Avec*, ou « nostrité », mode d'être fondamental, implicite la plupart du temps, mais qui continûment guide le processus d'individuation et permet de différencier Moi et Soi. Le « Moi » – substance et « mêmeté » du buveur chronique – se condamne à répéter toujours la même fable. En l'espèce, l'énonciateur de la nouvelle se raconte des histoires – dont celle de l'Ange du Bizarre – négligeant toutefois le fait que le Réel inévitablement fera retour. Distinct du « Soi », l'unique et la dynamique temporelle, désignée « ipséité », et qui renvoie à

⁶²⁸ D. Pringuey, *Ibid.*3.

⁶²⁹ L. Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine, la présomption, la distorsion, le maniérisme* (1956), Trad. J.-M. Froissart, Paris : Le Cercle herméneutique, Collection Phéno, 2002, 24.

l'histoire de la vie de ce sujet ivre qui précisément, pour citer A. Tatossian, « à défaut de conduire sa propre histoire finit par faire des histoires⁶³⁰. » C'est peu de dire que dans cette nouvelle grotesque les rituels sociaux et occasions de célébration, les épousailles par exemple, tournent au fiasco et que la fête se termine mal, faute de constitution de l'expérience depuis l'autre à travers le « nous » harmonieux, la « nostrité » ou le « nous-en-partage ». Or « le nous-ensemble produit le temps, la biographie et l'histoire et nous avons besoin de temps pour constituer le Soi et pour la constitution symétrique de l'autre. Les deux « nous » à l'équilibre produisent la base spatio-temporelle de l'expérience. »⁶³¹

Dans cette nouvelle déroutante qu'est « The Angel of the Odd », *excursus*, commentaires métanarratifs et transitions entre noyaux narratifs dramatiques se formulent avec un détachement troublant, comme si la trame événementielle était somme toute assez banale et que le récit se dévidait de façon autonome, tel un papier à musique ou un théâtre d'ombres. Cet écart entre *dictum* et *modus*, pour déconcertant qu'il soit, correspond parfaitement aux particularités que met à jour l'enquête linguistique *in situ*. Comme l'explique Perea :

L'alcoolique rit et nous prête à rire de ses ivresses comme pour mieux en refuser l'importance, le caractère pathologique. Ainsi, il dédramatise sa consommation d'alcool qui n'est plus celle de l'ivrogne honteux, qui n'a pas pour conséquence un état d'ébriété permanent, sordide et stigmatisé⁶³².

Suivant une logique similaire, le conte joue simultanément sur la dramatisation et la dédramatisation – en tant que moyen de déni. L'incongruité y dépasse le comique généré par le spectacle que donne un individu humain d'un comportement maladroit ou inadapté, d'une gestuelle, posture ou action anormalement rigide et mécanique, traduisant l'absence de naturel, le défaut de souplesse ou une invariance excessive⁶³³. Oui, car entre l'instance narrative et les événements relatés

⁶³⁰ Arthur Tatossian. *La phénoménologie des psychoses*, Paris : Masson Editions (1969). Paris : Le Cercle Herméneutique, 2002, 17.

⁶³¹ D. Pringuey. « Une phénoménologie de la dépendance à l'alcool. Une expérience primordiale de la 'nostrité' ». In *L'Evolution psychiatrique*, 2005, 70.

⁶³² François Perea : « Récits éthyliques : genres et figures », article paru in revue *Cahiers de praxématique*, numéro hors-série : Actes du colloque « Discours, textualité, production de sens », DIPRALANG, Université Montpellier III, mai 1999.

⁶³³ Voir la théorie d'Henri Bergson dans *Le rire, essai sur la signification du comique* (1900). Dans la personnalité passive du narrateur poésque, affleurent des rémanences de figures comiques et pathétiques familières, tel le Pantalone de la *commedia dell'arte*, perpétuellement en butte aux mauvais tours du bouffon. Cela étant, Pantalone est un glouton notoire, le narrateur de Poe un gourmet fortement adonné au vin. Le narrateur intradiégétique de « The Angel of the Odd » semble partager avec le personnage de la *commedia* une inclination à la suspicion et à la crédulité, il est toutefois

la distance réflexive tend à s'estomper, cédant la place à une dissociation que le lecteur ressent comme grotesque, voire délétère. Nous y avons affaire moins au récit d'une chaîne d'événements empreints de sens, qu'à une succession d'instant présents, le temps étant réduit à un *maintenant ponctuel*, qui, selon Pringuey, « marque la centralité du présent pur, soudain, caractérisé par un contact instantané, superficiel, sans pénétration ni durée vécue, rétréci à l'ambiance. Ce moment absolu est un présent inauthentique, impersonnel, syntonie isolée en tant que synchronie vécue. Il n'inscrit rien dans la mémoire de l'instant, et le sujet ne s'en étonne guère lorsqu'on lui rapporte pourtant ses excès⁶³⁴. »

Maniérisme et style bondissant dans « Loss of Breath »

Dans son analyse du maniérisme psychotique, Binswanger observe que « le déroulement de l'action, altéré par la pathologie, est souvent frappé du sceau de la disgrâce et de la maladresse » (35). Ces bizarreries constituent des « manières » susceptibles d'influencer de diverses façons l'acte de la respiration, de la parole et de l'écriture, et l'ensemble de la gestuelle⁶³⁵. En début de récit, le sujet énonciataire de « Loss of Breath » (1832) [151-163], en l'occurrence, paraît vouloir s'exprimer avec aplomb et détachement, le style discursif parodiant celui d'un magistrat, lequel livrerait un récit dénnotatif et horizontal n'épargnant rien du registre événementiel au personnage et au narrataire.

N'est-il pas vrai que tous les incidents du récit semblent se valoir, s'agençant à la façon d'un premier plan cinématographique qui n'en finirait pas de se dérouler, exempt pour ainsi dire d'inscription spatiale, de verticalité, de profondeur de champ et par conséquent de transcendance ? Bien vite cependant, le ton change et l'histoire se place sous le signe moins d'une nécessité onirique ou surréaliste que sous celui de la folie et du manque, car nonobstant les propos pince-sans-rire du sujet énonçant, le discours dégage une fébrilité et une agitation maladives – exemple de « style bondissant » caractéristique de la personnalité maniaque⁶³⁶ – qui trahissent l'impossibilité qu'éprouve l'individu de se rassembler. La phénoménologue C. Gros-Azorin développe cette idée :

En effet, le maniaque est une figure du divertissement pathologique, de l'esquive de soi. Son humeur est volatile et sautillante, sans cesse il s'évade de toute situation concrète et est conduit à faire des sauts, qu'il

moins loquace : le récit est certes truculent mais l'on chercherait en vain un dialogue véritable dans la nouvelle de Poe, la violence y prend d'autant plus de place.

⁶³⁴ D. Pringuey, 3.

⁶³⁵ Voir les observations cliniques de Kraepelin, auxquelles fait allusion Binswanger *op.cit.* 35. Cf. E. Kraepelin, *Psychiatrie*, vol. 4, 3^e partie, Leipzig, A. Barth, 8^e édition, « Die Versprochenen (Les sujets gauchis) 2039-2043.

⁶³⁶ Expression que L. Binswanger utilise dans *La fuite des idées* (1933) son ouvrage consacré à la manie.

s'agisse de sautes d'humeur en passant de la manie à son pôle opposé la mélancolie, ou de sautes d'idées⁶³⁷.

Radical sentiment d'impuissance⁶³⁸, étonnement, consternation, horreur et désespoir sont mis en évidence dans la nouvelle, à travers la répétition du commentaire exclamatif, symptomatique de l'exaltation des aliénés :

I have lost my breath," &c., are often enough repeated in common conversation; but it had never occurred to me that the terrible accident of which I speak could *bona fide* and actually happen! Imagine — that is if you have a fanciful turn — imagine, I say, my wonder — my consternation — my despair! (151)

Si Lackobreath est hors d'haleine et à court de mots, le sujet énonçant censé lui correspondre s'avère au contraire loquace. La voix du protagoniste n'en est pas moins désincarnée, privée de *pneuma* elle s'étrangle, tout comme le pendu :

I found, upon trial, that the powers of utterance which, upon my inability to proceed in the conversation with my wife, I then concluded to be totally destroyed, were in fact only partially impeded, and I discovered that had I at that interesting crisis, dropped my voice to a singularly deep guttural, I might still have continued to her the communication of my sentiments ; this pitch of voice (the guttural) depending I find, not upon the current of the breath, but upon a certain spasmodic action of the muscles of the throat. (152).

Cette voix nous tire vers un pôle macabre, si elle n'a plus rien d'humain ni de vivant⁶³⁹ c'est que, comme l'expose M. Heidegger :

La φωνή est une sorte de sonorité rendue animée, un bruit émis par un vivant. Un son retentit lorsque quelque chose vient heurter quelque chose dans quelque chose (...). Mais la voix est dans et avec l'être d'un vivant (...) L'être de la voix suppose qu'il y ait quelque chose comme un πνευμα⁶⁴⁰. De même que la langue dans l'être du vivant a deux fonctions, à savoir d'abord goûter, ensuite rendre possible le langage—et en vérité ce dernier ne se rencontre pas en tout vivant en tant que tel—, de même le rôle du πνευμα est d'abord de fournir au corps sa chaleur interne, et ensuite de permettre le langage. Posséder la voix est un mode insigne de l'être au sens de vivre. Mais tout son émis par un vivant n'est pas en lui-même voix, on peut émettre aussi de simples bruits avec la langue, comme par exemple en toussant. La différence est qu'il y a, contenu au

⁶³⁷ Caroline Gros-Azorin, Préface à *Le problème de l'espace en psychopathologie* (1932), par Ludwig Binswanger, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1998. 38.

⁶³⁸ La phoniatrie relève de manière prépondérante dans les témoignages des patients dysphoniques des sentiments d'impuissance, de perte de maîtrise face à l'environnement, à quoi s'ajoutent une frustration intense et le stress.

⁶³⁹ Cette voix mécanique, désincarnée est à rapprocher de celles de l'ange persécuteur dans la nouvelle « The Angel of the Odd » et du général désarticulé de « The Man that was Used-Up ».

⁶⁴⁰ Terme qui selon les contextes signifie 'souffle de vent', 'haleine', 'respiration', 'souffle de vie', ou 'flatuosité'.

beau milieu du son, quelque chose qui apparaît (*Phantasie*) —c'est alors qu'il y a voix. (...). Le son est voix (vocalisation) lorsqu'il donne quelque chose à percevoir (à voir). C'est sur le fond de la φαντασία que le son est dit σημαντική⁶⁴¹.

A partir de ces prémisses, l'auteur d'*Être et Temps* peut affirmer : « La parole (λόγος) est l'être et le devenir de l'homme lui-même »⁶⁴², toutefois il n'y a *logos* que lorsque le langage est en lien avec le monde qui est là, puisque : « Le discours fait partie de la constitution de l'existence (*Existenz*) spécifique de l'homme. L'homme est au monde de sorte qu'en étant avec le monde, il parle sur le monde »⁶⁴³. » Si, pour sa part, l'énonciateur de « *Loss of Breath* » reste un être doté de langage, il n'en demeure pas moins vrai que le sujet à la voix non-modalizable échoue à s'inscrire dans une existence envisagée comme projet et *souci d'être-en-avant de soi*. Dans ce contexte délétère, le « Je », plutôt que d'advenir comme sujet de soi-même, devient un « On », lequel est soumis primordialement à l'emprise d'autrui. C'est pourquoi Lackobreath, soucieux de prestance plutôt que de quelque essor qui l'engagerait dans une liberté effective (c'est-à-dire empreinte de significativité) vis-à-vis du monde, maintient que même dans ses états d'humeur les plus débridés (« *ungovernable moods* »), il conserve le sens de la bienséance⁶⁴⁴.

Le narrateur fait sienne une maxime de Jean-Jacques Rousseau : « Le chemin des passions conduit à la philosophie véritable »⁶⁴⁵. Pour faire bonne mesure, le protagoniste grotesque assure que son « bon génie » ne le quitte jamais tout à fait, même si le lecteur est fondé à supposer que l'esprit auquel le narrateur fait allusion, s'il existe, paraît plutôt de nature aberrante et mène à la folie⁶⁴⁶. En

⁶⁴¹ Autrement dit, « indique », « fait connaître », à partir de l'étymon σήμα, σήματος : signe, marque ou caractère distinctif. Cf. Martin Heidegger : *Introduction à la recherche phénoménologique*, Paris : nrf Editions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2013 pour la traduction française. 30-31.

⁶⁴² Ibid.33

⁶⁴³ Ibid. 37-38.

⁶⁴⁴ L'on rencontre le vocable « mood » et ses dérivés 17 fois dans le canon, le plus souvent concernant des personnages tourmentés.

⁶⁴⁵ Mise dans la bouche de Lord Edouard Bornston, personnage figurant dans *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761). Cette œuvre, emblématique du genre *roman sensible* et préromantique, illustre le thème de la sublimation de la passion amoureuse. L'auteur y promeut l'idée d'autonomie et d'authenticité éthique contre la morale rationnelle. Pour Rousseau en effet, l'individu ne doit se conformer aux normes sociales que dans la mesure où celles-ci sont compatibles avec les « principes secrets » de sa propre sensibilité. Le narrateur poesque, quant à lui, semble suggérer que la mésaventure qui lui arrive l'aurait aidé à dominer ses passions, par lesquelles le lecteur entend surtout la brusquerie et l'irascibilité, plutôt que les désordres d'une ardeur amoureuse. On a peine à croire que l'impétueux Lackobreath devienne un jour maître de lui-même, encore que la clôture de la nouvelle puisse suggérer un effet simultanément positif et drôlatique de « *Bildung* » ou de maturation.

⁶⁴⁶ Il s'agirait alors d'une sorte de Malin Génie, à l'instar de celui dénoncé par les narrateurs des nouvelles « *The Imp of the Perverse* » et « *The Angel of the Odd* ».

effet, le style contorsionné et la jactance tonitruante de l'énonciateur procèdent d'une effronterie psychotique attestant de profonds sentiments de persécution :

Behold me then safely ensconced in my private *boudoir*; a fearful instance of the ill consequences attending upon irascibility—alive with the qualifications of the dead—dead with the propensities of the living—an anomaly on the face of the earth—being very calm, yet breathless. (152)

Lackobreath offre du coup une parfaite figuration du désespoir, car, pour citer derechef S. Kierkegaard :

Le déterministe, le fataliste sont désespérés et ils ont comme tels perdu leur moi, parce que tout est pour eux nécessaire. Il leur arrive la même chose qu'au roi qui mourut de faim en voyant toute sa nourriture se changer en or. La personne est une synthèse de possibilité et de nécessité. Par suite, il en est de sa persistance comme de la respiration (*respiration*) où l'on absorbe et rejette l'air. Le moi du déterministe ne peut respirer ; car il est impossible de respirer uniquement le nécessaire ; on étouffe alors purement et simplement le moi⁶⁴⁷.

Le discours malveillant nous met sur la voie d'une irrésistible impulsion d'agresser l'autre verbalement, voire de passer à l'acte. L'appareil symptomatique permet de déceler la logique victimaire et l'aspect dyscole de la personnalité du locuteur, évoquant même la paranoïa de combat. Le protagoniste-narrateur n'a en effet d'alternative que d'être tourmenteur ou tourmenté : soit il est brutal/humiliant, ou bien il subit la cruauté des autres et se sent humilié :

In a foreign climate, I might, with some probability of success, endeavour to conceal my unhappy calamity—a calamity calculated, even more than beggary, to estrange the affections of the multitude, and to draw down upon the wretch of the well-merited indignation of the virtuous and the happy. (154)

Et plus loin:

There are scoundrels in this world, I remembered with a sigh, who will not scruple to take unfair opportunities with even a next door neighbor, and (this remark is from Epictetus) it is precisely at that time when men are most anxious to throw off the burden of their own calamities that they feel the least desirous of relieving them in others (161).

On note pareillement la jalousie morbide et les troubles thymiques du narrateur intradiégétique (153), les altérations rapides de l'humeur et la logorrhée, à quoi s'ajoute l'obstination acariâtre du protagoniste à faire enrager sa femme qu'il veut convaincre de son insignifiance, ce comportement renvoie pour sa part au concept d'*effort pour rendre l'autre fou*, due au psychiatre Harold F.

⁶⁴⁷ S. Kierkegaard, *La Maladie à la mort* (1849), *Œuvres complètes*, Trad. Paul Henri Tisseau, Paris : Editions de l'Orante, 1971, Vol. 16. p.197.

Searles⁶⁴⁸. Est congruente avec la pathologie paranoïaque la conviction de l'énonciateur que le chien et le chat assoupis sous la table ronflent délibérément pour le narguer, lui qui est privé de souffle (152). Toute l'action du conte s'exécute ainsi dans la démesure et sous l'emprise de l'idée de complot, comme lorsque le protagoniste s'efforce de répondre aux questions de son épouse comme à autant de coups, et a recours à la gestuelle et aux mimiques d'acteurs en vogue⁶⁴⁹.

Aux antipodes de toute tradition romanesque sentimentale, certaines pitreries du mari se révèlent non-dépourvues de grossièreté, voire de rudesse, consistant entre autres à tirer le nez de sa femme, quand elles ne connotent pas l'ambivalence affective, le narrateur par exemple donne une tapette sur une joue de l'épouse, et l'embrasse sur l'autre⁶⁵⁰. Ces comportements bouffonesques, assortis aux changements brusques d'attitudes ou de postures physiques, au-delà de l'histrionisme, évoquent les personnalités agonistiques et d'aucuns malades mentaux à la kinésie étrange⁶⁵¹. En tout état de cause, l'épouse n'est jamais présente en tant qu'interlocutrice, le narrateur devenu pratiquement atone ne lui donnant pas voix au chapitre (le motif du silence se retrouve chez l'épouse du protagoniste de « The Black Cat » (1843)). C'est la façon qu'a Lackobreath de néantir sa compagne, de se comporter comme si ce personnage à peine esquissé n'existait pas, afin de pouvoir mieux l'éliminer de son monde intentionnel. Du reste, le lecteur ne saura pratiquement rien de cette épouse d'un jour, si ce n'est qu'elle aurait entretenu une correspondance amoureuse avec Mr Windenough. Pour autant, Lackobreath (comme le protagoniste-narrateur de « The Black Cat ») se garde bien d'expliquer clairement pourquoi il éprouve le besoin de malmener sa conjointe : se défendant d'être jaloux (153), il énonce avec désinvolture que l'engouement de sa femme pour Mr. Windenough est un mal nécessaire.

Lackobreath, sans doute suivant la même nécessité démentielle, réfléchit à quelque moyen d'échapper à la sagacité de sa compagne (153) : aveu d'impuissance et/ou de phobie libidinale. A ce sujet, le choix de la citation de Saint Jérôme (Hieronymus) concernant la pudeur féminine, conforte

⁶⁴⁸ Cf. Harold F. Searles *L'effort pour rendre l'autre fou*. (1959) Trad. de l'anglais (États-Unis) par Brigitte Bost. Préface de Pierre Fedida, Paris : Gallimard, collection Connaissance de l'inconscient, 1977.

⁶⁴⁹ Possiblement une satire de l'auteur à l'égard des gens de spectacle de l'époque – Poe est lui-même issu d'une famille d'acteurs. Même l'engouement feint du narrateur pour le théâtre paraît l'accaparer avec fureur : « I determined to make my wife believe that I was suddenly smitten with a passion for the stage » (154).

⁶⁵⁰ On trouve ce type de comportement dans les satires de John Marston (1576-1634), auteur cité par Poe. Cf. *Satires* VIII. Lackobreath se trouverait-il dans une situation comparable à celle de l'amant du texte de Marston qui a sacrifié son souffle à une sirène? Le personnage poésque aurait-il semblablement renoncé à son souffle pour son épouse, sorte de sirène ou de Méduse? S'agirait-il pour Lackobreath de « punir » sa femme infidèle en lui refusant tout commerce sexuel? L'histoire ne le dit pas.

⁶⁵¹ Voir Ludwig Binswanger, *op. cit. Présomption, Distorsion et Maniérisme*.

cette hypothèse d'une appréhension que Lackobreath éprouverait à l'égard de la chose érotique⁶⁵². C'est ainsi que le mari grotesque de « Loss of Breath » entretient de sa femme – silhouette à peine individuée pour le lecteur – une vision pour le moins distorse et morcelée, le relateur énumérant diverses prothèses appartenant à l'intéressée, comme si elle se présentait sous de faux atours ou se réduisait à un assemblage d'éléments en réalité hétéroclites – le tout évoquant une poupée disloquée⁶⁵³. L'ironie consiste en ce que l'énonciateur lui-même possède quelque chose de l'automate, et par suite de l'inanimé. Or, comme a pu l'expliciter Fromm, une sexualité placée sous le signe de Thanatos cherchera à faire l'économie de la réciprocité, du consentement de l'autre, de sa participation, et de son plaisir – de la même façon que le Mal empêche de grandir et s'épanouir, et vise à brider l'existence humaine, à la rétrécir et l'atrophier. L'impression est donnée que le narrateur, incapable d'assumer et de satisfaire le désir charnel de sa femme, préfère fuir :

With a heavy heart I returned to my boudoir—there to ponder upon some method of eluding my wife's penetration, until I could make arrangements prior to my leaving the country, for this I had already made up my mind. (153-154).

Windenough, pour sa part, constitue onomastiquement la figure inversée du narrateur. Ce dernier qualifie son rival/sauveur de « doubled-winded idiot » (162)⁶⁵⁴ tout en concédant avec magnanimité que Windenough est tout ce que lui, Lackobreath, n'est pas :

That Mrs. Lackobreath should admire any thing so dissimilar to myself was a natural and necessary evil. I am, it is well known, of a robust and corpulent appearance, and at the same time somewhat diminutive in stature. What wonder then that the lath-like tenuity of my acquaintance, and his altitude which has grown into a proverb, should have met with all due estimation in the eyes of Mrs. Lackobreath. (153)

Dans une perspective girardienne, et à la lecture de ce passage, l'on pourrait aisément considérer que Windenough devient le médiateur du désir du protagoniste vis-à-vis de son épouse. En effet, c'est peut-être la présence en la personne de Windenough non pas seulement d'une sorte de

⁶⁵² Il n'est pas indifférent à cet égard de noter que l'auteur de la Vulgate insiste sur l'extrême fragilité de la bonne réputation des femmes, au point que l'air libre et la moindre brise sont susceptibles de corrompre cette « magnifique fleur » : « A reputation for modesty among women is a delicate thing, and [like] a most beautiful flower, as soon as it is exposed to the light air is greatly damaged by a slight breeze. » Traduction T.O. Mabbott. Le nom « Windenough » pourrait alors connoter la brise, aussi suave que délétère. Marie Bonaparte, en son temps, considérait que dans ce conte l'apnée symbolisait la perte de la puissance sexuelle, Poe ayant été jaloux de la puissance du père. La nouvelle lui fit prendre conscience de la « rephallisation du héros impuissant ».

⁶⁵³ « The Man that was Used Up » (1839) présente des motifs analogues.

⁶⁵⁴ La diatribe en question rappelle « William Wilson », dénotant la haine de soi et de l'*alter ego*. Windenough fonctionne-t-il comme une sorte de « moi-auxiliaire » du personnage principal déficient ?

double/moi-auxiliaire, mais surtout d'un rival qui met Lackobreath en demeure de prouver sa virilité à sa femme, peut-être aussi de recouvrer sa raison provisoirement perdue, à tout le moins vacillante :

Many persons, I considered, are prone to estimate commodities in their possession—however valueless to the then proprietor—however troublesome, or distressing—in direct ratio with the advantages to be derived by others from their attainment, or by themselves from their abandonment. (161).

La clôture déconcertante de « Loss of Breath » prend la forme d'un *excursus* ou discours délibératif contenant un éloge de la philosophie, seule apte selon l'énonciateur à protéger contre les traits invisibles et incompréhensibles de l'infortune, on pressent là encore le sentiment d'insécurité ontologique de type désincarné. Les interrogations du narrateur de Poe, alors qu'il fouillait fébrilement la maison dans ses moindres recoins, attestent d'ailleurs la difficulté à saisir ce qu'est effectivement ce « breath » qu'avait perdu le sujet, et témoignaient à ce titre du sentiment d'absence de soutènement, de la fragilité ontologique⁶⁵⁵ :

Carefully locking the door on the inside, I commenced a vigorous search. It was possible, I thought that, concealed in some obscure corner, or lurking in some closet or drawer, might be found the lost object of my inquiry. I might have a vapory—it might even have a tangible form. (153).

Le narrateur de « Loss of Breath » convoque l'un de ses contemporains, le philosophe et romancier anglais William Godwin – argument d'autorité – pour se prémunir contre l'éventuelle suspicion d'inconséquence ou d'absurdité que pourrait entretenir son lecteur, aussi « judicious » ce dernier puisse-t-il être (153). En effet, Godwin, en fervent adepte de la supériorité du spirituel sur le matériel, fait affirmer à l'un de ses protagonistes :

Religion is the most important of all things, the great point of discrimination that divides the man from the brute. It is our special prerogative that we can converse with that which we cannot see, and believe in that the existence of which is reported to us by none of our senses. Such is the abstract and exalted nature of man. That it is that constitutes us intellectual, and truly entitles us to the denomination of reasonable beings. All that passes before the senses of the body, is a scenic exhibition; and he that is busied about these fantastic appearances, « Walketh in a vain show, and disquieteth himself in vain. » « Invisible things are the only realities; invisible things alone are the things that shall remain⁶⁵⁶.

⁶⁵⁵ Le paradoxe étant que l'on ne peut faire allusion aux choses invisibles qu'à l'aide de références à des objets visibles et tridimensionnels, cela en dépit de la réprobation des stoïques, puis des iconoclastes et autres puritains, vis-à-vis de toute représentation « imagée » ou « métaphore » du règne invisible.

⁶⁵⁶In *Mandeville, a Tale of the Seventeenth Century in England* (1817), 48. Version online sur openlibrary.org.

Déni de l'immanence, ou plutôt de la réalité partagée : est également appelé à la rescousse le pittoresque Anaxagore, lequel prétendait sans ambages que la neige est noire, affirmation que le narrateur croit bon de confirmer, offrant là un bel exemple de maniérisme et de renversement dans le contraire, fortement évocateur de l'esprit de contradiction paranoïaque, et rappelant curieusement le narrateur intradiégétique désaxé de la nouvelle « The Imp of the Perverse ». De la même façon, l'allusion à Démosthène – orateur éminent entre tous – relève de la pédanterie – variante du maniérisme. Or, parce que cette préciosité prend des accents résolument pathologiques, le lecteur peut à bon droit penser que le sujet du discours est parfois aussi inéloquent que prolix. Cela d'autant plus que le flou téléologique de la narration, avec son cortège d'étrangeté et de dissonances, ne manque pas de déstabiliser, puisque le destinataire ignore à quel type d'énonciateur et surtout de personnalité il a affaire au juste⁶⁵⁷.

A rebours de l'exaltation discursive, aussi saugrenue qu'inquiétante, la philosophie professée est celle des aphorismes de Sénèque, même si – et ce n'est pas là le moindre des paradoxes – le narrateur à la fois malveillant et gauchi apparaît comme tout le contraire d'un modèle de sérénité ou d'ataraxie. Disons-le, la consolation recherchée paraît bien abstraite et évoquer davantage quelque philosophie de convenance qu'une sagesse authentique, à supposer qu'une telle chose soit jamais atteignable. S'agissant de « Loss of Breath », avec l'ultime changement de thème et de rythme dénotant le flottement de l'intentionnalité⁶⁵⁸, le texte débouche inopinément sur une sorte de *peroratio finalis* avec la pieuse formule : 'Amen!'⁶⁵⁹. Le double commentaire – d'ordre philosophique puis mystique – suggère en l'occurrence à la fois une cessation de l'action et un mouvement ascensionnel qui conduirait le protagoniste-narrateur depuis l'hypogée infernal du royaume des morts vers le Ciel. Dans « Loss of Breath », le récit additionnel suggère un sujet « extatique », exposé à l'altérité et éventuellement à la perte de sa propre identité. Mais d'une certaine manière, cette extase *est* le sujet, voire le vide qui s'impose lorsqu'une substance est « dépossédée » par le fait de l'extase. Paradoxalement, la peur de l'effacement vient sourdre à travers la référence faite à l'altitude de la dévotion spirituelle, le personnage cherchant à excéder une existence passive, et s'extraire de la frénésie et de l'impatience de l'histoire pour vivre dans un temps absolument soustrait aux soubresauts de l'événement. Selon Ludwig Binswanger :

⁶⁵⁷ On retrouve une fébrilité comparable entres autres dans « The Black Cat », « The Tell-Tale Heart » et « The Imp of the Perverse ».

⁶⁵⁸ Les bifurcations incessantes de Lackobreath dans l'espace physique, mais aussi entre thématiques et genres littéraires différents, rappellent d'autres narrateurs poésques, notamment celui de la nouvelle « The Angel of the Odd ».

⁶⁵⁹ Le vocable a le sens de : « J'approuve », « Assurément » ou, plus solennellement : « Ainsi soit-il ». A ce terme sémitique correspond le latin « fiat », forme verbale et nominale. La racine hébraïque *aman* signifie « être vrai », « constant », « fidèle », etc. Tout le problème de Lackobreath est là.

La disproportion pathologique réside ici dans le fait qu'à la marche dans l'étendue se substitue un « bond », un saut dans l'infini et que par conséquent l'horizon s'élargit à l'infini—tandis que la montée vers la hauteur demeure un simple « vol imaginaire⁶⁶⁰ », un être emporté vers les hauteurs sur les ailes de simples désirs et d'imaginations. Dans ces conditions, le sujet ne parvient ni à une vue d'ensemble au sens de l'expérience, ni à un approfondissement de la problématique de la situation en question, ni, par conséquent, à une véritable décision (qui est une résolution). Cette disproportion entre l'étendue et la hauteur s'explique par le fait que le monde extrêmement volatil du maniaque s'élagit à l'excès, compte tenu du nivellement de la hauteur véritable du *Dasein*. En effet, l'on ne peut gravir qu'avec peine au sens de la résolution et du mûrissement⁶⁶¹.

La nouvelle « Loss of Breath », pour drôlatique qu'elle soit, n'en tire pas moins son efficacité de l'opposition entre puissance suffocante et force de vie : Lackobreath, ayant recouvré son souffle et devenu métaphysiquement prudent, s'exprime comme un survivant, lequel voudrait entrer dans un Ciel qui ne serait pas que celui des mots ou des idées (ni même de l'agir), pour se hisser de l'existence à l'essence⁶⁶². Une telle aspiration, totalement insensée, n'est pas sans évoquer d'autres personnages forts singuliers du corpus : Ligeia, Morella, Roderick Usher, etc. Le lecteur, quant à lui, est partagé entre des interprétations divergentes, voire contradictoires, qu'il pourrait donner du comportement de Lackobreath : le protagoniste de cette nouvelle est-il avant tout grotesque car métaphorique d'une dissolution complète de la forme – cette forme pouvant se comprendre comme la psyché de l'intéressé – ou bien au contraire ce protagoniste fait-il preuve d'une incroyable résilience, difficilement imputable à un fou ? On aurait du mal, cependant, à concevoir le protagoniste de « Loss of Breath » comme un sujet comique dans la figure duquel s'unissent les pôles opposés de l'échec et du bonheur, sujet qui en mettant lui-même en échec ses propres buts serait voué à la folie.

Nous aurons l'occasion de revisiter « Loss of Breath » dans notre partie dévolue à la distorsion.

⁶⁶⁰ Binswanger emprunte l'expression à Gaston Bachelard.

⁶⁶¹ Ludwig Binswanger, *opus cit.* 27.

⁶⁶² Détail ironique : lors de ses tribulations le narrateur brise accidentellement une bouteille de parfum ou de colorant à cheveux appelé « Oil of Archangel » Cette huile essentielle est citée dans deux nouvelles de Poe « The Angel of the Odd » et « Loss of Breath ». Selon T.O. Mabbott, en février 1844, Auguste Grandjean, perruquier de New York : déposa un brevet pour un colorant à cheveux. L'annuaire de New York de l'année 1844 indique l'adresse de l'entreprise Grandjean au 1 Barclay Street. Pour revenir au récit, il est permis de penser que le protagoniste de « Loss of Breath » joue de malchance en brisant sa fiole d'huile essentielle. En effet, à en croire certaines pratiques alliant ésotérisme et thérapeutique, les arômes recélés par ces sortes d'huiles dilatent la conscience et favorisent la réceptivité aux êtres célestes. En raison de leur pureté, les huiles essentielles seraient recommandées pour susciter les « vibrations » de l'amour, et même attirer les anges et se concilier leurs grâces. Ces liniments devaient d'ailleurs être concoctés par des personnes réputées pures, donc porteuses d'énergies positives, utiles à l'épanouissement spirituel. Tout juste marié mais époux défaillant, pour ne pas dire impossible, le narrateur-protagoniste de « Loss of Breath » semble avoir grand besoin dudit philtre.

Maniérisme et dépersonnalisation dans « The Man That was Used Up »

La vanité du protagoniste historique est reflétée dans le discours aussi pauvre qu'ampoulé du personnage abîmé de « The Man That was Used Up » (1839) [307-319], et véhiculée par le style à la fois familier et mécanique de sa salutation : « Man alive, how *do* you do ? why how *are* ye ? *very* glad to see ye, indeed ! » Le discours du général, tel qu'il est restitué, fait également l'objet d'une fragmentation et d'une désémantisation. Le personnage en effet n'énonce aucune phrase complexe, mais procède par impératifs, interjections et interrogations brèves. Incapable d'idées, l'intéressé à la *manière* d'un militaire caricatural, s'exprime exclusivement par automatismes verbaux et bribes de phrases, d'éléments *non-sequitur*. Il est mu comme par un ressort, et tant s'en faut que ses actes indélébiles procèdent d'un sujet libre et répondant de lui-même. Survit-il seulement ? En d'autres termes, le protagoniste de cette étonnante nouvelle n'est pas à même de se manifester à nous en tant que sujet humain, attendu que l'intéressé se réduit à une entité machinique. Comme l'a montré Max Scheler, l'initiateur du courant personnaliste et dont Binswanger est un héritier : « la « personne (humaine) ne se révèle à moi que pour autant que je « participe » à ses actes, soit théoriquement en les « comprenant » et en les « reproduisant », soit moralement en m'y conformant »⁶⁶³. Or toutes ces choses sont inconcevables s'agissant d'un automate, car l'on ne peut connaître sa propre personne et celle d'autrui que par l'*amour* et la *sympathie*, une telle dynamique étant tributaire avant tout de l'intuition eidétique (qui a trait aux essences) et non pas de quelque connaissance théorique ou positive. Aussi, selon C. Gros :

Cette intuition, Scheler la conçoit comme une fusion affective de la personne et de l'univers, ou encore comme un *amor mundum in Deo* en tant que véritable lieu où se révèle la structure de l'Être, et avec elle le *logos* de la personne. [...] Ainsi donc, pour L. Binswanger, le sujet auquel a affaire le psychiatre est avant tout une personne psychologique, ce qui exclut que l'homme soit considéré comme un objet, même au sens d'objet de la connaissance. La pratique thérapeutique est susceptible d'éclairer son être non pas seulement par une intention eidétique pure, mais dans l'empathie qui est absolument nécessaire à sa révélation, comme à la révélation de toute forme de valeur, selon Max Scheler⁶⁶⁴.

Maniérisme dans « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. »

Il s'agit pour Thingum Bob – protagoniste de la nouvelle éponyme (1844) [766-786] – de relater par le menu ses premiers pas vacillants sur les sentiers de la gloire⁶⁶⁵. Le narrateur renonce à évoquer

⁶⁶³ Max Scheler, *Nature et formes de la sympathie. Contribution à l'étude des lois de la vie affective* (1913, 2^e éd., 1923), trad. M. Lefebvre, Paris, Payot, 1971, 232. Cité par Caroline Gros, *op. cit.* 116.

⁶⁶⁴ Caroline Gros, *Ludwig Binswanger*, Chatou, les Editions de la transparence, 2009, 116-117.

⁶⁶⁵ Cela n'est pas sans rappeler le narrateur grotesque de la nouvelle « The Business Man » (1840).

ses « lointains » ancêtres et ne mentionne que son barbier de père, lequel parvint à atteindre comme lui les sommets les plus éminents de sa profession. Le sous-titre « Late editor of the ‘Goosetherum Foodle’ by himself » thématise maladroitement le narrateur puisque l’épithète comporte une double ambivalence. En effet, l’adjectif « late » peut signifier aussi bien « récent » que « défunt » ; de son côté le réflexif « himself » exprime à la fois l’idée que le narrateur a rédigé son récit par lui-même, c’est-à-dire sans aide (ni plagiat) – le terme « himself » peut aussi donner à penser que le sujet du discours est bien le seul à considérer qu’il est un poète digne d’intérêt, *a fortiori* d’admiration...⁶⁶⁶ La profession de journaliste, selon le narrateur, inspire unanimement vénération et respect, et en rapport à ses écrits, l’énonciateur ne parle plus désormais à la première personne, mais sous son nom-de-plume : Oppodeldoc. Il opère ainsi une mise à distance vis-à-vis de lui-même. L’aspirant poète se sent pourtant miniaturisé (770) : il y a non-continuité du rapport de soi à soi⁶⁶⁷. Le narrateur relate que son père lui disait : « You have a great many heads » (767), ce qui évoque également dépersonnalisation, fragmentation et schizophrénie⁶⁶⁸. Le lecteur se demande dans quelle mesure il y a intégration entre le narrateur et Oppodeldoc (770) qualifié de « fool » (771).

Le narrateur — façon de se renier lui-même à cause de la haine de soi — en vient à nous confier qu’à un certain stade, l’alias d’Oppodeldoc commençait à l’exaspérer : il était sans aucun doute un imbécile. Corps et esprit semblent séparés, le lecteur a le sentiment étrange qu’il n’y a pas de corps, ni biologique, ni « véritable » vécu dans ce qui est dit. Le discours véhicule en outre une impression d’étourdissement et de tachypsychie : le destinataire assiste à une montée paroxystique de l’excitation.

L’énonciateur, confus dans son identité, paraît victime d’une sorte d’intoxication verbale, tel un apothicaire consciemment ou non adonné à quelque substance hallucinogène (785). La question se pose en effet de savoir qui donc parle ? Thingum Bob semble se diviser et se subdiviser en plusieurs sujets, et se confondre avec les magazines et organes de presse avec lesquels il a lutté et jonglé. A ce stade, l’énonciateur se croit advenu, alors qu’il est dépossédé de ce qui serait l’*ipséité de l’advenant*.

⁶⁶⁶ En même temps, symptôme de la dissociation mentale, l’exaspération est flagrante du relateur vis-à-vis de lui-même et du personnage qu’il s’était fabriqué, le locuteur/personnage est fatigué de son propre jouet (770). Sur le plan textuel il y a distanciation entre narrateur et personnage : le sujet du discours change entre le début et le terme de la nouvelle, comme dans « The Angel of the Odd » (1844).

⁶⁶⁷ Le narrateur de « Loss of Breath » éprouvait des sensations similaires, proches de la dysmorphophobie.

⁶⁶⁸ Cette remarque rappelle aussi le proverbe « The mob has many heads, but no brains » avec l’implication que le personnage est stupide.

Le narrateur estampeur du lecteur se confond avec la typographie de ses « poèmes » imprimés (771) : l'advenant s'est composé un personnage et s'asujettit au mythe. L'analyse qui suit le récit proprement dit juxtapose des humeurs antinomiques, alternant euphorie et dépression :

Yes ; I have made history. My fame is universal. It extends to the uttermost ends of the earth. You cannot take up a common newspaper in which you shall not see some allusion to the immortal THINGUM BOB. It is Mr. Thingum Bob said so, and Mr. Thingum Bob wrote this, and Mr. Thingum Bob did that. But I am meek and expire with an humble heart. After all, what is it? — this indescribable something which men will persist in terming « Genius? » I agree with Buffon — with Hogarth — it is but *diligence* after all.

Look at *me!* — how I labored — how I toiled — how I wrote! Ye Gods, did I *not* write? I knew not the word “ease.” By day I adhered to my desk, and at night, a pale student, I consumed the midnight oil. You should have seen me — you *should*. I leaned to the right. I leaned to the left. I sat forward. I sat backward. I sat upon end. I sat *tete baissée*, (as they have it in the Kickapoo,) bowing my head close to the alabaster page. And, through all, I — *wrote*. Through joy and through sorrow, I — *wrote*. Through hunger and through thirst, I — *wrote*. Through good report and through ill report, I — *wrote*. Through sunshine and through moonshine, I — *wrote*. *What* I wrote it is unnecessary to say. The *style!* — that was the thing. I caught it from Fatquack — whizz! — fizz! — and I am giving you a specimen of it now. (787)

L'on remarquera la profusion des phrases morcelées et des figures microstructurales telle la parembole⁶⁶⁹ et le monorème⁶⁷⁰. De surcroît, le recours aux onomatopées en fin de texte révèle que tout part en vrille dans une absurde régression asémantique qui, dans le présent de l'énonciation, disperse les signes et les projette violemment vers le narrataire, projection qui n'autorise aucune réponse (ou co-énonciation). Ce faisant, l'énonciateur se moque à la fois de lui-même et du lecteur, son attitude provocante étant toutefois marquée par l'ambivalence entre euphorie et dépression (à l'en croire, le locuteur est sur le point d'expirer). Il ne s'agit pas ici simplement de déflation ironique où quelque chose bascule dans son contraire, mais plutôt d'une posture autistique conduisant au prélinguistique et à l'évaporation sémantique, car de l'aveu du locuteur lui-même, le fond de ce qu'écrit le dénommé Thingum Bob importe peu, seul restant le fait qu'il s'est voué exclusivement et indéfectiblement à écrire, ayant connu les affres quotidiennes de cet exercice souvent ingrat⁶⁷¹. On

⁶⁶⁹ « La parembole est une figure de style qui consiste en une proposition insérée dans un discours pour exprimer le point de vue personnel de l'auteur ou du narrateur. Elle est proche de l'aparté au théâtre ou de la parenthèse dans le récit ; cependant la parembole conserve un lien sémantique avec le sujet de la proposition principale. » *Wikipedia*, encyclopédie en ligne.

⁶⁷⁰ Le monorème est une phrase composée d'un seul terme.

⁶⁷¹ En 1849, Poe publiait la nouvelle satirique « X-ing a Paragrab » dont le personnage principal se dénomme également Bob. Il s'agit d'un apprenti prote (en jargon professionnel « a Printer's devil ») employé par un journal appelé *The Tea-Pot*. Il n'a que douze ans, mais se montre aussi teigneux qu'inventif. Chargé de la mise en page de l'édition matinale, il s'aperçoit que tous les caractères « o », minuscules et majuscules, ont disparu. A défaut de pouvoir trouver la voyelle

décèle en même temps la dissociation affectant le diptyque formé par la gestuelle de l'*écrivain* d'une part, le discours et le *style* d'autre part, ce style boursoufflé (le texte regorge d'érudition cuistre) s'avérant une sorte de coquille vide ou de symptôme de maladie contagieuse (« I caught it from Fatquack », celle du maniérisme peut-être. L'ensemble du rituel qui accompagne l'écriture et le système psychologique autour duquel s'est construit Thingum Bob passe de la sorte du cristal (rigidité) à la fumée (dissolution). Thingum Bob demeure un écrivain au style vindicatif, véhément, justement figé dans la scription, aliéné par une écriture fétichisée et entropique qui barre l'inscription dans la réalité et le temps.

Si l'infatuation subjective est incontestablement le trait de personnalité le plus saillant de Thingum Bob, cette tendance est servie par le maniérisme. L'onomastique est résolument grotesque ; à commencer par celle de l'énonciateur qui fait écho aux termes anglais « thingamabob » et « thingamajig », substantifs qui, dans la langue informelle, signifient quelque chose ou bien quelqu'un de malaisé à situer ou à intégrer dans une classification. Oppodeldoc et Snob (772), les noms-de-plume que le jeune Thingum s'est donnés, qui connotent charlatanisme et excentricité⁶⁷². Dans le même esprit incongru, les actants portent des noms parlants: Mr. Crab, The Owl, The Mole, Fatquack, Snob, Mumblethumb, The Lollipop, Daddy-Long-Legs, The Hum-Drum, the "Rowdy-Dow". De nombreux éléments de langage et procédés concourent à dégager l'impression que le discours émane d'un grand anxieux, au verbe haut typique d'une personnalité gauchie. A travers la conglobation et le rythme frénétique de l'écriture, se discerne la manœuvre désespérée d'un individu jaloux de la renommée qu'il considère amplement méritée. On relève dans ce registre la prolixité exaspérante des propos, symptomatique de l'excitation maniaque et de la fuite des idées, le discours semblant infester le récit et proliférer lui-même en vain. L'énonciateur cultive l'emphase, les hyperboles et superlatifs qu'il s'applique à lui-même (au service de l'inflation du Moi). Il opère de nombreux renversements entre les qualificatifs les plus laudatifs référant à sa personne et la minoration systématique par de féroces saillies satiriques de ceux qu'il perçoit à tort ou à raison comme des rivaux.

voulue, Bob y substitue la lettre x, ce qui déclenche un scandale en ville. Rien n'interdit de voir dans ce personnage « lexoclaste » une sorte d'écho juvénile de Thingum Bob.

⁶⁷² Opodeldoc est un nom donné par Paracelse à un liniment dont il fut l'inventeur. Il s'agissait d'un mélange de savon et d'alcool, auquel on ajoutait du camphre et parfois un certain nombre de fines herbes essentielles, le plus notamment l'absinthe. La recette de Paracelse forme la base pour la plupart des versions postérieures de liniment. Elle figure encore à ce jour dans la pharmacopée américaine (USP). Le nom *Old Opodeldoc* a été autrefois employé comme nom standard pour un personnage comique de médecin. Le « Beef opodeldoc » était une spécialité pharmaceutique, couramment utilisée à l'époque où vivait Poe. Au début des années 1890 « l'Epideldoc » (sic) était encore préparé sur demande par les apothicaires dans le nord-ouest de l'Angleterre.

L'absence de sens autocritique est totale, la préciosité ridicule : le narrateur, aspirant poète, a l'audace d'un insensé (769). Il est question d'absurdité (« ineffable nonsense » (770) d'effronterie (771) d'égotisme (« egotism ») et de sottise (« fool », 771). Le style est pompeux jusqu'au ridicule : « Thus ended my conference with the best of men ..., (etc., 767). La surabondance de l'expolition, des aposiopèses et des superlatifs devient grotesque : le narrateur se situant aux antipodes de toute modestie et mesure, c'est l'inflation du Moi : « I attained (...) pinnacle of human renown » (766). L'énonciateur paraît avoir reçu une inspiration quasi divine : “divine afflatus” (767), mais dévide son récit imperturbablement, sans se rendre compte de la non-congruence des registres (sa « sublime ode » célèbre une ...huile cosmétique (766)). Ceux à qui il doit sa première inspiration, le narrateur leur réserve les termes les plus ampoulés : « I regarded them as Gods, and drank in with avidity, etc. (...) august mouths during the process of what is styled « lather ». ⁶⁷³»

L'on remarque aussi le recours intempestif à des locutions en langues étrangères ou anciennes, en particulier le français et le latin (784). Ces maniérismes et sinuosités censés en imposer au lecteur, émaillés d'erreurs et d'approximations, se retournent contre le sujet énonçant (784). Ce dernier voudrait surenchérir sur le style d'ores et déjà ampoulé, en incendiaire des revues auxquelles il fait allusion. L'écriture est alors utilisée et traitée comme un objet cuisiné :

My practice was this. I bought auction copies (cheap) of « Lord Brougham's Speeches,” “Cobbett's Complete Works,” the « New Slang-Syllabus,” the “Whole Art of Snubbing,” « Prentice's Billingsgate,” (folio edition,) and « Lewis G. Clarke on Tongue.” These works I cut up thoroughly with a curry-comb, and then, throwing the shreds into a sieve, sifted out carefully all that might be thought decent, (a mere trifle); reserving the hard phrases, which I threw into a large tin pepper-castor with longitudinal holes, so that an entire sentence could get through without material injury. The mixture was then ready for use. [...] I anointed a sheet of fools-cap with the white of a gander's egg; then, shredding the thing to be reviewed as I had previously shredded the books, — only with more care, so as to get every word separate — I threw the latter shreds in with the former, screwed on the lid of the castor, gave it a shake, and so dusted out the mixture upon the egg'd foolscap [[foolscap]]; where it stuck. The effect was beautiful to behold. It was captivating. Indeed, the reviews I brought to pass by this simple expedient have never been approached, and were the wonder of the world. (782)

L'effet est à la fois pathétique et exaspérant, car tout ce qu'il croit devoir le valoriser ne fait que ridiculiser Thingum Bob et bizarrement, la virtuosité verbale menace l'équilibre psychique de

⁶⁷³ Aux yeux du lecteur toutefois, ces glorieux brochuriers ne sont que de simples mortels, lesquels —comme tout un chacun —doivent passer chez le barbier afin de se faire mousser.

l'énonciateur, le discours débridé contribuant à la désagrégation de la pensée elle-même. On note au terme du conte le relâchement du niveau de langue et la brusque retombée de l'excitation, avec effet de dépression (anti-climat).⁶⁷⁴ Comme le fait remarquer Binswanger, chez certains malades psychotiques, l'homme ne s'épanouit pas « dans la langue prise en tant que discours, il ne commerce pas de façon adéquate, c'est-à-dire conformément à la chose ou à la nature, mais il en use, dans la méconnaissance de son essence (...) Au lieu d'employer la langue comme un organe d'expression et de communication, il en mésuse comme d'un appareil démontable »⁶⁷⁵.

De fait, le maniérisme s'efforce ici de pallier un manque, un défaut d'énergie ascensionnelle propre. N'est pas en cause une manifestation de force vitale ou de liberté de mouvement, mais de ce que Thingum Bob voudrait faire passer pour soutenu (l'effort sans cesse consenti pour soutenir le discours est ostensible et fait rire, avant peut-être d'inquiéter et exaspérer). Le narrateur demeure sans charme naturel car ses propos ne sont pas eux-mêmes des mouvements expressifs, mais des actions intentionnelles. Le personnage est donc pour ainsi dire placé dans une opposition ou une *division* entre quelque chose d'intérieur et de central et quelque chose d'extérieur⁶⁷⁶. Dans « Thou Art the Man » (1844), l'on retrouve cette idée d'un maniérisme qui, à force d'outrance, finit par desservir le locuteur – qu'il soit narrateur intradiégétique ou simple personnage. Dans cette nouvelle, en effet, le meurtrier en fait « trop » dans le registre de l'amabilité et de la prévenance. Son réquisitoire censé défendre l'accusé constitue par conséquent un exercice rhétorique, qui paradoxalement accable cet accusé – au point que le témoignage de l'oncle n'est plus crédible. Phénoménologiquement parlant, il y a là prévalence du souci du « On »⁶⁷⁷ tel qu'évoqué par Heidegger. Mais surtout, dans « Thou Art the Man », la distorsion devient tout à la fois gothique, grotesque et morbide lorsque, voix de la Némésis, le mort ventriloque se venge à travers le narrateur intradiégétique. De plus, il y a là un curieux processus de réification, puisque le protagoniste-narrateur est réduit à la lamentable fonction d'accessoire pour ventriloque. Inutile de souligner que le meurtrier illusionniste et le lecteur sont piégés dans cette nouvelle astucieuse.

⁶⁷⁴ Poe le critique littéraire et l'essayiste utilisent de tels procédés de collage notamment dans ses *Marginalia* (1844-1849). Souvent rédigées dans un style oral, truculent, consistant en associations d'idées parfois saugrenues, voire absurdes, elles sont criblées de répétitions thématiques et textuelles, puisque l'auteur y recycle généreusement des passages extraits de ses propres compositions. L'on retrouve le même style bavard, sarcastique et goguenard dans la présente nouvelle.

⁶⁷⁵ Cf. Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine, la présomption, la distorsion, le maniérisme*, 165-166.

⁶⁷⁶ Ce phénomène intervient également dans « William Wilson » quoique avec des modalités différentes.

⁶⁷⁷ Telle est la technique oratoire déployée par Octave dans *Julius Caesar*, autour de la fausse concession : "But Brutus is an honourable man."

Maniérisme et extravagance dans « How to Write a Blackwood Article »

Aux yeux de Poe, lequel s'en explique dans sa « Philosophy of Composition » (1846), ce qui prime absolument dans la facture d'une nouvelle, c'est la synergie et la logique concise du dispositif narratif et de l'ensemble des accessoires littéraires, synergie qui génère l'exaspération de la tension dramatique et le surgissement final d'un *effet unique* (« unity of effect »). Ainsi donc, si elle est parvenue à la conclusion de ses impossibles tribulations, la protagoniste de « How to Write a Blackwood Article » (1838) [278-298], la Signora Psyché Zenobia, n'est pas passée de vie à trépas, c'est que l'éditeur du *Blackwood* a souligné l'absolue nécessité pour tout collaborateur (crédible?) du magazine, de rendre compte dans l'écriture de l'ensemble de ses perceptions et sensations, relatives surtout aux expériences les plus extrêmes, idéalement au plus près possible de la mort elle-même.

Tout cela rappelle une autre nouvelle satirique, « The Facts in the Case of M. Ernest Valdemar » (1845), où la présomption – bien qu'elle intervienne cette fois dans la sphère « scientifique » – joue un rôle central, le narrateur et ses collègues hommes de l'art voulant coûte que coûte exhiber un sujet à la fois mort et vivant, espérant accessoirement pouvoir s'insinuer dans la tête et la conscience d'un mort-vivant. L'ennui pour la protagoniste de « How to Write a Blackwood Article », c'est qu'elle est placée dans une situation impossible, celle de fonctionner comme un sujet à la fois vivant et mort, censément intégré et en même temps désagrégé (comme la narratrice Psyche Zenobia (et sans doute E.A. Poe lui-même) doit d'une certaine façon consentir à devenir folle (fou), pour être capable de rédiger une nouvelle satisfaisant aux critères totalement ridicules de la revue). « How to Write a Blackwood Article » se présente de la sorte comme le résultat des conseils prodigués par le Dr Money Penny et le rédacteur en chef de la revue éponyme, de toute évidence tous deux fous à lier... et leur pathologie s'avère fort contagieuse (les lecteurs d'épouvantables histoires à sensation sont avertis). D'où il ressort que l'absurdité des événements relatés, le caractère grotesque des personnages, les maniérismes outranciers qui pullulent dans la nouvelle et le style ampoulé à l'extrême sont là pour attester une véritable maladie/folie littéraire. Le rationalisme typique des personnalités du pôle psychotique se traduit, comme chez Psyche Zenobia, par un discours étranger au vécu et dépourvu de bon sens, alimenté bien souvent de connaissances disparates, philosophiques, religieuses ou ésotériques. Chez ces sujets, les erreurs de jugement produisent des idées erronées aussi bien sur le monde que sur soi-même. Il s'ensuit des conduites inadaptées et à certains moments contraires aux intérêts du sujet. Sous ce rapport, au terme de l'aventure la posture de la protagoniste évoque un état délirant – comme la « zombification » – sur fond de thèmes combinant les idées de

grandeur, de destruction, de négation d'organe, le sujet étant persuadé qu'il n'a plus de corps, ou que telle partie de son corps a disparu, n'a plus d'yeux ni de regard, voire se croit déjà mort.

L'onomastique est significative, le nom grec Zénobia est forgé sur *xeno* (étranger/extérieur) et *bios* (la vie); Psyché correspondant à l'esprit et à l'appareil psychique, l'ensemble véhiculerait donc l'idée d'une âme dotée d'une vie étrangère (*xeno / bios*), en somme le nom de la protagoniste suggère une créature hybride, non-répertoriée et contradictoire.

Il semble que la forme concernée d'extravagance artistique (et mercantile, il faut bien l'avouer), quand elle dépasse certaines limites dans l'ordre de la vraisemblance et de la mesure, soit vouée à une sorte de dégénérescence et de chaos fortement évocateurs de certaines affections mentales (notamment la psychose schizophrénique) où – comme l'a clairement montré la Daseinsanalyse et en particulier les conceptualisations de Ludwig Binswanger (fondées sur une authentique clinique) – présomption, distorsion et maniérisme jouent un rôle décisif.

Sublime et grotesque dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether »

Dans l'établissement psychiatrique qui est le théâtre de l'action de « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » (1844) [699-716], on est pour ainsi dire fou « en famille », dynamique pathogène qu'illustre le cas de Mlle Eugénie Salsafette. Cette patiente n'est pas la moindre curiosité de cette singulière exhibition d'aliénés que propose la nouvelle. L'on apprend incidemment que la demoiselle – dont l'apparence physique, en particulier l'extrême pâleur, et le goût pour le chant opératique rappellent étrangement l'épouse valétudinaire de Poe – se trouve être la nièce de Monsieur Maillard, son oncle (?) ayant affirmé avec force qu'elle était parfaitement saine d'esprit⁶⁷⁸.

Mais parmi les péripéties satellites de l'intrigue majeure, que signifie le comportement de la patiente – vraisemblablement la seule jeune (et belle) femme de toute l'assemblée – qui persiste à vouloir se dénuder devant tout le monde ? Sans doute pourrait-on formuler l'hypothèse que l'épisode correspond à la tentative du sujet de s'extraire, bien au-delà de sa vêtue, d'un lieu fermé et dépourvu

⁶⁷⁸ Rappelons cette convention linguistique, valable dans la sphère anglophone notamment au XIXe siècle, qui permettait que le tuteur ou père adoptif d'orphelin(e)s et autres jeunes filles en détresse ou menacées d'indigence, cette « figure protectrice », indépendamment des liens de parenté biologique, se fasse appeler « Uncle ». L'ambiguïté du personnage, ses abus et turpitudes, imaginées ou réelles, ont fait la fortune d'une certaine littérature érotique anglaise, oeuvrant tout spécialement dans la veine sado-masochiste.

de sortie, ce lieu étant l'asile (comme dans d'autres nouvelles, Poe a recours au thème de la chambre close ou du labyrinthe)⁶⁷⁹. De surcroît, confrontée à la menace d'un espace instable et qui va toujours en se rétrécissant, outre sa pratique musicale Eugénie ne trouverait pas d'autre moyen pour colmater l'angoisse que de se débarrasser de ses vêtements, comme autant d'accessoires significatifs de l'enfermement.

En somme, chez Mlle Salsafette le déshabillage permettrait au sujet de mieux se revêtir d'un corps affranchi de toute entrave, ce corps libre étant vécu comme seul espace habitable. Quoiqu'il en soit, la moria⁶⁸⁰ et l'exhibitionnisme délirant de la patiente suscite la panique, même parmi ses compagnons d'infortune effarouchés, lesquels néanmoins parviennent à la maîtriser physiquement, si ce n'est à la « contenir » mentalement :

She was a very beautiful and painfully modest young lady, who thought the ordinary mode of habiliment indecent, and wished to dress herself, always, by getting outside, instead of inside of her clothes. It is a thing very easily done, after all. You only have to do so—and then so—so—so—and then so—so—so—and then «

« Mon Dieu! Mam'selle Salsafette!» here cried a dozen voices at once. "What are you about?—forbear!—that is sufficient!—we see, very plainly, how it is done!—hold! hold!" and several people were already leaping from their seats to withhold Mlle Salsafette from putting herself upon a par with the Medicean Venus... (709).

En l'occurrence, la scène outrepassa le carnavalesque et confine au pathétique car elle n'est nullement étrangère à la réalité de certaines pathologies. L'on sait en effet que d'aucuns patients atteints de troubles mentaux sont si désinhibés qu'oublieux de la pudeur ils se déshabillent en public. L'aberration comportementale par laquelle ces sujets se signalent de façon aussi spectaculaire – compte tenu des tabous et conventions sociales régulant la bienséance et la pudeur sexuelle – peut relever de l'exhibitionnisme (lequel renvoie à un soi corporel archaïque) ou de la démence. La clinique psychiatrique enseigne d'ailleurs qu'il existe une fréquente corrélation entre ce phénomène et l'addiction aux psychotropes, notamment hallucinogènes.

On signale de surcroît que lors de leurs passages à l'acte, les patients concernés sont souvent en proie à une extrême agitation et semblent dotés d'une force surhumaine. Il s'en trouve même qui, au comble de l'excitation, veulent exposer un corps rayonnant ou astral, se croient invulnérables et

⁶⁷⁹ Pour approfondir ce motif voir: John T. Irwin: « A Clew to a Clue: Locked rooms and Labyrinths in Poe and Borges », *The American Face of Edgar Allan Poe*. Eds. Shaun Rosenheim and Stephen Rachman, Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1995, 139-152.

⁶⁸⁰ « La moria est un trouble de l'humeur caractérisé par une euphorie clownesque, avec pitreries et jeux de mots, et également parfois, boulimie et exaltation de la sexualité. Elle est consécutive à des lésions du lobe frontal. » Jean Thuillier, *La folie, histoire et dictionnaire*, Paris, Editions Robert Laffont, 1996, 631.

paraissent insensibles à la douleur somatique. Le déshabillage compulsif est parfois une forme de réponse à des hallucinations auditives et visuelles, à des injonctions émanant d'entités invisibles, si ce n'est de Dieu Lui-même⁶⁸¹.

Dans l'histoire que nous offre Poe, tant est forte cependant la prégnance des interdits que ses commensaux aliénés se précipitent en nombre pour interrompre l'effeuillage de Mlle Salsafette. Il se trouve que le double de cette jeune femme insensée et littéralement hystérique, n'est autre que la très raisonnable et pathétiquement humble / pudique / pauvre (« painfully modest ») jeune amatrice d'arias romantiques rencontrée dans le salon au début de la visite. L'Eugénie de la nouvelle poesque vacille entre sublime et grotesque, car à défaut d'être comprise elle veut être *vue* : d'une part sa pratique du *bel canto* laisse supposer une identification (au moins partielle) aux héroïnes nobles et romantiques des opéras notamment de Bellini, figures tragiques de femmes passionnées, condamnées et sacrifiées sur l'autel des conventions sociales et nécessités politiques, à la fois folles et simultanément impavides devant leur cruel destin ; d'autre part la même demoiselle au moi grandiose traverse des crises de parfaite impudicité.

On sent du reste le visiteur-narrateur interdit devant une indiscretion aussi tapageuse, cela ayant partie liée avec la crainte et l'aversion des aberrations sexuelles éventuellement symptomatiques du désordre mental :

La sympathie, cette sociabilité réflexe, exige que nous réfrénions en nous-mêmes les tendances à l'exhibitionnisme et au voyeurisme, qui toutes deux tendent à violer l'intimité d'autrui, soit en lui imposant la nôtre comme un spectacle indésirable, soit en surprenant la sienne d'une manière outrageante pour lui et ses proches. Réflexe de défense en face de celui qui nous traite comme un simple instrument, un objet, une chose au service de ses instincts – la pudeur maintient le caractère distinctif de notre humanité acquise, et de notre unicité individuelle. Elle est un vêtement vivant, un épiderme mental.⁶⁸²

Une analyse phénoménologique permet d'enrichir l'interprétation de la sémiologie mise en place autour du personnage d'Eugénie. Nous savons que Husserl conçoit le corps comme présence au monde de la vie d'un sujet intentionnel :

Le corps est ce qui appartient à la présence la plus immédiate du monde, y compris dans l'espace-temps ; il est également ce qui fournit à la pensée les data de la représentation (à savoir les contenus sensitifs, sensibles du corps comme le toucher, la vue, la voix, la kinesthésie). Le vécu corporel appartient par conséquent au monde de la sensation alors que l'image du corps appartient au monde de la perception.⁶⁸³

⁶⁸¹ Voir à ce sujet : Terry Rustin et alt. *Emergency Psychiatry – Principles and Practice*, Wolters Kluwer Lippicott Williams & Wilkins, Philadelphia, 2008, 248.

⁶⁸² André Prunier [Prudhommeaux], « Eloge de la pudeur ». *L'Unique*, n°93-94, mars-avril 1955. Disponible online à <http://raumgegenzement.blogspot.de/2009/10/15/andra-prudhommeaux-elog-de-la-pudeur-1955/>.

⁶⁸³ Raison pour laquelle Edmund Husserl n'interprète pas les contenus psychiques, mais détermine la forme de la présence du sujet (au monde) dans un vécu corporel grâce à l'intentionnalité.

On l'a vu, selon Husserl, pour appréhender comment le sujet humain interagit avec le monde, il y a lieu de distinguer entre *Leib* (corps de chair) et *Körper* (corps objectif, corps anatomique ou encore corps-objet). En effet, le *Leib* est la propriété transcendantale d'un moi pur, et donc l'originellement propre à moi et consommé propre à moi, il est l'originellement mien, et dans cette mesure, pour Husserl, « l'organe et le moyen pour l'appropriation de tout.⁶⁸⁴ » L'exhibitionnisme, par voie de conséquence, est assimilable à la pathologie dans la mesure où cette conduite tend à réduire l'individu à une manifestation corporelle, c'est-à-dire à un *Körper* anatomique, désintrié vis-à-vis du *Leib* en tant que corps de chair habité par un Moi transcendantal. En effet, toujours selon Husserl, « la chair n'est ni une pure extériorité mondaine, ni une simple intériorité égoïque, mais une interface entre le monde et moi. »⁶⁸⁵

C'est précisément cette fonction d'interface qui paraît affectée chez Mlle Salsafette, le *Körper* prenant l'ascendant sur le *Leib*⁶⁸⁶. Dans un fonctionnement « normal » et viable, le quant à soi et l'intimité se logent dans l'interface, mais chez Eugénie Salsafette, le corps propre cède la place au corps-objet, si bien que l'équilibre entre « extérieur » et « intérieur » est compromis, tant il est vrai que, comme l'exprime Geneviève Hebert :

La pudeur voile le corps, le rend signifiant d'autre chose que de lui-même. Elle fit naître un mystère. Elle est une vertu du milieu, à la frontière du corps et de l'esprit tout en cherchant à les joindre. Elle a la forme de la réserve, un sens aigu de l'altérité. L'être pudique vit le chiasme du corps et de l'âme, du moi et de l'autre. La pudeur réunit l'un et l'autre pôle, et c'est pourquoi les quelques philosophes qui en ont parlé l'ont toujours associée à la notion de personne⁶⁸⁷.

Ajoutons que le comportement de la jeune femme aux yeux tristes aperçue au salon lors de l'arrivée du visiteur évoque un pôle passif et négatif, à l'inverse de la brusque excitation de l'exhibitionniste, le tout suggérant un tableau catatonique. Nous sommes encore dans l'isotope /peur de la folie/, raison pour laquelle la pointe d'humour du narrateur – l'exhibitionniste (au pôle actif) fait de lui un voyeur malgré lui (pôle passif) – consistant à prêter à la jeune satyresse l'intention de se faire l'égal de Venus, cette comparaison a certainement valeur défensive. L'onomastique en tout cas n'est pas seulement farfelue, mais recèle des associations assez révélatrices avec l'oralité et

⁶⁸⁴ Claude Romano : *Il y a*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Epiméthée, Essais philosophiques, 2003, 185.

⁶⁸⁵ Edmund Husserl : *Husserliana*, XIV, 58, cité in Romano : *Il y a*, 177.

⁶⁸⁶ Dans la même nouvelle, la désintrié entre corps et esprit, ou plus précisément *Körper* et *Leib*, est aussi illustrée par le comportement d'un autre résident de l'asile, à savoir Mr de Kock, qui –comme on l'a vu– reproduit celui d'un baudet, généreux dispensateur de ruades.

⁶⁸⁷ Geneviève Hebert : « Petit éloge phénoménologique de la pudeur, en matière de dévotion et ailleurs », Essai paru in *La Maison-Dieu*, n° 218 (2^e trimestre 1999), 131-144.

l'alimentation, le morcellement et la fragmentation, voire la liquéfaction, mais aussi le charme et le piquant : le nom *Salsafette* résulte de l'association des morphèmes lexicaux *salsa* (« sauce ») et *fetta* (« tranche », « morceau », « partie »).

Nihilisme façon démoniaque dans « Silence ».

La nouvelle « Silence » (1838) [221-224] est d'une remarquable modernité, en ce sens qu'elle offre l'exemple d'une « texture inventée », à savoir la version d'une texture visuelle qui ne fait pas à proprement parler référence à la réalité visible. Davantage que ses personnages, l'histoire elle-même, son style langagier, l'atmosphère, tout y est empreint de maniérisme, certains passages évoquent une poésie en prose. On ne manquera pas de remarquer que la langue mobilisée dans cette nouvelle possède des accents bibliques, parfois archaïsants, le cas échéant diablement maniérés et pompeux. Les motifs apocalyptiques ne manquent pas : l'opposition terre/ciel, le combat entre Haut et Bas, la pluie qui se transforme en sang (221), la malédiction et ses effets. Plutôt que musical, le discours se révèle rhapsodique, avec une profusion d'images et de formules réitérées : on peut relever des similitudes avec l'imagerie déployée dans la poésie mystique et néo-gnostique de William Blake (1757-1827)⁶⁸⁸. Il est possible qu'un poème homonyme de Poe recèle une clef supplémentaire permettant de mieux saisir ce conte. Il s'agit du sonnet « Silence », publié en 1839, l'année suivant la parution de la nouvelle. Au fil de ces vers, le poète exhorte le lecteur à ne pas craindre le silence « corporel », c'est-à-dire la Mort, laquelle en définitive se verra toujours neutraliser par la « mémoire humaine ». Il existe cependant un autre type de silence, celui de l'*ombre de l'Homme*, à savoir le Mal, lequel erre dans d'obscures régions qu'aucun pied humain n'a jamais foulé. Or donc, celui ou celle qui rencontre cette insonorité et ce mutisme délétères n'a « plus qu'à se recommander à Dieu », avertit le poète Edgar A. Poe. D'où : si la mort corporelle est naturelle et inévitable, en revanche la mort de l'âme voue le sujet à la malédiction éternelle. Le silence ou figement qui joue un rôle prépondérant dans la nouvelle résulte d'une malédiction du diable. En revanche, l'on ne sait pas au juste qui est l'homme de ce conte : un Romain, mais qui ? Le diable est peut-être un artiste maniéré, mais il ne fait que composer. Il n'est mû que par le ressentiment, étant celui qui ôte la parole, la joie de vivre et la vie elle-même.

⁶⁸⁸ Cf. «The Marriage of Heaven and Hell» (1794).

Nous nous devons de citer sur ce point Erwin Straus (1891-1972), en l'occurrence *Du sens des sens*, œuvre fondatrice de la psychologie phénoménologique post-husserlienne. Praticien reconnu de la neuropsychiatrie et critique résolu du réductionnisme pavlovien et autres positivismes scientistes, Straus livre dans ce magnum opus le fruit de ses réflexions épistémologiques pour démontrer que le *moment gnosique de la perception* est seulement révélateur de propriétés d'objets, tandis que le *moment pathique* est définitoire du mode de participation du sujet au monde :

Lorsque je tente de connaître le sentir et le mouvement vivant, je dois penser ceux-ci au sein de cette relation originelle de l'existence partagée (*Mit-Leben*). La connaissance réflexive ne peut les soustraire de cette relation avec l'observateur individuel que si elle a déterminé au préalable la forme spatio-temporelle de l'expérience vécue sympathique, c'est-à-dire la distance même. Tout en étant très générale, cette détermination n'a toutefois rien de commun avec la détermination spatio-temporelle pratiquée par les sciences de la nature. L'universalité de la distance y est en effet pensée de manière telle qu'elle conserve sa référence à chaque sujet individuel, c'est-à-dire comme la forme d'un devenir ouvert sur le futur et qui, de ce fait, n'est pas encore totalement déterminé. Il s'agit donc d'une universalité qui se trouve sans cesse abolie dans l'accomplissement même de l'acte. En d'autres termes, l'utilité pratique d'investigations de cette espèce est beaucoup moindre que celle de la recherche telle qu'elle est pratiquée dans les sciences de la nature. Néanmoins, elles peuvent peut-être revendiquer un autre genre d'utilité. La connaissance vers laquelle elles tendent n'a pas pour but d'instaurer une maîtrise du monde, mais plutôt de le délivrer et de transformer un monde muet en un monde qui nous parle en un nombre infini de lieux. La plénitude et la diversité du monde dans lequel nous vivons, doivent nous devenir perceptibles partout où nous n'avons jusqu'à présent rencontré que le silence⁶⁸⁹.

L'aversion du démon de la nouvelle « Silence – a Fable » pour la *plénitude et la diversité du monde* qu'évoque E. Straus, et la prétention de l'Ennemi de l'humanité à littéralement imposer le silence à la création (*volonté de rendre l'autre fou* caractéristique du schizophrène, pour reprendre la formule du psychiatre Edward Searles ?), ressortissent sans aucun doute à une forme de folie téméraire, pour ne pas dire mégalomaniaque, assez caractéristique somme toute de celui (l'ange déchu) qui a oublié que « C'est l'homme qui pense, non le cerveau »⁶⁹⁰ et que l'être humain c'est avant tout le « sujet pathique »⁶⁹¹, ou encore le « sujet expressif »⁶⁹². Dans le contexte de ses propres

⁶⁸⁹ Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. (Vom Sinn der Sinne, Berlin, 1935 (deuxième édition augmentée, Berlin, Heidelberg, Göttingen, Springer Verlag, 1956) Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2000, 465-466.

⁶⁹⁰ E. Straus, *op. cit.* 195.

⁶⁹¹ *Ibid.*

⁶⁹² Formule du médecin-biologiste et psychologue néerlandais Frederick J. J. Butendijk (1887-1974). Cf. *Attitudes et mouvements, Etude fonctionnelle du mouvement humain*, Paris, Desclée de Brouwer, 1957.

réflexions sur ce qu'il est convenu d'appeler la subjectivité et la liberté, S. Žižek rappelle la lecture que propose Hegel de l'*Antigone* de Sophocle (autre personnage prématurément enseveli) :

...la forme la plus élémentaire de la symbolisation elle-même est ce geste vide, purement formel : le premier acte de symbolisation est sépulcral, il s'agit du rituel de l'enterrement grâce auquel la mort elle-même, l'ultime manifestation d'un processus naturel « aveugle » échappant à notre contrôle, est « saisie », répétée comme un processus culturel, bref, grâce auquel elle est « formellement subsumée » sous le régime symbolique. Rien ne change en réalité, la seule chose qui se produit est l'ajout d'une forme vide à un processus naturel inéluctable⁶⁹³.

A la lumière de cette interprétation, nous ne sommes pas loin de penser que le conte « Silence » met en scène non pas quelque triomphe de la Mort, mais bien plutôt la neutralisation satirique de cette dernière. Quatre mois seulement avant sa mort, dans ses *Marginalia*, Poe lui-même ne déclare-t-il pas que : « Pure Diabolism is but Absolute Insanity. Lucifer was merely unfortunate in having been created without brains »⁶⁹⁴ ?

⁶⁹³ Slavoj Žižek, *op. cit.* 322.

⁶⁹⁴ Southern Literary Messenger, *Marginalia*, June 1849. In *Poe, Essays and Reviews*, New York, Library of America, Literary Classics of the United States, 1984, 1455.

Maniérisme dans les nouvelles morbides

Maniérisme, pétrification et morbidité dans « The Assignment »

Edward H. Davidson, en 1956, présente « The Assignment » (1834) [200-216] comme une satire de romances et autres histoires d'amour, inspirée de l'idylle tapageuse entre Byron et la comtesse Guiccioli.⁶⁹⁵ Le critique Richard P. Benton quant à lui, défend l'hypothèse selon laquelle « The Assignment » est un canular. Il s'agirait d'une tentative de l'écrivain de duper ses contemporains, en premier lieu les lecteurs choqués par le « message » du poète maudit que fut Byron. Ainsi, selon Benton, « The Assignment » serait une parodie allégorique⁶⁹⁶ dans laquelle Poe se livrerait à une farce destinée à cette catégorie de lecteurs, l'auteur mettant en scène trois actants représentant Byron, la comtesse et son vieil époux sous les traits de son protagoniste et de son héroïne, en compagnie du poète irlandais Thomas Moore, symbolisé par le narrateur.

Mais d'autres critiques, à juste raison ce me semble, estiment peu vraisemblable que Poe ait écrit « The Assignment » dans une tonalité essentiellement humoristique, étant donné l'admiration sans borne qu'il vouait à Byron⁶⁹⁷.

Rappelons, pour notre part, que « The Assignment » fut produite à l'époque où Poe, prosateur débutant, composait un certain nombre de satires qu'il allait ultérieurement regrouper dans *The Folio Club*. Par la suite, l'écrivain associera « The Assignment » et les fables facétieuses produites en 1833 et 1834. Au niveau métadiégétique s'exprime peut-être l'ironie d'un prosateur adonné à l'écriture d'œuvres mineures, arabesques et grotesques, lesquelles ont pour vocation principale de distraire, cependant, la thèse selon laquelle cette nouvelle serait non pas une pièce romantique « sérieuse », mais un canular littéraire, un pastiche gothique et/ou un exercice d'autodérision, semble fragile.

⁶⁹⁵ Voir Note à « The Assignment », in *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. Edward H. Davidson, Boston: Houghton-Mifflin, 1956, 500. A propos des liens avec Byron, cf. par ailleurs Killis Campbell: «Poe's indebtedness to Byron », *Nation*, 88 (11 mars 1919), 248. Et Roy P. Basler, « Byronism in Poe's 'To One in Paradise' », *American Literature*, 9 (1937), 232-236, ainsi que T.O. Mabbott, ed, *Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe* (New York, Modern Library, 1951), notes 415-416. Voir aussi Clark Griffin: «Poe's 'Ligeia' and the English Romantics», *University of Toronto Quarterly* (1954). Article ré-édité dans: *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*, ed. Dennis W ; Eddings (Port Washington, New York: Associated Faculty Press, Inc., 1983, 1-17.

⁶⁹⁶ Cf. Richard P. Benton: « Bedlam Patterns: Love and the Idea of Madness in Poe's fiction », Baltimore E.A. Poe Society, 1979.

⁶⁹⁷ Voir à ce sujet : Dennis Pahl : « Recovering Byron : Poe's 'The Assignment' », *Criticism*, 26 (1984), 211-229. L'article offre une interprétation de l'angoisse de l'influence, compte tenu de l'impossibilité de « savoir » une quelconque vérité au sujet de Byron, en dehors de la fiction.

L'accumulation dans le texte de « The Assingation » de références au canon esthétique classique et à la statuaire, aux décors baroques, aux œuvres profanes et religieuses, cet entassement esthétique inattendu connote la décadence : non content d'imiter la Nature, l'art dans son extrême sophistication s'efforce de la dépasser (thème qui figure aussi dans « The Oval Portrait »). L'esthète se complait dans un cadre complètement fait de main d'homme — de préférence, noblesse oblige, celle des meilleurs artistes — et où la nature, en définitive, n'a guère de place. Aussi, les amants de cette histoire d'amour à mort deviennent eux-mêmes des sortes de chefs d'œuvre physiques de la Nature, des spécimens parfaits, portant néanmoins la marque de la mélancolie (« stain of melancholy »). Cette mélancolie, précise le narrateur, est inséparable de la perfection physique de ceux qui sont beaux (« the fateful stain of melancholy which will ever be found inseparable from the perfection of the beautiful »)⁶⁹⁸.

Le protagoniste ultra-romantique de « The Assingation » est un être foncièrement saturnien, le luxe et la sophistication dans lesquels il se complait s'avèrent illusoire, dégageant quelque chose d'insolite et d'excessif, qui défie les lois ordinaires. Le protagoniste anonyme se voudrait solaire, mais paradoxalement fuit la lumière : « Let us pour an offering to you solemn sun which these gaudy lamps and censers are so eager to subdue ! » (210). Au moment de son arrivée chez le protagoniste et quand les portes du mystérieux palazzo s'ouvrent, le visiteur-narrateur est ébloui par la lumière qui jaillit de l'intérieur :

Shortly after sunrise, I found myself [...] at his Palazzo, one of those huge structures of gloomy, yet fantastic pomp, which tower above the waters of the Grand Canal in the vicinity of the Rialto. I was shown up a broad winding staircase of mosaics, into an apartment whose unparalleled splendor burst through the opening door with an actual glare, making me blind and dizzy with luxuriousness. (204).

En l'espèce, dans le décor, lumière naturelle et lumière artificielle rivalisent d'éclat, luttent et s'entremêlent : « 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. » (205). Pareillement, le luxe dans lequel vit l'extravagant étranger non seulement participe de la mégalomanie, mais connote également quelque chose d'inférieur : « 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 » (205). L'aveuglement est ici d'ordre moral, le

⁶⁹⁸ L'on songe naturellement à Byron, « the flawed angel ». Sa figure rejoint le *topos* du mortel dont les exceptionnelles aptitudes l'incitent à la témérité et lui font encourir la jalousie des dieux, comme le présomptueux qui frôle imprudemment la lumière et s'y brûle les ailes. Voir à ce sujet l'ouvrage de Phyllis Grosskurth, *Byron : The Flawed Angel*, Toronto, Macfarlane Walter & Ross, 1997.

narrateur lui-même se laissant impressionner par cette magnificence sans pareille (205). En même temps, derrière l'emphase et la sophistication, l'énonciateur perçoit une forme de manipulation et de volonté d'emprise, visant à séduire et abasourdir : « In the architecture and embellishments of the chamber, the evident design had been to dazzle and astound. » (205). Le décor, hétéroclite au point d'être surchargé, fait perdre le sens de la mesure et des proportions, mais de surcroît sème la confusion chez le regardeur, et même l'énivre :

The eye wandered from object to object, and rested upon none—neither the grotesques of the Greek painters, nor the sculptures of the best Italian days, nor the huge carvings of untutored Egypt. (...) The senses were oppressed by mingled and conflicting perfumes, reeking up from strange convolute censers, together with multitudinous flaring and flickering tongues of emerald and violet fire. (205).

Le discours du protagoniste suicidaire de « The Assignation » est saturé de maniérismes, le narrateur appliquant au fascinant étranger des syntagmes tels que « excitability of manner » et « eccentricity of his address and manner » (208). Amateur de combinaisons inédites (211) et d'éclectisme esthétique, le protagoniste se revendique comme non-conventionnel, au point cependant d'être pédant (211) : « Proprieties of place... » L'esthète fou trouve son inspiration dans le marbre de la statuaire et de l'architecture, minéral qui est simultanément celui de la pétrification physique et morale : l'exquise Aphrodite (son objet d'amour) est représentée sous les traits d'une créature ailée, mais n'en succombe pas moins au processus morbide que parachève le suicide : cette polarisation entre moi incarné et moi désincarné est typique du canon gothique poésque. Dans un discours où abondent les oxymores (expression d'un maniérisme qui n'est pas que stylistique), le protagoniste déclare : « To dream has been the business of my life. I have therefore framed for myself, as you see, a bower of dreams (211) : il s'agit en l'espèce d'une sorte de fuite du monde, au sens d'une forclusion (« Framed ») où le songe se substitue définitivement à la réalité, le rêve devenant simultanément sujet, fond et cadre. Ce voyage conduit à l'enfer de la dépersonnalisation, l'on entend en l'occurrence le discours d'un damné :

Like these arabesque censers, my spirit is writhing in fire, and the delirium of this scene is fashioning me forth the wilder visions... (211)

Ce que le protagoniste obsédé par le temps et la Mort, raconte a toujours trait au temps, dimension dont il voudrait être le maître : « It is early... »

Les amants de « The Assignation », tels Hercule et Aphrodite, pourraient aussi bien appartenir à une époque mythique, étant donné qu'ils se projettent hors du temps dans une sphère

transcendantale. En vérité, l'homme et la femme deviennent prisonniers de la transcendance.... L'on songe par analogie à la descente dans la cave de Montésinos où Don Quichotte, le protagoniste dément de Cervantès, rencontre une galerie de spectres, tout droit sortis de la littérature épique⁶⁹⁹. Il se trouve que ces protagonistes n'ont jamais réellement été de chair et d'os, n'étant rien de plus que les créatures légendaires qui peuplent les romans de chevalerie et autres chansons de geste. A défaut donc d'avoir vécu, ces êtres fictionnels n'en finissent pas de mourir. Il n'en reste pas moins que leur extravagance héroïque suscite et alimente la folie du chevalier à la triste figure. Chez Poe, l'on rencontre des personnages vivant sur un mode lugubre, lequel leur interdit de mourir « naturellement ». Dans « The Assigination », gauchissement de la personnalité, manipulation et maniérisme sont connexes. Le protagoniste désespéré dupe son interlocuteur (le narrateur). On peut supposer qu'antérieurement à leur échange, ce protagoniste a également manipulé la comtesse afin de la persuader de prendre avec lui ce rendez-vous amoureux posthume. Le maniérisme, ici, s'érige en système de défense contre le monde ambiant que le protagoniste ne peut plus reconnaître comme sien, le palais vide étant métaphorique de la vacuité morale du protagoniste enlisé dans le *manque à être* et qui refuse de s'assimiler à sa propre existence, car il se sent comme contraint de la mener. En conséquence de quoi, ce personnage tragique, comme le peintre fou de la nouvelle « The Oval Portrait » [1842] (483), tient à distance tout intrus – à l'exception du futur narrateur –, équivalent de l'agresseur. En l'occurrence l'aliénation est à comprendre au double sens du terme : psychologique et social.

Le psychiatre suisse-alsacien Eugen Bleuler (1857-1939), fait remarquer dans son *Manuel de psychiatrie* que les individus gauchis sont les seuls sujets de constitution aberrante chez qui, manifestement, ce n'est pas seulement ou principalement l'affectivité qui est perturbée⁷⁰⁰. Comme le notait son homologue allemand Emil Kraepelin (1856-1926), l'humeur, chez ces personnalités gauchies est en général exaltée, mais également abattue, méfiante, irritée, c'est leur mode de présence ou d'être-dans-le-monde caractéristique⁷⁰¹. Ceci n'est pas sans rappeler le protagoniste central de « The Assigination », chez qui l'humeur est constamment changeante : l'agitation emphatique alterne avec une mine grave et pensive. L'on confine d'ailleurs au grotesque, le visage et l'expression de l'intéressé évoquant le reptilien, la grimace et la contorsion (207) : « grinning masks ... ». Ses yeux ont des expressions paradoxales (207-208), ce qui suggère une identité instable

⁶⁹⁹ *Don Quichotte*, Partie II, chapitre 48.

⁷⁰⁰ *Lehrbuch der Psychiatrie* (1916), *op. cit.*

⁷⁰¹ Voir par Kraepelin l'*Introduction à la psychiatrie clinique* (1907), cité in Ludwig Binswanger : *op.cit.* 36.

(« trepidation »). Le jeune étranger, raffiné à l'excès, visionnaire et esthète éclectique – celui à qui le narrateur applique les termes « ethereal » et « anomaly » « melancholy » – s'accommode difficilement de la réalité. L'onirisme en question évoque d'ailleurs les états de conscience altérés, induits par des psychotropes, tels l'opium et l'alcool. Le mode d'être du personnage est paradoxal : l'intéressé est tellement dévoré par l'amour qu'il en perd le sommeil (205), l'insomniaque flotte néanmoins dans un monde hypnagogique. Les changements brusques de ton et de manière trahissent une incontrôlable agitation intérieure, typique d'aucuns psychotiques et personnalités sinueuses (206). Dans un excursus pénétrant, le narrateur confie :

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 applicable to his moral temperament and character. Not 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 actions –intruding upon his moments of dalliance—and interweaving itself with his very flashes of merriment –like adders which writhe out the yes of the grinning masks in the cornices around the temple of Persepolis (207).

L'hôte élitiste de « The Assingation » [200-211] préfère que ses possessions luxueuses restent secrètes : on perçoit l'ambivalence entre souci de préserver son intimité et le train de vie ostentatoire. Le protagoniste voudrait garder secrets les trésors que renferme sa somptueuse demeure. Immédiatement avant l'effondrement final, l'intéressé s'autorise toutefois la visite d'un seul et ultime interlocuteur, à savoir le futur narrateur, dont la présence est peut-être censée apaiser l'angoisse qui à l'évidence mine le protagoniste romantique. Ce témoin, arrivé *in extremis*, animé à la fois par la curiosité et la sollicitude, est voué malgré lui à recueillir les ultimes mots de l'étranger déséquilibré. Il s'ensuit que le futur narrateur – celui qui dans la diégèse prête l'oreille au désespéré, est investi d'un rôle analogue à celui du praticien, répondant à l'appel d'un patient, se porte à son chevet, et – chose inattendue – devient la toute dernière personne à voir ce patient vivant : plutôt que des conversations réconfortantes sont rapportés des monologues énoncés *in articulo mortis*, produits du délire, émanant quasiment d'un spectre.

Le récit proposé dans « The Assingation » livre peu d'informations au sujet de la bien-aimée, bien que le narrateur s'étonne de l'apparente indifférence de l'intéressée à l'égard de son enfant, lequel a glissé de ses bras et va immanquablement périr noyé (202). Pire encore, le marquis Mentoni,

vieil époux blasé aux allures de satyre, s'intéresse davantage à sa guitare qu'au sort de son enfant (202).

Alors que le bébé vient de tomber dans les eaux sombres du canal, les yeux de la mère fouillent une niche de la façade vis-à-vis de son palazzo, celle d'où surgit son amant. Indulgent, le témoin met sur le compte de la confusion cette attitude pour le moins surprenante :

Nonsense! – Who does not remember that, at such a time as this, the eye, like a shattered mirror, multiplies the images of its sorrow, and sees in innumerable far off places, the woe which is close at hand? (202)

Il s'agit bien néanmoins de la présence manquée *d'une mère insuffisamment bonne*, pour citer une formule de D.W. Winnicott, qui considérait cruciaux pour le bien-être et le devenir de l'enfant les trois modes d'interaction maternelle qu'il désignait comme « holding », « handling » and « object presenting ».

Se manifestent chez le protagoniste ultra-romantique de « The Assigation » aussi bien le refus du deuil que la complaisance dans un onirisme autocentré et macabre. Le saut dans le vide suicidaire — on l'a vu avec le protagoniste de « Loss of Breath » — constitue à la fois une tentative d'évasion (dans une expérience « hors-corps ») et un geste autodestructeur, le lecteur ayant toutefois conscience qu'extérieurement à la diégèse ces personnages ne sont rien de plus que des jouets dans les mains de l'auteur. A n'en pas douter, ce personnage étonnant de « The Assigation » rappelle le tableau symptomatologique de la folie dissociative. La psychiatrie en effet relève que le schizophrène adhère à une logique qui lui est propre, indépendante de l'expérience, de telle sorte que chez lui, la vie affective est désorganisée, avec ironie, opposition systématique, dédain, bouderie. Le sujet apparaît détaché, avec parfois des impulsions violentes traduisant la vie affective paradoxale (rires discordants, larmes immotivées... etc.). Dans « The Assigation », le propriétaire du riche Palazzo (« proprietor ») reçoit son visiteur avec un grand éclat de rire moqueur, déclenché sans doute par la stupéfaction du narrateur devant tant de merveilles et de lustre. Ce rire en cascade paraît cependant quelque peu forcé, et à travers son outrance même évoque une personnalité maniaque, voire démente, nonobstant le fait que le protagoniste s'excuse de son impertinence vis-à-vis du visiteur. Le psychiatre Louis Mouton a répertorié ces types de comportement, parfois qualifiés d'histrioniques :

Certains schizophrènes présentent par intermittence un « rire immotivé », c'est-à-dire un rire apparemment inadéquat, en totale discordance avec la situation présente. C'est souvent un rire désagréable, intense, détonant, prolongé, inexpliqué par le sujet lui-même. (...). Le patient est agité, parle beaucoup, déambule souvent, ne dort pas. Il est facétieux, moqueur,

a le sens aigu des défauts des autres avec des remarques justes mais désobligeantes. Sa sexualité est débordante. Des actes délictueux sont possibles. Le maniaque est gai, rieur, n'a aucun frein. Au début de sa maladie, il amuse la galerie, mais il devient vite lassant puis insupportable.⁷⁰²

En l'occurrence, l'hilarité du protagoniste de « The Assignment » n'est pas seulement excessive et incongrue, mais résolument tragique, car le rire est celui d'un sujet qui va se donner la mort dans l'instant qui suit. Il s'agit bien plutôt d'un rire trompeur et vénéneux, autrement dit d'un *rire sans humour ni rire*, exactement contraire de l'expression de quelque « éclat de la dilatation de l'âme, c'est-à-dire une lumière qui annonce au dehors ce qui est dedans », selon la formule de Dante⁷⁰³. En vérité, il n'y a guère de place dans le corpus pour quelque combinaison humoristique de la gravité et de la légèreté, à entendre comme à un pôle le sérieux des intentions et à l'autre pôle l'autodérision et le trait d'esprit : tout jeu entre les deux est interdit par une vanité délétère.

Le rire du protagoniste de Poe exprime-t-il de la joie ou de la moquerie ? A cette question le lecteur ne peut répondre avec certitude, d'où un vague sentiment de malaise⁷⁰⁴. Car en l'occurrence, l'hilarité, à la fois compulsive, sardonique et démente, peut se comprendre comme une façon de défi à la mort. Derrière elle affleure le chaos intérieur, d'autant que le rire tend à estomper les frontières entre sujet et objet et entre les individus. Ici, le rire participe aussi du sarcasme puisque le protagoniste joue un *tour de prestidigitation lugubre* à son visiteur en se suicidant sous ses yeux, sans que l'interlocuteur en soit conscient ou ne puisse intervenir : d'où il ressort que les personnes et les choses ne sont pas ce qu'elles paraissent, le narrateur n'ayant pas affaire à un dormeur, mais à un mort. Echappant à l'observation la plus aiguisée, le personnage suicidaire reste insaisissable et déjoue la sagacité du narrateur : on ne comprend rien à cet homme. Le personnage excentrique, obsédé par le temps et la mort, joue en l'occurrence avec le temps, cherchant à déstabiliser son interlocuteur et à l'impressionner au moyen de rapprochements aussi saugrenus qu'audacieux :

⁷⁰² Louis Mouton, *Le rire chez l'homme*, Partie 2 : « Les rires pathologiques », Conférence ANHR 64, online sur blog50-notre temps.

⁷⁰³ Cf. Alexis François Artaud de Montor, *Histoire de Dante Alighieri*, Paris 1841, 160.

⁷⁰⁴ Aux yeux de Spinoza, la distinction est particulièrement significative : « Entre la moquerie et le rire, je fais une grande différence. Car le rire, comme aussi la plaisanterie est une pure joie ; et par conséquent, pourvu qu'il ne soit pas excessif, il est bon par lui-même. Et ce n'est certes qu'une sauvage et triste superstition qui interdit de prendre du plaisir. Car, en quoi conviendrait-il mieux d'apaiser la faim et la soif que de chasser la mélancolie ? » (Spinoza, *Ethique*, § 45). Selon la théorie classique, le rire est une expression de joie mêlée de haine et de mépris. En revanche, pour Spinoza, le rire malveillant est davantage le résultat d'une blessure ou d'un dérèglement psychique chez celui qui s'y adonne que le fait d'un être insensible (cf. *Ethique*, IV.).

You behold around you, it is true, a medley of architectural embellishments. The chastity of Ionia is offended by antediluvian devices, and the sphynxes 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 decorator: but that sublimation of folly has palled upon my soul (211).

Bien davantage que l'entrevue entre le narrateur et son hôte, le rendez-vous (amoureux) concernait les deux amants et la mort. Raison pour laquelle la scène offre une parfaite illustration de la *perte d'évidence naturelle* et d'une *présence au monde* illusoire, fausse, distordue. Sous ce rapport, le rire du protagoniste ne possède aucun potentiel correctif – au sens où l'entendait un penseur comme Bergson⁷⁰⁵ – ni salvateur. Il n'autorise pas, comme serait susceptible de le faire, un rire « franc » et « sain », l'extériorisation d'une part de l'inconscient, ce qui allègerait d'autant son poids, et pourrait faciliter la connaissance de soi. La mort idéale, selon le jeune étranger, consiste à mourir hilare⁷⁰⁶.

Certes, chez Poe, l'hilarité est souvent sardonique, amère, moqueuse⁷⁰⁷. Au terme d'une autre nouvelle insolite de notre écrivain, « Silence, a Fable » (1837), le démon lui-même, au milieu d'un silence morbide – une fois encore celui de la pétrification –, affecte l'hilarité et paraît s'étonner du fait que le narrateur ne puisse rire de conserve avec lui. Le démon de « Silence » prononce donc une malédiction contre ce futur narrateur, lequel, au terme de l'histoire, n'a plus qu'à descendre dans son propre tombeau. Dans ce contexte, le rire est celui d'une solitude radicale, il possède à ce titre quelque chose de sidérant, aspect qui, selon l'expression consacrée, « glace le sang » – telle est l'hilarité angoissante de ces malades psychotiques dont on a l'impression qu'ils appartiennent à un autre monde que le nôtre si bien que nous ignorons à quoi précisément se rapporte leur expérience et si elle trouvera jamais un sens.

⁷⁰⁵ Cf. Henri Bergson, *op. cit.* 47.

⁷⁰⁶ L'évocation de Thomas More tombe pour ainsi dire à plat, car les circonstances du trépas du saint martyr anglais n'ont strictement rien en commun avec celles du personnage quasiment satanique de Poe. L'écrivain américain adresse sans doute un clin d'œil à son célèbre contemporain, le poète irlandais Thomas Moore (1779-1852) dont il admirait tout spécialement *Lallah Rukh* (1847), poème narratif oriental. Le critique Poe décrit Moore comme « the most skilful literary artist of his day, —perhaps of any day, —a man who stands in the singular and really wonderful predicament of being undervalued on account of the profusion with which he has scattered about him his good things. » Article intitulé « Charles Dickens » publié dans *Graham's Magazine*, Mai 1841. Repris in *Poe Essays and Reviews*, édition *Library of America*, section « British and Continental Authors », 211. Poe choisira comme épigraphe de sa nouvelle « Loss of Breath » (1832) un vers extrait des *Irish Melodies* de Thomas Moore (1820).

⁷⁰⁷ Cf. tout spécialement « The Angel of the Odd » (1844), « The Cask of Amontillado » (1846), « Silence » (1838), « The Duc de l'Omelette » (1832), « The System of Dr Tarr and Professor Fether » (1844).

A la lecture de « The Assignment », l'on peut suspecter que le protagoniste suicidaire justement s'esclaffe en raison du fait que son interlocuteur a la faiblesse d'ignorer ses secrètes intentions. En son temps, Quintullien, à propos de l'art de l'éloquence, faisait observer que le rire est la dérision : *ridere est deridere*⁷⁰⁸. Aussi, « quand nous rions, nous nous glorifions par rapport à autrui parce que nous nous sommes rendu compte que, comparés à nous-mêmes, il souffre d'une faiblesse ou d'une infirmité méprisable »⁷⁰⁹.

Maniérisme et thanatophilie : Le monologue suicidaire dans « The Assignment »

On a vu que l'histoire narrée dans « The Assignment » était traversée par la polarisation entre l'idéalisation/désincarnation d'Aphrodite, et sa réduction à une forme certes sculpturale, mais aussi pétrifiée, minéralisée (210). Dans le portrait en pied que décrit le visiteur, la femme idéale et ailée, bien que « capturée » et figée par le peintre à l'intérieur de l'espace iconographique et matériel du tableau, flotte plutôt qu'elle ne se tient debout, cet aspect étant cataphorique de la disparition de l'amante dans l'Au-delà éthéré où le couple ultra-romantique entend se retrouver.

Le moi divisé tend à la fois vers la rigidité cristalline et l'entropie de la fumée des encensoirs. Ainsi, lorsque le regard du narrateur se déplace de la peinture qui représente la marquise Aphrodite vers l'amant de celle-ci, des vers troublants montent à ses lèvres frémissantes :

He is up there like a Roman statue! He will stand till Death hath made him marble. (210)

Comme le baron grotesque de « Metzengerstein » (1832), le protagoniste thanatophile de « The Assignment » s'évade dans le rêve : le sujet ontologiquement fragile de type désincarné (R.D. Laing) s'éprouve comme irréel, même s'il est entouré d'autres sujets dont il ne doute pas de la réalité. L'onirisme du protagoniste suicidaire correspond à une intentionnalité, le rêve étant devenu sa raison d'être – le quasi oxymore « business » – « dream » connote l'éclatement du sujet. Le personnage ultra-romantique de « The Assignment » est ainsi le metteur-en-scène de sa propre vie, dont il fait un espace esthétique, un tableau de maître (« frame »). En l'occurrence, la dynamique psychique de la nouvelle est centripète, tendant

⁷⁰⁸ Voir Quintilien, *Institution oratoire (Institutio oratoria)* trad. M. Nisard, éd. Firmin-Didot, Paris, 1875, Livre VI, Chap. III : Du rire. Disponible en ligne sur remacle.org.

⁷⁰⁹ Sur cette question, la pensée de Bergson rejoint d'une certaine façon celle d'Aristote, lequel estime que le rire réprouve le vice en exprimant et en sollicitant des sentiments de mépris envers ceux qui se conduisent de façon ridicule (*La Poétique*).

vers une posture autistique : « I have therefore framed for myself, as you can see, a bower of dreams. » (211).

Tout ce qu'énonce le sujet est empreint d'un maniérisme non seulement esthétique mais pathologique :

Like these arabesque censors, 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. (211)

A l'entendre, le protagoniste qui s'exclame: « But that sublimation of folly has palled upon my soul » (211)⁷¹⁰ soignait son déséquilibre mental par l'esthétisme et l'ornementation, mais à l'évidence le remède maniéré/maniériste s'est révélé plus nocif que le mal.

Maniérisme dans « Berenice »

D'emblée, le narrateur de « Berenice » (1832) [225-233] s'exprime dans une langue guindée qui étonne, depuis un aplomb censément sublime :

MISERY is manifold. The wretchedness of earth is multiform. 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. Overreaching the wide horizon as the rainbow! How is it that from beauty I have derived a type of unloveliness? — from the covenant of peace, a simile of sorrow? But 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 [[ecstasies]] which *might have been*. (225)

L'incipit offre en l'occurrence un bel exemple de rationalisme morbide, le narrateur revendiquant avec complaisance sa noirceur, évoquant le malheur comme une réalité non seulement incontournable mais omniprésente. Le recours appuyé au lexique sophistiqué de la pathologie mentale atteste ce goût pour le tourment intérieur auto-infligé :

Then came the full fury of my *monomania*, and I struggled in vain against its strange and irresistible influence. In the multiplied objects of the external world I had no thoughts but for the teeth. For these I longed with a frenzied desire. All other matters and all differ-

⁷¹⁰ Il est intéressant de noter dans ce contexte que l'étymologie de l'anglais "pall" renvoie au latin "palla" / « pallium » ('couverture', 'manteau', 'pallium liturgique', ou encore 'voile dont on recouvre un cercueil ou une tombe', etc.). Le terme connote l'affaiblissement, l'ennui, la perte d'intérêt ou d'efficacité, l'usure.

ent interests became absorbed in their single contemplation. They — they alone were present to the mental eye, and they, in their sole individuality, became the essence of my mental life. I held them in every light. I turned them in every attitude. I surveyed their characteristics. I dwelt upon their peculiarities. I pondered upon their conformation. I mused upon the alteration in their nature. I shuddered as I assigned to them, in imagination, a sensitive and sentient power, and, even when unassisted by the lips, a capability of moral expression. Of Mademoiselle Salle it has been well said, “*Que tous ses pas etaient des sentiments,*” and of Berenice I more seriously believed *que tous ses dents etaient des idees. Des idees!* — ah, here was the idiotic thought that destroyed me! *Des idees!* — ah, *therefore* it was that I coveted them so madly! I felt that their possession could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason. (231).

La volonté d'Egaeus est d'être malheureux, en quoi elle se révèle pathologique. Au-delà de l'arc-en-ciel et de l'horizon, l'obscurité (entité qui aurait son chromatisme propre) enveloppe le monde entier comme principe contraire de la lumière. Son univers mental – à distinguer du monde réel – est celui du regret et du ressentiment ; celui aussi d'une constriction mélancolique où le bien, la beauté, la paix n'interviennent que pour produire leurs contraires. Or, un tel mode d'être fataliste exclut toute possibilité d'accord avec l'autre, le sujet – ou plutôt le sujet non-advenant – étant incapable de concevoir des formes de bonheur pour soi, a fortiori compatibles avec le bonheur des autres⁷¹¹. Pour ce qui le concerne, Egeus est phobique du jour, comme si la lumière présentait une menace entropique, susceptible de le désorganiser et de l'exposer⁷¹². Et si le protagoniste préfère l'obscurité, c'est qu'essentiellement celle-ci se manifeste en tant que néguentropie, c'est-à-dire comme principe de conservation, quoique en cette acception, « conservation » ne signifie pas « vie ». Les réflexions de Martin Heidegger sur la question des régimes ontologiques respectifs de l'obscurité et de la lumière, permettent de mieux saisir en quoi consiste le *manque-à-être* du narrateur de « Berenice » :

Qu'est-ce donc que l'obscurité ? Pour qui argumente dans le vide, la réponse n'est manifestement pas difficile. La clarté est le *διαφανές*, elle laisse voir, l'obscurité est un *ἀδιαφανές*, elle ne laisse pas voir. Mais l'obscurité laisse bien aussi voir quelque chose. Il y a même du visible qui n'est visible *que dans l'obscurité* : « Tout ce qui est visible ne l'est pas cependant dans la lumière, mais seule l'est la couleur propre de chaque chose ; en effet, certaines choses ne se voient pas dans la lumière alors qu'elles donnent lieu à une perception dans l'obscurité, par exemple les objets qui paraissent ignés (Aristote, *De anima* II, 7, 419 a 1 sqq.). L'obscurité laisse voir d'une manière bien spécifique. Pour établir ce qui distingue l'obscurité de la clarté, il faut avoir recours à une différence fondamentale de la philosophie aristotélicienne : celle entre *ἐντελεχείαι* et *δυνάμει ὄν*. L'obscurité est un

⁷¹¹ Egeus se confine au solipsisme, hors de toute possibilité d'alliance sociale et ou/religieuse : « the Covenant of Peace » étant originellement « L'Alliance nouvelle et éternelle » que propose le Christ, Prince de la paix (la « berith » vétéro-testamentaire). Le personnage est typiquement satanique car il veut déchoir de la lumière.

⁷¹² Roderick Usher présente le même symptôme, mais aussi d'une certaine façon Montresor, le narrateur meurtrier de « The Cask of Amontillado » (1846).

δυνάμει ὄν, c'est quelque chose qui est de part en part positif. Nous ne sommes pas en état de saisir cette structure spécifique car nous ne disposons pas, dans notre théorie des catégories, de catégories aussi originaires. Dans la mesure où l'obscurité est un s'en-être-allé, elle doit être aussi caractérisée comme une στέρησις, comme une absence de quelques chose qui à proprement parler devrait être là-devant. L'être de l'obscurité consiste dans le fait qu'elle est une clarté *possible*⁷¹³.

Pourtant, le pessimisme radical de l'énonciateur est présenté – au prix, il est vrai, de quelques contorsions – comme s'il procédait d'une profonde sagesse. Du reste, le narrateur ne parle pas de la réalité en rapport avec le Mal, mais d'un mal qui, selon l'éthique (assure-t-il), résulterait du bien. Toutefois, un tel renversement sophistique dans le contraire procède du maniérisme (cette idée vient notamment des philosophes Fichte et Schelling), là réside le problème car Egaeus parle non pas de la réalité, mais d'un artefact rationnel : à savoir ce que lui, subjectivement, désigne l'éthique. En même temps, l'évocation des phénomènes de réminiscences éventuellement liées à la métempsychose (palingénésie) connote la fuite de la réalité et un maniérisme mis au service de la scotomisation pathologique des actes du narrateur⁷¹⁴. En l'espèce, l'âme ignore les contingences temporelles et se survit à elle-même, en témoignent les réminiscences de formes éthérées, flottant d'un avatar à l'autre.

Procède également du déni grotesque et du maniérisme le fait qu'Egaeus prétende que ses états de conscience ne donnent aucune prise à la raison, analyse ou explication. Le paradoxe surgit dès l'interpellation phatique des lignes suivantes :

Yet let me not be misapprehended. The undue, earnest, and morbid attention thus excited by objects in their own nature frivolous, must not be confounded in character with that ruminating propensity common to all mankind, and more especially indulged in by persons of ardent imagination. It was not even, as might be at first supposed, an extreme condition, or exaggeration of such propensity, but primarily and essentially distinct and different. In the one instance, the dreamer, or enthusiast, being interested by an object usually *not* frivolous, imperceptibly loses sight of this object in a wilderness of deductions and suggestions issuing therefrom, until, at the conclusion of a day-dream *often replete with luxury*, he finds the *incitamentum*, or first cause of his musings, entirely vanished and forgotten. (227)

⁷¹³ Martin Heidegger, *Introduction à la recherche phénoménologique* (1923-1924) Chapitre 1. « Quelques lumières sur le terme 'phénoménologie' en faisant retour à Aristote », Paris : NRF-Éditions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, Trad. Alain Boutot, 2013. 26.

⁷¹⁴ La scotomisation (du grec *scotos* : sombre, obscur) désigne en psychologie un mécanisme de défense par lequel le sujet névrosé nie l'existence de faits qui ont été vécus mais qui lui sont intolérables. Il s'agit d'un processus de dénégation qui permet de « ne pas voir » des contenus, images, souvenirs trop angoissants. Il y a constitution d'un véritable scotome psychique sélectif, rétrécissant le champ de conscience réalisant une amnésie bien circonscrite dans le temps. (Encyclopédie en ligne *Wikipedia*)

L'on notera en passant la provocation implicite à l'égard du destinataire, l'énonciateur insistant quant au fait qu'il ne saurait être compris par le lecteur ordinaire. Ce dernier est cependant en droit de suspecter qu'une telle inintelligibilité est délibérée⁷¹⁵. A défaut cependant de pouvoir décider que le passage procède bien d'une tentative de manipulation du lecteur, l'on observera que le sujet énonçant y poursuit des buts antinomiques : il cherche à restituer une expérience, et simultanément à l'occulter – la formule renversée produisant : « le narrateur s'efforce d'occulter une expérience qu'il ne peut que restituer. » D'ailleurs, le narrateur ne passe pas aux aveux, si bien qu'il revient effectivement au lecteur de rétablir la « vérité » de l'histoire, d'en reconstruire la logique événementielle – le destinataire se prouve ainsi à lui-même qu'il est bien *compos mentis*, à la différence du destinataire (ne faut-il pas que le lecteur serve à quelque chose ?). Le lecteur se voit offrir l'occasion de se convaincre qu'il est en pleine possession de ses facultés et en sécurité, tel celui qui contemple un naufrage depuis la côte⁷¹⁶, ce plaisir particulier que l'on prend à mesurer sa propre maîtrise devant un spectacle chaotique est consubstantiel au vertige gothique, et peut ressortir au sublime⁷¹⁷. De plus, comme le narrateur se révèle faillible, le lecteur a un rôle décisif à jouer, en tant que donateur supplétif de sens.

Pour faire bonne mesure, relevons que dans la pause narrative les questions posées par Egaeus à son propre sujet témoignent du *vouloir-être-autrement* que décrit la *Daseinsanalyse*, caractéristique des sujets gauchis. A ce sujet, Binswanger écrit :

L'artiste maniéré ne veut pas exprimer les choses normalement, mais plutôt anormalement. Au naturel, il préfère l'artificiel et le sophistiqué. Alors qu'il n'y a qu'une manière de dire les choses avec naturel, il y a mille et une manières de dire sans naturel. Certaines de ces mille et une manières sont celles de schizophrènes⁷¹⁸.

Si le narrateur se place à l'écart et se considère impénétrable pour le commun des mortels, cela n'est pas pour autant qu'une affaire de style, celui que l'esthétique littéraire se plaît à associer à la

⁷¹⁵ Je diverge ici d'avec Henri Justin, lequel parle de « narrateur inapte à raconter son histoire », pour la simple raison que bien souvent chez Poe, il n'y a pas d'autre histoire à raconter que celle énoncée. « Berenice » confirme notre remarque. Cf. *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris : NRF-Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2009, 95.

⁷¹⁶ Voir les vers de Lucrèce : « Il est doux, quand la vaste mer est soulevée par les vents, d'assister du rivage à la détresse d'autrui ; non qu'on trouve si grand plaisir à regarder souffrir ; mais on se plaît à voir quels maux vous épargnent. » in *De la nature*, Livre deuxième, 1. Paris : Garnier Frères-Flammarion, 1964. Traduction d'Henri Clouard.

⁷¹⁷ Par sublime, l'on entend un dépassement de l'ordinaire, un *extra*-ordinaire, selon Boileau, c'est un « merveilleux qui saisit, qui frappe et qui se fait sentir » (*Xe réflexion sur Longin*), il a donc à voir avec « je ne sais-quoi ». Le terme désigne ce qui est élevé, au-dessus-des autres (Furetière, *Dictionnaire*, 1690). Le sublime touche au beau et à l'admirable, il est le sentiment que suggère un objet dépassant la portée des perceptions humaines. Non réductible à une explication, il peut s'associer à la fascination. Voir à ce sujet : Alain Viala, article « Sublime » in *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques & Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 572-573.

⁷¹⁸ Ludwig Binswanger, *Présomption, Distorsion, Maniérisme ; Les trois formes manquées de la présence humaine*. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique, 2002, 163. Le psychiatre Suisse-alsacien cite l'ouvrage *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, par Ernst Curtius (1948).

figure archi-romantique du génie incompris. En effet, derrière l'affection verbale purement formelle d'Egeus perce une angoisse immense. L'extrême vigilance du protagoniste est ardue à exprimer (« interest ») dit-il, car il est absorbé dans un état quasi stuporeux et se laisse fasciner par les objets les plus ordinaires. Il semble en l'espèce que chez le relateur de « Berenice », la perception est de nature élective, plutôt que globalisante : *per-capere*. L'intentionnalité – au sens de Husserl – est donc atteinte, si bien qu'émanent du discours des traits typiquement schizophréniques : privé de perception globale du monde et des objets, Egeus s'absorbe dans la contemplation des détails. Il renonce à hiérarchiser, à sérier ses perceptions sensibles, preuve que la capacité de lucidité ordinaire de la conscience humaine fait cruellement défaut au protagoniste-narrateur, lequel – chose ironique – se réclame d'une longue lignée d'extralucides, de voyants (225).

Maniérisme dans « Ligeia » : Volition et symbiose

Roy P. Basler propose une herméneutique très convaincante des « événements » relatés dans « Ligeia »⁷¹⁹ (1838) [262-277]. Suivant son raisonnement, la nouvelle recèle non pas une, mais deux histoires : celle que le narrateur *s'efforce de raconter*, et celle qu'il *raconte malgré lui* (Basler, 367). C'est ainsi qu'au fil du récit l'énonciateur se trahit inconsciemment (mécanisme que l'on pressent également dans « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Black Cat » (1843)). A cet égard, Basler évoque une confession oblique et pétrie d'intellectualisation. L'affectation du discours, le ton et les artifices rhétoriques, la symbolisation sophistiquée, tout cela trahit la médiocrité morale et l'impuissance psycho-affective, là où l'analyse existentielle dont nous nous réclavons évoquera le *manque à être*. Les sentiments d'inadéquation poussent le sujet à inventer une apothéose de l'objet d'amour, en guise de compensation :

The key to his failure is hinted in the paragraph which reveals his symbolic deification as a sort of personal Venus Aphrodite who personifies the dynamic urge of life itself but who, because of the hero's psychic inability, cannot reveal to him the « forbidden knowledge. (...) There is for him, however, no possibility of fathoming the mystery which she symbolizes though in the height of passionate adoration he feels himself to be “upon

⁷¹⁹ Roy P. Basler, « The Interpretation of 'Ligeia' »: *College English*, Vol. 5, N°7 (April 1944), 363-372. Le critique James Schroeter tentera – en vain à notre avis – de réfuter les thèses de Basler, auquel il reproche de faire du narrateur de « Ligeia » un fou, et de suggérer par la même occasion que l'écrivain lui-même était déséquilibré. Voir J. Schroeter: « A Misreading of 'Ligeia' », *PMLA*, Vol. 76, N°4 (Sept. 1961), 397-406.

the very verge” which experience he likens to that of almost but not quite recalling something from the depth of his unconscious.⁷²⁰

A l’appui de cette thèse décapante, Basler met en avant l’obsession érotique et la monomanie du narrateur. Relativement au patronyme de Ligeia, le relateur minimise l’incongruité de sa propre ignorance, qu’il justifie simplement par la passion amoureuse : « a wildly romantic offering on the shrine of the most passionate devotion » (262). La mort de Ligeia lui est inacceptable, d’où la hantise lugubre qui l’incite à tenter de ramener la défunte à la vie :

Thus even the hero’s admission of his « incipient madness » (270) must be recognized as the cunning condescension of the megalomaniac to the normal mind, which would not otherwise understand the excuses of his peculiar “childlike perversity » in choosing such macabre furnishings for his bridal chamber or in debauching his senses with opium – both of which “perversities” he dismisses with pseudo-naïveté as minor “absurdities”.⁷²¹

Après la mort de Ligeia, l’obsession sexuelle se mue en mégalomanie intense, motivée par la volonté de soustraire l’objet d’amour à la mort, fût-ce dans un autre corps et en sacrifiant Rowena, grâce à un étrange processus de métempsychose.

Élément extrêmement significatif de ses tendances mortifères, le narrateur de « Ligeia » n’exprime que mépris pour la famille de Rowena, prétendant ne discerner chez elle que vanité et cupidité, telles qu’elles induisent le plus complet défaut de discernement :

Where were the souls of the haughty family of the bride, when, through their thirst of gold, they permitted to pass the threshold of an apartment so bedecked, a maiden and a daughter so beloved ? (270).

Le ton ironique de l’*excursus*, bref autant qu’inattendu et troublant, trahit derechef la duplicité et la paranoïa, la *Schadenfreude* d’un désaxé qui projette sur l’autre ses propres tourments intérieurs, sa prétention (« haughty ») et l’obsession de posséder sans partage : « I had no lack of what the world calls wealth » (269). Le narrateur s’efforce encore une fois d’éviter de dire les choses de telle manière que sa responsabilité soit exposée, puisque le dépravé a soudoyé la famille de la malheureuse Rowena. En la matière, le désaxé dépossède l’autre de son âme (« Where were the souls... ? ») et le considère depuis un aplomb quasi-

⁷²⁰ R. P. Basler, *op. cit.* 366.

⁷²¹ Basler, *Ibid*, 367.

aristocratique ou censé mystique (« the world » évoquant le *mundus* fui par l'authentique ascète et/ou ermite). Comme le dit Harold Searles :

La psychodynamique à l'œuvre chez le patient borderline ou schizoïde qui « fonctionne dans ses rapports avec les autres sur le mode du « comme si » – comme s'il était profondément impliqué émotionnellement, alors qu'il est, en réalité, incapable de relation autre que sur la base d'une identification primitive de type imitatif.⁷²²

Encore une fois, la présomption pseudo-spirituelle comporte le risque pour le sujet qu'il reste prisonnier de l'évanescence, et pis encore, d'une sorte de *nasse transcendante* (qui n'est pas sans points communs avec la situation tragique du protagoniste de « The Assignment » (1834), ceci rejoint l'idée de Kierkegaard selon lequel : « Si l'on ne veut pas sombrer dans la misère du fini, on est obligé, au sens profond du mot, de s'attaquer à l'infini.⁷²³ » En l'espèce, « Ligeia » nous transporte dans les Enfers de la folie, puisque l'époux fasciné et consumé par un amour insensé, se complaît dans un vis-à-vis perpétuel avec celle qu'il regarde à l'égalité d'une irrésistible Sirène, lui vouant une dévotion malade. Il en découle que pour reprendre la métaphore mythologique des démons aquatiques et du naufrage, c'est le Moi du narrateur-aventurier téméraire qui se fracasse et en définitive se trouve vampirisé et dévoré par Ligeia. À l'évidence, l'explorateur qu'est le narrateur et époux ne peut résister au désir invincible de rejoindre la Sirène Ligeia – artiste envoûtante, et musicienne aussi belle que dangereuse – dans l'océan d'un monde onirique et délirant, celui peut-être de l'inconscient, ou du conscient obnubilé.

L'exergue de « Ligeia » a une forte portée cataphorique : la philosophie imputée à la protagoniste est empreinte de mysticisme. En ce sens, la volonté constitue une protestation contre la mort que la protagoniste exprime bien dans ses vers, lesquels résument la vie ainsi : « a tragedy whose hero is the conqueror Worm ». La fonction de son poème consiste donc à révéler l'angoisse d'anéantissement et de décomposition, et le désir de la poétesse d'échapper au trépas, car en effet la mort dépeinte dans ses rimes est pour le moins sinistre : « And the seraph sob at vermin fangs/In human gore imbued. » (269)⁷²⁴. Ce climat crépusculaire, caractéristique de « Ligeia », évoque à nouveau le pessimiste

⁷²² Searles, Harold F., *L'effort pour rendre l'autre fou (Collected Papers on Schizophrenia and Related Subjects, 1965)*, Trad. Brigitte Bost, Paris : NRF-Éditions Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient, 1977, 384.

⁷²³ S. Kierkegaard, *Le Concept d'angoisse* (1844), *Œuvres complètes*, Tome VII, Paris : Éditions de l'Orante, 1972, 256.

⁷²⁴ « The Conqueror worm » étant le titre donné à ce poème tel qu'il figure dans le recueil « *The Raven and other Poems* ». Quoique publié séparément de la première sortie de la nouvelle, le poème est attribué à Ligeia.

Schopenhauer, lequel tient la Volonté pour plus puissante que la mort et la décomposition, l'être en soi n'étant rien d'autre que la Volonté et la force vitale, la nature en somme :

L'esprit n'est-il pas (...) invinciblement sollicité à penser que cette naissance et cette mort n'atteignent en rien l'essence véritable des choses, mais que celle-ci n'en subit pas les atteintes, qu'elle est impérissable, et que par là tout être qui veut exister existe réellement en effet et persévère sans fin dans l'être⁷²⁵.

D'une façon qui rappelle l'atmosphère de l'abbaye de Prospero (dans « The Masque of the Red Death » (1842), l'enténébrement des lieux décrits dans « Ligeia » correspond à la duplicité du protagoniste-narrateur qui manipule la lumière naturelle, venue d'en haut et de l'extérieur (qu'elle provienne du soleil ou de la lune) en sorte de l'amortir et la tamiser : le plomb saturnien – bien que d'un bel éclat dans le cristal – l'emporte sur la clarté solaire⁷²⁶. L'encensoir en or se voit lui aussi détourner de son usage initialement liturgique, pour servir de brasero au geôlier : ses flammes serpentes et infernales se substituent à la vraie lumière, celle de la transcendance, porteuse de connaissance et non de mensonge. Le maître des lieux et fabulateur règne sur un décor où tout, hormis les flammes de l'encensoir, est réduit à l'état d'objet, même les êtres en principe vivants. La volonté de soumettre ce qui s'offre à la vue à un matage, et ce faisant plonger l'espace dans la ténèbre correspond littéralement à la scotomisation du mal-être psychique du protagoniste-narrateur, le filtrage de la lumière par un écran constituant un moyen supplémentaire de générer une atmosphère propice à la déréalisation et au secret. De façon concomitante, il est plausible que, eu égard à sa pathologie, l'intéressé veuille à la fois admettre et reforcer le noyau dur du réel dans l'histoire qu'il (se) raconte⁷²⁷. Le philosophe F.H. Jacobi (1743-1819) n'a-t-il pas confié que pour se libérer d'une expérience métaphysique écrasante, il élaborait une prophylaxie en quelque sorte démiurgique :

⁷²⁵ Arthur Schopenhauer, *op. cit* 122-123.

⁷²⁶ Au plomb correspond Saturne, dernière planète de l'ancien système solaire tel que défini avant la découverte d'Uranus, Neptune et Pluton. Saturne est donc emblématique des limites de l'univers connaissable et de la conscience humaine, symbolique aussi des espaces infinis, du silence, de la solitude et de la fatalité. A l'origine, la mythologie identifiait Saturne et Kronos, dieu du temps et lui-même fils d'Ouranos (Ciel) de Gaïa (Terre). Saturne/Kronos fut parricide et dévora ses propres enfants. La figure de Saturne est assimilée à la Grande Faucheuse, à la pesanteur de la Terre, au chtonien et à l'obscurité, enfin à la toxicité.

⁷²⁷ Nous faisons une remarque analogue à propos du narrateur de « Morella » (1835). Edgar Allan Poe lui-même évoquant son inspiration, pouvait manifester quelque propension à confronter « réalité » et « fiction ». Témoin le billet du prosateur à sa seconde et éphémère fiancée, la poétesse transcendentaliste Sarah Helen Whitman : “All that I have here expressed was actually present to me. Remember the mental condition which gave rise to ‘Ligeia’—recall the passage of which I spoke. Remember the mental condition which gave rise to ‘Ligeia’—recall the passage of which I spoke, and observe the coincidence. ... I regard these visions even as they arise, with an awe which in some measure moderates or tranquilizes the ecstasy—I so regard them 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” (autographe non daté, circa 1848).

J'avais besoin d'une créature qui ne fût pas ma créature, mais dont moi, je fusse la créature. Elle devait remplir mon vide, apporter de la lumière dans la nuit environnante, briller comme le jour devant et en moi ainsi que j'en trouvais la promesse en mon être intime⁷²⁸.

Ainsi le narrateur de la nouvelle – personnalité ontologiquement fragile – a-t-il peut être « inventé » Ligeia, comme une manière d'humaniser et de subjectiver l'effroyable infini, lequel affole l'individu. Mais le remède se serait avéré pire que le mal... surtout si en l'occurrence le narrateur est bel et bien un meurtrier, auquel cas la vérité devient difficile – voire impossible à assumer. Certes la distorsion induite par le discours maniéré se conjugue avec l'opium pour susciter des effets sensoriels et optiques jouxtant encore une fois l'hallucination, mais aussi tout concourt à ce qu'au niveau métadiégétique se mette en place un jeu d'énigme et d'investigation entre auteur et lecteur.

Maniérisme et désincarnation dans « The Oval Portrait »

« The Oval Portrait » (1842) [481-484], se situe dans la continuité des écrits antérieurs de Poe, de la catégorie des contes conjugaux. L'on y renoue avec le thème de la pétrification morbide, puisque la jeune femme est simultanément idéalisée et figée dans la mort par un artiste qui s'est saisi des traits de son modèle, mais au prix de la vie elle-même. L'artiste en question est réfugié dans le monde de la *mimésis* (il y poursuit une idée, devenue une chimère). De nombreux récits de Poe dramatisent de semblables processus de désincarnation et de déracinement à l'égard de la réalité, où le protagoniste n'est plus en interaction avec la réalité incarnée (la *Mitwelt*). Thème de l'entropie romantique, la vie se diffuse en se dégradant, le dépérissement de la jeune femme attestant l'inéluctable défaillance de l'être et son glissement vers le néant. En l'occurrence, dans « The Oval Portrait », l'on voit qu'à travers sa présomption artistique, le peintre scotomise le monde de sa jeune épouse, tant et si bien qu'il se retrouve face à une femme pétrifiée, autrement dit une femme morte, ainsi que l'écrit H. Maldiney :

Le sens du maniérisme, [...] c'est la pose. Dans un atelier de peinture ou de sculpture, le modèle doit garder la pose. Il ne doit pas se laisser aller à transgresser les limites où s'inscrit rituellement la forme de son corps. Le modèle, qui tient la pose, ne se dépasse pas vers le monde. Cette exigence contredit à ce qui fait le propre de l'*être-au-monde*, qui ne s'approprie les limites qu'en les franchissant. On appelle maniéré un homme qui pose en

⁷²⁸Lettre de Jacopi à son ami et philosophe de la religion Karl Friedrich Köppen, 1803.

adoptant les manières d'un personnage, qui ne s'entretient que de ses propres projections. Le maniérisme schizophrénique consiste à se faire acteur de son propre personnage, identifié lui-même à cet acteur. Enlacée à ce schème d'immanence, la présence circule indéfiniment entre deux pôles dont chacun est l'image de l'autre. La transcendance, constitutive de l'existence, déchoit en ambivalence. De cette déchéance, la temporalité schizophrénique est à la fois le principe et la marque. Pour échapper à la pure instantanéité de ses brisures, l'existence schizophrénique tente de se donner un temps cyclique font la répétition remplace la genèse transformatrice du présent⁷²⁹.

Crucial, ici, est que dans « The Oval Portrait » la forme du tableau renvoie étymologiquement à l'œuf, bien que ce dernier demeure infécondé. Le peintre n'a-t-il pas *oblitéré sa propre présence au monde* pour s'investir tragiquement sur un mode non pas seulement artistique, mais autistique, dans la réalisation de l'image de sa femme. Par conséquent, les époux (artiste et modèle) de « The Oval Portrait » sont moins *conjointes* que *disjointes*, dans la mesure où ils habitent l'un et l'autre des mondes éloignés, et sont par voie de conséquence aliénés l'un vis-à-vis de l'autre.

Personnalité crépusculaire et maniérisme dans « William Wilson »

A l'en croire, le locuteur de « William Wilson » (1839) [337-357] est la victime de circonstances si extrêmes qu'elles dépassent toute possibilité de maîtrise : « I have been, in some measure, the slave of circumstances beyond human control » (337)⁷³⁰. Le narrateur éponyme est honni de tout le genre humain, personnage rappelant le Caïn archétypique, lequel, subséquent à son forfait et frappé par la malédiction divine, ne trouve aucun asile sur cette terre. A ses propres dires, celui qui s'exprime est un criminel, lequel recherche compulsivement stimuli et excitations (341). Il en résulte que le narrateur est tel l'homme proverbial qui a peur de son ombre comme de sa mauvaise conscience, ou de la part négative de lui-même. Pour mieux dire, en lui la part d'ombre – le ça de la psychanalyse – prend le dessus sur la part de lumière – le Surmoi. Son histoire est par conséquent celle d'une fuite – variation sur le motif romantique bien connu du Wanderer et de la course (« chase ») –, le sujet errant de ville en ville et de pays en pays, mais surtout se fuguant soi-même :

⁷²⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 1997, 139-140.

⁷³⁰ Remarquons la démesure dans la mesure, à moins que ce ne soit l'inverse, avec l'antinomie maniérée : « in some measure » et « beyond human control » (337). Plus bas, à propos de ce qu'induit l'abus alcoolique, le narrateur est une fois de plus frustré de son manque de maîtrise sur les choses et sa vie. A preuve, la formule paradoxale : « wine (...) rendered me more and more impatient of control » (355) laquelle suggère chez l'énonciateur un rapport problématique à la temporalité, et l'impatience caractérielle.

« My evil destiny pursued me as in exultation. » (353)⁷³¹. En cela, la tonalité à la fois déplorative et véhémence du témoignage du protagoniste de « William Wilson » rappelle le discours des patients maniaco-dépressifs, habités par d'irrépressibles sentiments de persécution.

Du point de vue du sujet prostré, quelque chose pèse dans l'axe vertical et fait éternellement écran entre le ciel et la terre, entre le protagoniste et ses aspirations : un nuage immense, épais et morne. Ce nuage est métaphorique aussi bien du brouillard identitaire, des ténèbres morales dans lesquels est plongé le protagoniste, que de son aveuglement. L'effet produit est celui d'un poids oppressant, suggérant un bloc minéral ou quelque rocher⁷³². En l'occurrence, le locuteur se révèle être une personnalité crépusculaire, dépourvue de toute espérance, voire un damné (357). Une lecture de Binswanger permet de mieux comprendre de quoi il retourne, s'agissant d'onirisme pathologique, tendant à la constriction et à la pétrification de la psyché :

Comme les rêves utilisent surtout l'image et le sentiment, ce qu'ils révèlent est aussi de l'ordre de l'individuel et du privé, et non pas de l'universel et du communautaire. Ce dernier contenu ne se manifeste pas à travers les rêves, mais (...) dans l'état de veille quand l'homme se laisse gouverner par le Logos. (...) Ceux qui rêvent vivent isolés, dans des mondes privés, tandis que ceux qui sont vraiment éveillés partagent un seul et même monde et vivent selon des règles universelles dont l'ancien nom est « sympathie »⁷³³.

Au début du récit, même s'il ne paraît pas désireux de détailler ses ignominies, le narrateur de « William Wilson » s'applique à lui-même une étiologie de la fébrilité mentale qui l'agite : « This epoch—these later years—took unto themselves a sudden elevation in turpitude, whose origin alone it is my present purpose to assign. » (337). Dans la nouvelle, imagination et déraison se rejoignent et se confondent. La folie dont il est question, le narrateur ne peut s'en défaire, il la tient de sa famille, elle est héréditaire (347). De même que dans un certain nombre d'autres nouvelles du corpus, le narrateur-protagoniste se présente comme le descendant d'une ancienne lignée dont la marque de fabrique est l'extrême nervosité et l'imagination débridée. A travers l'analepse, l'on constate que les traits de personnalité les plus saillants de celui qui parle ont été acquis précocement : dès l'enfance

⁷³¹ Nous relevons au passage, l'une des nombreuses tournures pour le moins incongrues qu'utilise le narrateur, étant donné la quasi incompatibilité des substantifs « evil » et « exultation », le premier ressortissant au satanique, le second au théologique. Le langage contorsionné mime un maniérisme si excessif qu'il en devient inquiétant.

⁷³² L'étymologie révèle que le terme 'cloud' – signifiant primitivement 'ciel' – est apparenté à 'clod' ('motte de terre' ou 'masse rocheuse', 'rocher', 'colline'). Dans leur aspect, certains nuages et formations rocheuses présentent des analogies.

⁷³³ Zeljko Loparic : « Binswanger lecteur de Heidegger : un malentendu productif ? » in *Ludwig Binswanger, philosophie, anthropologie clinique, Daseinsanalyse*, sous la direction de Brigitte Leroy-Viémon. Argenteuil : Le Cercle herméneutique, 2011. 63—86. 64.

ses comportements erratiques ne laissaient pas d'inquiéter l'entourage et lui causaient des torts (338). Nonobstant sa jeunesse, le sujet était devenu opiniâtre (« self-will » 338), et adonné aux caprices les plus insensés (« wildest caprices »). Il est un tyran incapable de supporter qu'on puisse le contredire ou refuser d'obtempérer à ses injonctions (342). Ses pulsions indomptables, il semble à la fois vouloir en faire étalage et les regretter, cela posant le problème du contrôle de soi, l'individu étant devenu « a prey to the most ungovernable passions » (338). Dans cette anamnèse à haute densité psychologique, le protagoniste, non sans quelque complaisance, va jusqu'à évoquer ses parents comme velléitaires, irrésolus et faibles (« weak-minded » (338)) et bien incapables de remédier aux inclinations mauvaises de l'enfant qu'il était (« the evil propensities », 338). Face à ces figures parentales dépourvues d'autorité tant symbolique qu'effective, l'enfant n'en faisait qu'à sa tête et régnait en véritable tyran domestique : « Thereforward my voice was a household law ». A présent, chose ironique et qui suscite un immense ressentiment chez le narrateur, sujet pluralisé, ce n'est plus sa voix qui s'impose, mais celle du Double.

A propos du corpus très conséquent de la tradition germanophone — dont Poe est largement tributaire — Andrew J. Webber note ceci : « The *Doppelgänger* is typically the product of a broken home. It represents dysfunction in the family romance of structured well-being, exposing the home as the original site of the 'Unheimlich' »⁷³⁴. Ce qui s'applique au canon littéraire allemand est sans doute également pertinent s'agissant du protagoniste mis en scène dans « William Wilson ». Bien que devenu jeune homme, le protagoniste n'en reste pas moins un vaurien gâté et rétif (349), n'ayant aucun compte à rendre à sa famille, relatif par exemple à son train de vie d'étudiant dispendieux (349)⁷³⁵. Le discours de l'enfant terrible paraît hyperbolique, saturé de noirceur : « I passed, with the stride of a giant, into more than the enormities of an Elah-Gabalus » (337). Ces tropes grandiloquents et comminatoires ne sont pas mobilisés par le narrateur pour leur beauté, ni pour plaire ou séduire. Au contraire, l'outrance vise à perturber le lecteur en suggérant que l'énonciateur est un esprit factice, gauchi, voire désaxé⁷³⁶.

⁷³⁴ Webber, *op. cit.* 5.

⁷³⁵ Poe, comme son personnage, est né le 19 janvier (mais pas en 1813). De même que ce protagoniste, l'écrivain a deux familles : ses parents biologiques, gens de théâtre dont il n'avait aucun souvenir mais qui sollicitaient fortement son imaginaire, puis les Allan, commerçants aisés qui l'avaient adopté quand il avait trois ans. De 1816 à 1822, alors que les Allan résident en Angleterre, l'enfant est pensionnaire à la « Manor house school » de Stoke Newington, internat que dirige le révérend Bransby, homonyme du maître d'école de la nouvelle. Bransby est le maître ambivalent des lieux – tantôt doux pasteur, tantôt sévère professeur brandissant sa férule (340). Le narrateur le désigne par un nom évoquant le Dieu Eternel : « Dominie » (340), son bureau est le « sanctum » (écho du Saint-des-saints vétérotestamentaire, 340). Il peut s'interpréter comme la figure parentale substitutive et surmoïque que recherchait inconsciemment l'enfant.

⁷³⁶ En effet, ainsi que l'explique Fontanier – incidemment un parfait contemporain de Poe – dans un traité de rhétorique classique destiné à devenir une référence : « L'*Hyperbole*, pour être une beauté d'expression et pour plaire, doit porter le

Au fil de la rétrospection, le lecteur décèle que l'intéressé décrit la toute-puissance infantile qui jadis était la sienne avec une jouissance évidente (« total triumph » 338). Or, la psychologie du développement nous apprend que chez la personne humaine le *tempo du devenir soi*⁷³⁷ ne peut être contredit sans que le moi unitaire ne soit atteint et que l'individu concerné présente des troubles de la conduite et du comportement. De fait, le protagoniste se décrit comme malheureux, bien qu'il reconnaisse trouver quelque consolation à raconter sa vie de pensionnaire (338) ; il s'exhorte d'ailleurs à rassembler les réminiscences à ce sujet (339).

Mais à mesure qu'avance le récit émerge une personnalité de dandy gauchi, exagérément narcissique et auto-complaisant, lequel se considère comme doté de dispositions exceptionnelles : “ I must believe that my first mental development had in it much of the uncommon—even much of the *outré*.” (341)). Hypermnésique et grâce à une sorte de magie mentale (« mental sorcery ») l'enfant disposait d'une capacité imaginative prodigieuse dont l'adulte n'a plus idée (341)⁷³⁸. A ce sujet, l'on notera avec intérêt que dans la description de la bâtisse abritant l'internat, le motif d'une structure irrégulière et pour ainsi dire fractale, est répété et se déploie à l'infini. Ce lieu, à la fois merveilleux (« veritably a place of enchantment », (339)) et un foyer (« house ») l'enfant se plaisait à la fois à y trouver et à perdre ses repères spatiaux :

But the house! —how quaint an old building was this! —to me how veritably a palace of enchantment! There was really no end to its windings—to its incomprehensible subdivisions. It was difficult, at any given time, to say with certainty upon which of its two stories one happened to be. From each room to every other there were sure to be found three or four steps either in ascent or descent. Then the lateral branches were innumerable—inconceivable—and so returning in upon themselves, that our most exact ideas in regard to the whole mansion were not very far different from those with which we pondered upon infinity (340).

caractère de la bonne foi et de la franchise, et ne paraître, de la part de celui qui parle, que le langage même de la persuasion. Ce n'est pas tout, il faut que celui qui écoute puisse partager jusqu'à un certain point l'illusion, et ait besoin peut-être d'un peu de réflexion pour n'être pas dupe, c'est-à-dire pour réduire les mots à leur juste valeur. Tout cela suppose que l'*Hyperbole*, en passant la croyance, ne doit pas passer la mesure ; qu'elle ne doit pas heurter la vraisemblance, en heurtant la vérité. Jusqu'où la passion ou l'imagination n'égare-t-elle pas les hommes ! » Pierre Fontanier : *Les Figures du discours* (1821-1830), Paris : Flammarion, collection Champs, 1977, 123-124.

⁷³⁷ Concept que développe Ludwig Binswanger dans l'ouvrage *Sur la fuite des idées* (1933), Trad. Michel Dupuis et Constance Van Neuss, Grenoble : Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2000. Pour désigner le même procès d'humanisation, Binswanger a aussi recours à la locution : *loi de temporalisation du soi*.

⁷³⁸ Rêveries extravagantes et fabulation viennent compenser la carence affective, comme les comportements caractériels dans l'enfance peuvent être destinés à angoisser la mère, manière de combler la faille. Sur cette question, voir Claude Balier : *Psychoanalyse des comportements violents*, Paris : PUF, Collection le fil rouge, 1988.

Au sein d'un tel espace, point n'est besoin de se donner des repères précis : le narrateur y flotte dans une sorte de dédale à la fois gothique et poétique, mais n'éprouve aucune angoisse de s'y égarer. Ultérieurement toutefois, le sujet – qui n'a jamais tout à fait accédé au stade adulte – sera définitivement fourvoyé dans les méandres de son propre esprit. En vérité, celui qui s'exprime voudrait pouvoir renouer avec cet esprit puéril, plein d'imagination, curieux de tout, vif et créatif (341). Cependant, la manière de penser des enfants est décrit par le narrateur en des termes qui rappellent curieusement l'autisme : « The teeming brain of childhood requires no external world of incident to occupy or amuse it. » (340).

Encore une fois, se pose avec acuité la question de la maturité psychoaffective de l'énonciateur, compte tenu de l'existence d'un rapport problématique chez lui entre *principe de réalité* et *principe de plaisir* (ou encore *structure* et *indétermination*). Comme si cela ne suffisait pas, un pessimisme foncier s'exprime à travers l'idée selon laquelle chez le protagoniste subitement toute vertu est tombée, tel un objet et pour ainsi dire physiquement, comme un simple manteau : « all virtue dropped bodily as a mantle » (337). Ainsi, du point de vue du locuteur, toute vertu qu'il pourrait préconiser procéderait du masquage, de la dissimulation et du faux-semblant. Cette tournure d'esprit dénote le pessimisme caractéristique des personnalités enclines aux sentiments de persécution et à la haine de soi.

Maniérisme et obsession meurtrière dans « The Cask of Amontillado »

La matière de « The Cask of Amontillado » (1846) [848-854] est un long monologue énoncé par un narrateur homodiégétique qui de prime-abord semble résolu à raconter « objectivement » l'histoire d'un meurtre qu'il commit jadis. L'exposition des mobiles est limitée au minimum, le narrateur se bornant à accuser la victime de l'avoir insulté lui et sa famille, sans indiquer en quoi précisément consistait l'offense, ni présenter une justification plus sérieuse de l'acte fatal⁷³⁹ : le récit détaille le « comment » de sa vengeance et non le « pourquoi ». ⁷⁴⁰ La situation de communication

⁷³⁹ Quand l'ivrogne ne parvient pas à se rappeler la devise de la famille de son hôte, il commet vraisemblablement la mille-et-unième offense qui va sceller son destin. En tout cas, c'est le piètre prétexte qu'invoque Montresor pour motiver l'assassinat : « The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could; but when he ventured upon insult, I vowed revenge » (848).

⁷⁴⁰ On se rappelle qu'adepte du genre frénétique, le jeune Honoré de Balzac, dans sa nouvelle « La Grande Bretèche » (in recueil *Les Contes bruns* (1831)) met en scène un mari trompé qui fait froidement murer, en présence de son épouse, la porte du réduit où se dissimule l'amant de celle-ci.

procède d'un contrat asymétrique, avec prévalence complète du locataire sur l'allocataire, à savoir d'un contrat qui présuppose qu'il n'y a pas (ou rarement) alternance de réparties et que le locuteur soit en situation de (quasi-) monolucution. Dans « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. », nous avons affaire à un narrateur intradiégétique fortement autocentré qui lui aussi, à sa façon manifestement grotesque, paraissait enfermé dans un acte de communication monolucutive qui soulignait l'instabilité mentale et l'isolement de l'énonciateur. Dans « William Wilson » (1839) — véritable histoire de fou — le contrat de communication est plus gravement problématique, en l'absence de stabilité de l'ensemble des conditions dans lesquelles se réalise l'acte de communication d'un narrateur incertain quant à sa propre identité, d'où l'allure d'idiolecte étrange que prend son discours, avec une distorsion de plus en plus accentuée, à mesure qu'approche le dénouement⁷⁴¹. De prime abord, le ton du narrateur de « The Cask of Amontillado » est calme et confiant, détaché même, tandis qu'il raconte son histoire sans préambule ou *captatio benevolentiae*, ni s'expliquer ou s'autoriser de diversion. Cela étant, au fur et à mesure qu'avance son récit, le ton devient acerbe, voire sarcastique ou truculent. Comble de l'antinaturel, le narrateur paraît constamment sur ses gardes et ne consent jamais le moindre abandon. L'obsession du protagoniste touchant à la vengeance semble ancrée dans une idioculture (liée au code de l'honneur chevaleresque, mais dans une version dégénérée) et une autocentration pathologique. Aussi, la tonalité attachée à la restitution des événements varie, au point de conduire le lecteur à s'interroger quant à la fiabilité de l'énonciateur de « The Cask of Amontillado », si ce n'est de son bon sens. Dès l'incipit, offense et vengeance sont thématiques, la première appelant la seconde comme nécessaire, s'imposant comme logique et conforme à la morale implicite du code de l'honneur et de la rétribution⁷⁴² :

A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser. It is equally unredressed when the avenger fails to make himself felt as such to him who has done the wrong. It must be understood, that neither by word nor deed had I given Fortunato cause to doubt my good will. I continued, as was my wont, to smile in his face, and he did not perceive that my smile *now* was the thought of his immolation (848)

Le déictique *now* est renforcé par les italiques de l'auteur, le recours à ce terme accentuant l'effet mimétique du sème /folie/.

⁷⁴¹ Par « contrat de communication », nous entendons : « Ce qui permet aux partenaires d'un échange langagier de se reconnaître l'un l'autre avec les traits identitaires qui les définissent en tant que sujets de cet acte, de reconnaître la visée de l'acte qui les surdétermine, de s'entendre sur ce qui constitue l'objet thématique de l'échange et de considérer la pertinence des contraintes matérielles qui déterminent cet acte. » Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau : *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002, 140-141.

⁷⁴² Comme le note J.H. Randall, Montresor semble citer un livre traitant de l'étiquette de la vengeance. Voir Randall, John H., « Poe's 'The Cask of Amontillado' and the Code of the Duello. » *Studia Germanica Gandensia* 5 (1963): 175-184.

En relation avec l'étiquette pour ainsi dire féodale mise en avant dans ces lignes fort inquiétantes, il apparaît que Montresor se complaît dans un rationalisme morbide⁷⁴³. Chez lui, en effet, le raisonnement est poussé depuis le noème initial⁷⁴⁴ (« A wrong is unredressed when retribution overtakes its redresser... ») et jusqu'aux limites extrêmes, outrepassement funeste qui conduit au dogmatisme, à la rigidité, voire à l'erreur et d'un point de vue pratique à l'absurdité : des formules abstraites, dirait un Binswanger, ont remplacé la richesse de la vie. Même des principes éventuellement justes quant au fond, entraînent, s'ils sont généralisés, des conséquences monstrueuses. Cela concorde de surcroît avec la thèse de Binswanger du « thème absolutisé », autrement dit du thème poursuivi dans son prolongement extrême jusqu'à sa conséquence logique la plus stricte —ou, au contraire, à l'inconséquence. Ainsi donc, le malade, pour reprendre la formule de Minkowski, « privé des affinités normales, se trouve constamment en contradiction avec la vie. D'où notre qualification de thanatophile appliqué au protagoniste de « The Cask of Amontillado ».

Élément particulièrement significatif, Montresor commence la deuxième phrase de son récit par le pronom de la seconde personne, ce « You » étant censé bien connaître l'énonciateur (848). Certes, le fait qu'en aval le discours ne fasse plus référence directe au narrataire pourrait suggérer qu'une fois son récit amorcé, le protagoniste oublie justement ce narrataire dont les affects lui importent peu ou pas le moindre du monde⁷⁴⁵. L'impression est néanmoins véhiculée d'un énonciateur qui exulte de son aptitude à surprendre et à choquer. L'on voit poindre en tout cas, dès les premières lignes du texte, une présomption et un maniérisme assez typiques d'un sujet toujours en instance de se mettre en valeur, l'individu en question ayant toutefois éliminé son adversaire sans l'affronter loyalement. Du reste, le récit traduit une vision particulièrement sombre de la nature humaine, étant donné que le lecteur voit « directement » dans l'esprit et le cœur d'un narrateur exclusivement motivé par la haine : « He had a weak point—this Fortunato—although in other regards he was a man to be respected and even feared » (848).

⁷⁴³ Voir sur ce concept psychiatrique : Eugène Minkowski, *Au-delà du rationalisme morbide* (1961), Paris : L'Harmattan, 1997.

⁷⁴⁴ Selon le *Trésor de la Langue Française*, le noème est un « unité minimum de sens, inanalysable, constituant un primitif sémantique, du code qui construit le sémantisme d'une langue. » Au sens philosophique, il s'agit du « contenu relatif à la noèse, à l'acte de connaissance visé; la connaissance en tant que résultat. » Dictionnaire consultable en ligne au Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

⁷⁴⁵ Observation de Mark Niemeyer, voir « The View from Without : Madness and the Other in the Narrators of the 'Tell-Tale Heart' and 'The Cask of Amontillado' », *Revue Americana*, n°10, 1993, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 45-51.

L'on pressent, pour toutes ces raisons, une attitude de prestance caractéristique quant à ses buts et moyens d'une personnalité gauchie, relevant d'une psychopathie amoral. Montresor, en proie à une véritable passion vengeresse, paraît tenir Fortunato pour responsable de la chute de sa famille, et se considère comme le redresseur de ce qu'il éprouve comme des vexations. En l'espèce, décliné sur le mode gothique, joue dans la nouvelle le *topos* du « loss and gain », le narrateur étant à l'évidence mortifié par ce qu'il considère être la perte de son droit héréditaire, la spoliation de revendications ancestrales et la disgrâce d'un patronyme jadis prestigieux. Cela étant, l'indifférence arrogante et solipsiste du protagoniste saute aux yeux dès le début de son récit, lui qui se débarrasse de Fortunato comme d'un gêneur :

Even if there are hints that Montresor's crime may be causing him subconscious anguish, his utter indifference, on the surface, to his victim's point of view or to how the world may judge his actions reveal him to be a murderer with no sensitivity to his environment, egotistical to the point of solipsism.⁷⁴⁶

En tout cas, soucieux de mettre en avant le capital symbolique qu'il voudrait encore posséder par devers lui, le narrateur invoque son honneur, la réputation et l'ancienneté de sa lignée. Toutefois, ce prestige essentiellement nobiliaire pourrait tenir d'un temps bien moins « réel » que mythique, idéal que l'assassin se plairait à imaginer⁷⁴⁷.

Maniérisme dans « The Imp of the Perverse »

Si le narrateur de « The Imp of the Perverse » (1845) [826-832] s'emploie à dénoncer la raison raisonnée et à en appeler au cœur, lui-même n'en paraît pas moins dépourvu d'empathie et inaffectif : « An appeal to one's heart is, after all, the best reply to the sophistry just noticed » (828). N'envisage-t-il pas toutes choses froidement, sous le seul angle du profit qu'il peut en tirer ? Dans l'exposé préliminaire à son récit, il a recours à des exemples de « perversité » ou d'aberration qui réfèrent à des registres de réalités bien différents, spécialement sous le rapport de leur gravité. Mais, parmi les exemples en question, les choses s'agencent comme s'il existait un continuum entre types d'attitudes et d'agissements pourtant assez distincts, simplement parce que l'*esprit aberrant* ou le *démon de la perversité* y serait à chaque fois à l'œuvre :

⁷⁴⁶ M. Niemeyer, *op.cit.*45.

⁷⁴⁷ Dans « Berenice », Egaeus, autre narrateur homicide, évoque également son haut lignage, mais sans lui donner plus de substance qu'un rêve.

I am not more certain that I breathe, than that the assurance of the wrong or error of any action is often the one unconquerable *force* which impels us, and alone impels us to its prosecution. (827)

En l'occurrence, tout se retrouve pêle-mêle et indexé au même niveau d'importance, aspect caractéristique de la fuite compulsive des idées et du maniérisme amplement signalés dans la clinique psychopathologique. Pour preuve, l'on passe sans transition de l'autocatégorème d'un individu hésitant qui remet à demain ce qu'il pourrait faire dès aujourd'hui, puis à l'énergumène insolent et quérulent, pour conclure avec un meurtrier froidement calculateur, lequel, incidemment, se trouve être le relateur. En somme, la conscience vit dans un monde et pense dans un autre. N'y a-t-il pas en effet incongruité entre la hauteur de vues professée par un énonciateur piqué de philosophie, et la vacuité de ses buts dans la vie, lesquels se résument à la volonté d'accaparement et au désir de se faire valoir ? En ce sens, nous décelons derrière un discours sinueux et profondément marqué par la perversité, une *conscience déchirée*. Hegel nous dit :

La conscience déchirée [...] est la conscience de la perversion, et proprement de la perversion absolue. Le concept est ce qui en elle domine, le concept qui rassemble les pensées qui sont à grande distance les unes des autres pour la conscience droite ; et son langage est par conséquent scintillant d'esprit. [...] A la conscience posée qui fait honnêtement consister la mélodie du bien et du vrai dans l'égalité des tons, c'est-à-dire dans l'unisson, ce discours se manifeste comme un fatras de sagesse et de bassesse, d'idées justes et alternativement fausses, d'une perversité générale de sentiments, d'une turpitude complète et d'une franchise peu commune. Elle ne pourra renoncer à passer par tous ces tons et à parcourir en haut et en bas toute la gamme des sentiments, du plus profond mépris et de la plus profonde abjection jusqu'à la plus grande admiration et à la suprême commotion ; mais une teinte de ridicule sera fondue dans ces derniers sentiments qui les dénature⁷⁴⁸.

En vérité, la distorsion/contradiction est au cœur du système motivationnel gothique de Poe, dans la mesure où quelque chose d'ordre destructif surgit en l'homme — provenant éventuellement de l'« Arch-Fiend » (829) — et le dépasse, le sujet étant agi plutôt qu'il n'agit de lui-même⁷⁴⁹.

Sur le plan stylistique, outre l'idéation accélérée, l'on note le contraste entre les différentes parties du texte, divers procédés rhétoriques (oxymores, anisochronie, dislocations pronominales : passage du 'We'/'Us' au « I ») étant mis en œuvre pour mimer la montée maniaque de l'excitation.

⁷⁴⁸ G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit* (1807) Vol. II, *La culture*, Paris, Aubier – Editions Montaigne, Trad. Jean Hippolyte, 1938. 80-81.

⁷⁴⁹ Selon le narrateur, certaines personnalités (au nombre desquelles il se trouverait), davantage que d'autres, sont susceptibles de succomber au démon de la perversité. S'agirait-il de sujets psychiquement fragiles, ou d'aliénés : « With certain minds, under certain conditions, it [perverseness] becomes absolutely irresistible » (827).

Intoxiqué et excité par sa propre jactance, l'orateur paraît chercher à provoquer l'ire de son interlocuteur, au point qu'il fait le contraire de ce qui servirait ses intérêts personnels. Au cours du processus, l'impudent est emporté dans une spirale délétère, processus d'emballement aux allures maniaques, qu'une approche psychopathologique permet de repérer. Sous ce rapport, la construction de la dernière partie de la nouvelle est remarquable, procurant des effets additionnels de *crescendo*, suggérant une irrépressible et exténuante fuite des idées, les incises et ruptures de rythme étant génératrices d'angoisse :

No sooner had I spoken these words, than I felt an icy chill creep to my heart. I had had some experience in these fits of perversity, (whose nature I have been at some trouble to explain,) and I remembered well, that in no instance, I had successfully resisted their attacks. And now my own casual self-suggestion, that I might possibly be fool enough to confess the murder of which I had been guilty, confronted me, as if the very ghost of him whom I had murdered — and beckoned me on to death. At first, I made an effort to shake off this nightmare of the soul. I walked vigorously — faster — still faster — at length I ran. I felt a maddening desire to shriek aloud. Every succeeding wave of thought overwhelmed me with new terror, for, alas! I well, too well understood that, to *think*, in my situation, was to be lost. I still quickened my pace. I bounded like a madman through the crowded thoroughfares. [...] Could I have torn out my tongue, I would have done it — but a rough voice resounded in my ears — a rougher grasp seized me by the shoulder. I turned — I gasped for breath. For a moment I experienced all the pangs of suffocation; I became blind, and deaf, and giddy; and then some invisible fiend, I thought, struck me with his broad palm upon the back. The long-imprisoned secret burst forth from my soul. (831)

Une fois de plus, la phraséologie et le comportement quérulent de l'énonciateur, marqués par l'obliquité, relèvent de la *présence manquée* et se caractérise par son maniérisme autodestructeur. On l'a remarqué, dans les trois premiers paragraphes de la restitution, le narrateur avait adopté l'idiome d'un essayiste emphatique afin de défendre un empirisme de bon sens, seul apte selon lui à révéler le génie de la contradiction dans toute sa (dé)mesure, tandis que la raison présomptueuse le sous-estime (827). En même temps – étrange jeu du gothique poésque et du philosophique –, le commentaire semble coupé du mouvement général de la nouvelle et « le style a la fragilité un peu fausse fréquente dans les contes » et le « we » remplace le « I »⁷⁵⁰. L'on retrouve la *bizarrierie de contact* (la *Praecox Gefühl* du psychiatre H.C. Rümke⁷⁵¹) et l'état de mort affective repérées dans d'autres nouvelles du corpus, et caractéristique notamment des narrateurs intradiégétiques auteurs de passages à l'acte

⁷⁵⁰ Voir Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige, des Contes à Eureka : l'élaboration des figures de l'espace*, Paris : Editions Klincksieck, 1991, 202.

⁷⁵¹ Voir *supra*, 114.

violents. Viennent à l'esprit tout spécialement les protagonistes de « Berenice » (1835), « The Cask of Amontillado » (1846) et « The Black Cat » (1843).

Maniérisme dans « The Black Cat »

Dans « The Black Cat » (1843) [597-607] à travers un lexique souvent archaïsant et une syntaxe inattendue, l'énoncé dégage un certain maniérisme, non exempt de complaisance sentimentale et narcissique. Le style est déclamatoire, parfois oratoire et formel, voire précieux. Emphase et fébrilité s'expriment dans le linéaire, impression résultant des multiples incises, ruptures et inversions syntaxiques, effets de ponctuation (tirets), itérations sémantiques et phonétiques, oxymores. Surtout, la modalisation infuse l'ensemble du texte (avec la forte polarisation dictum / modus), provoquant chez le destinataire un effet de défamiliarisation et éventuellement de suspicion. Le narrateur est stable dans ce qui apparaît paradoxalement comme une forme d'instabilité émotionnelle et psychologique. En effet, la « permanence/continuité » de la personnalité du narrateur-protagoniste semble bien s'articuler autour du pôle obsessionnel dont le chat est métonymique. Le destinataire, dans la mesure où il consent au pacte de lecture, doit par conséquent procéder à une réévaluation du récit, c'est-à-dire à un rééquilibrage cognitif et sémantique par rapport à un discours souvent incongru ou « décalé » au regard de l'usage courant et de la logique :

In their consequences, these events have terrified—have tortured—have destroyed me. Yet I will not attempt to expound them. To me, they have presented little but Horror—to many they will seem less terrible than *barroques* (597).

L'incipit du texte que nous commentons ne clarifie pas définitivement la situation du narrateur-rédacteur vis-à-vis de la diégèse, en un point précis dans l'éventail qui va d'extradiégétique à intradiégétique. S'il est question indéniablement d'un récit, il reste que la clause relative à *narrative*, à savoir *which I am about to pen* situe ce récit non pas comme classiquement clos et achevé, mais imminent, sur le point de se développer, pas encore écrit⁷⁵². L'effet produit est celui d'une quasi-simultanéité du geste scriptural et de la lecture (d'où chez le destinataire un sentiment d'instabilité, d'imprévisibilité face au texte). A ce stade précoce de la lecture et compte tenu de la position

⁷⁵² Relevons néanmoins le jeu de mots articulé sur la polysémie du vocable 'pen', l'un de des sémantismes verbaux possibles signifiant « clôturer », « clôturer », « enfermer ». Le texte paraît ainsi à partir de son deuxième verbe après « BE », flotter entre le non encore existant et l'achevé, l'ouvert et le circonscrit. La question se pose ainsi de la maîtrise du narrateur sur le récit, c'est-à-dire sur l'objet même qui le constitue comme narrateur.

incertaine du narrateur en charge du récit, le lecteur non-initié ou candide serait en droit de formuler deux hypothèses mutuellement exclusives :

Hypothèse n°1 : le récit serait déjà présent en-deçà du texte dans l'esprit d'un « proto-narrateur », et organisé à partir d'éléments mémoriels. Or, il incomberait à ce proto-narrateur de fixer le récit dans l'écriture, signalant par là le passage de la sphère intrasubjective de la réminiscence vers la réalité objective du texte, opération à laquelle le proto-narrateur procéderait avec un « tempo » d'avance sur le destinataire. L'ultime signe du texte confirmerait l'aboutissement de la transition de proto-narrateur à narrateur, éventuellement intradiégétique.

Hypothèse n°2 : Le récit n'existerait pas en-deçà du texte, dans l'esprit d'un quelconque narrateur à venir. En effet, le narrateur n'advierait comme tel qu'à travers son écriture, ce dans la mesure où écriture et récit se déploient de concert, l'une étant tributaire de l'autre. Dans cette seconde hypothèse, le tempo (ou la distance discursive dans l'espace mental) entre narrateur et destinataire serait réduit par comparaison avec la configuration précédente.

Examinons à nouveau l'incipit:

FOR THE MOST WILD, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect, nor solicit belief. Mad would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream. (597).

Notons comment, dès la phrase initiale, le « narrateur » enchâsse son récit dans le discours et procède à une double qualification superlative de ce récit : *the most wild* et *most homely*, les deux séquences appréciatives étant cependant polarisées en raison de la ponctuation (virgule) et surtout de la présence intermédiaire de la conjonction concessive *yet*. Ces modalités appréciatives instaurent un point de vue que d'autres occurrences modales corroborent plus loin dans le texte. Sur le plan sémantique, la non-congruence des vocables *wild* et *homely* contribue à générer chez le destinataire un effet de perplexité, voire de dissonance, le dépassement du paradoxe requérant une mobilisation des capacités logiques et de raisonnement de ce destinataire. La perplexité du narrateur évoque l'expérience que chacun peut avoir face à une personnalité gauchie au point de sembler « anormale ». La proposition *I neither expect nor solicit belief* placée en postposition, constitue une adresse implicite du narrateur au lecteur et à l'égard du récit. Tout se passe comme si, en guise de *captatio benevolentiae*, le « narrateur » affichait le désintéressement vis-à-vis de son ou de ses narrataire(s). Le narrateur en effet se défend de faire entrer en ligne de compte l'adhésion ou la non-adhésion des récipiendaires au récit proposé. Cela étant, la non-attente explicite de l'énonciateur concernant une quelconque croyance ou approbation touchant à ce qu'il entend raconter, est de nature justement à

instiller le doute concernant la « véracité » du récit, et par voie de conséquence met en question la fiabilité du narrateur lui-même.

De la même manière, la proposition subordonnée et circonstancielle *my very senses reject their own evidence* pose le problème de la vraisemblance du récit annoncé puisque le narrateur lui-même n'est pas en mesure de faire crédit à ses sens, encore moins d'intégrer l'expérience empirique et l'interprétation de cette expérience. Rappelons que dans son acception adjectivale *very* souligne la précision, l'exacte identité de quelque chose ou de quelqu'un, à savoir l'authenticité⁷⁵³. Dans le texte, *very* qualifie *senses* et intensifie la douloureuse contradiction entre les sens et l'impossibilité pour l'énonciateur de passer du constat « sensoriel » au constat « rationnel » étayé par ces sens. La question se pose par conséquent de ce qui fonde incontestablement le jugement du narrateur (et au-delà du texte, des humains de façon générale) et de la conscience qu'il a de sa faillibilité. A cet effet, les choix lexicaux *case* et *evidence* convoquent le champ sémantique de l'investigation judiciaire et/ou scientifique, suggérant que le narrateur a le sentiment de devoir s'expliquer devant des instances autoritaires, en justifiant de son bon jugement et non simplement de son comportement. S'agissant du récit, les deux phrases suivantes explicitent les intentions du narrateur :

My immediate purpose is to place before the world, plainly, succinctly, and without comment, a series of mere household events. In their consequences, these events have terrified — have tortured — have destroyed me (597).

La première phrase de l'extrait évoque des événements qu'il s'agit pour le narrateur de relater avec candeur et sobriété (*plainly, succinctly*), sans délai (*immediate purpose*) ni commentaires intrusifs (*without comment*), le ton étant en l'espèce celui de la promesse⁷⁵⁴. Il ne s'agirait que d'événements domestiques (*mere household events*), assure le narrateur, à cette réserve près que la deuxième phrase confère aux mêmes événements un caractère non pas anodin mais grave, étant donné qu'ils ont causé rien moins que la destruction du narrateur-protagoniste. La juxtaposition de ces deux assertions entre prosaïque (registre du familier, de l'attendu) et tragique (registre catastrophique), ne laisse pas d'étonner et d'aiguiser l'intérêt du destinataire à l'égard des événements dont il attend de prendre connaissance (*series of (...) events*). Mais pour cela, le narrataire est tributaire du narrateur, ce dernier étant justement censé combler le manque suscité entre la promesse (de restitution d'événements) et la restitution elle-même (sous forme de récit). Du point

⁷⁵³ Cf. définition de l'*Oxford English Dictionary* (2008). Le terme anglais est issu du latin *verus* : « vrai ».

⁷⁵⁴ Notons l'effet de « dilatation » et même d'exaltation entre la sphère individuelle (l'objet-récit étant celui du seul narrateur : *my*) et le monde entier potentiellement érigé en audience. L'on songe au style de certaines confessions proclamées à la face du monde entier, désigné comme « tribunal » (cf. entre autres *Les Confessions* de J.J. Rousseau).

de vue du narrataire, la question se pose de savoir comment et pourquoi une série de banals incidents domestiques (*mere household events*) a été si lourde de conséquences. Le lecteur peut à bon droit entretenir quelque suspicion à l'égard d'un narrateur qui s'empresse de déroger à une règle qu'il vient à l'instant de se fixer : en réalité, de ce qui s'annonçait comme pure et immédiate dénotation *without comment*, on passe sans transition à la connotation la plus subjective avec l'épanalepse : *have terrified — have tortured — have destroyed me*. Le terme impersonnel *events* est sujet de trois verbes qui tendent à anthropomorphiser ce sujet, ils se renforcent successivement et réciproquement dans un mouvement d'intensification dramatique. Alliés contre le seul *me* les *events* semblent se démultiplier et se potentialiser dans leurs effets délétères : face à ces péripéties traumatisantes, il semble que le narrateur ne puisse que subir.

L'affection réciproque entre le protagoniste et son chat est mis en parallèle avec l'amour/désamour conjugal (598). Puis l'animal au pelage noir— dont le nom, on l'a vu, connote ténèbres et mort — devient à la fois métonymique de l'addiction alcoolique (598) et objet de fascination/répulsion pour son maître⁷⁵⁵. D'ailleurs, le narrateur évoque explicitement les conduites inadaptées et brutales que génère sa toxicomanie, cela toutefois dans un style précieux, archaïsant même, lequel tendrait à le disculper, comme s'il était agi par une entité extérieure. Ce ne serait donc pas à proprement parler un sujet responsable qui s'exprimerait :

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) experienced a radical alteration for the worse. I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence (598).

Considérons maintenant l'énoncé *But to-morrow I die, and to-day I would unburthen my soul* (597). Ces deux déclaratives, à la fois séparées et coordonnées par une virgule et la conjonction *and*, se singularisent par leurs énallages. De fait, dans un agencement temporel « naturel » ou logique, l'on attendrait plutôt le marqueur déictique *to-day* avant *to-morrow*. Surtout du point de vue de la conjugaison, la formule *To-morrow I shall die* (ou *To-morrow I will die*) paraîtrait moins incongrue que le texte. En l'occurrence, l'énallage *to-morrow I die* comporte un aspect aoristique (la localisation de l'énonciateur se fait indéfinie) et renforce l'impression d'imminence de l'instant

⁷⁵⁵ Les trois satellites de la planète naine Pluton (Charon, Nyx et Hydra) sont tous associés d'une façon ou d'une autre à la Mort : Chez les Romains, Pluton est le dieu de la richesse. Mais dans le monde hellénistique, Pluton correspond à Hadès, le dieu des enfers : celui qui rend invisible. Dans « The Tell-Tale Heart », quelque chose se joue autour du désir du narrateur de faire disparaître l'œil (à la fois du chat et de la conscience) qui pourrait bien rendre le sujet invisible et le confiner aux ténèbres.

mortel menaçant le narrateur. Pour paraphraser un psychiatre phénoménologue comme Bin Kimura, un tel discours pose la question de l'être de soi-même, c'est-à-dire du *pouvoir être* comme manière fondamentale d'être du *Dasein*, sachant que dans ce souci du pouvoir-être, le *Dasein* en question est pour lui-même en son être à chaque fois en avant :

Heidegger voit dans l'avenir (*Zukunft*), dans le sens de « parvenir à être soi-même » la temporalité la plus fondamentale du *Dasein* et dans l'anticipation de la mort ou l'être-pour-la-mort le sens de l'existence⁷⁵⁶.

En d'autres termes, la mort de l'énonciateur de « The Black Cat » est « présentifiée » et actualisée à l'intérieur même du court intervalle qu'il lui reste à vivre, réduisant sa condition à celle de « narrateur mort-vivant » ou posthume. Le présent *I die* produit de plus un effet de certitude de l'énonciateur quant à son funeste destin et à l'extrême urgence dans laquelle il se trouve de relater son histoire (*my immediate purpose*). Sur le plan strictement grammatical, la construction *to-day I would unburthen my soul* juxtapose le présent de *to-day* et le conditionnel du modal *would*. Cela étant, *would* ici porte davantage la force du désir ardent que l'énonciateur éprouve de se confesser, plutôt que l'aspect conditionnel. Le destinataire est désormais dans l'attente d'un passage aux aveux, mais l'option de l'auxiliaire conditionnel *would* (plutôt que l'assertif *will*) sous-entend que la confession annoncée ne va pas de soi pour l'énonciateur. Ce dernier a certes l'intention de se livrer, mais est bien conscient en même temps de la difficulté qu'il y aura à mener à bien sa confession. L'orthographe archaïque de l'unité *unburthen* confère au syntagme verbal *would unburthen my soul* une allure précieuse. La même remarque s'applique à *to-morrow* et *to-day*.

La proposition suivante, *Yet I will not attempt to expound them* offre un bel exemple de prétérition et confirme l'impression antonymique entre assertions consécutives : ce qui selon l'énonciateur devait être relaté sans fard ni apprêt fait maintenant l'objet d'une restriction. A l'égard de son récit, le narrateur hésite et parle de tentative (*attempt*), donc d'une chose non-acquise. Quant au verbe *expound* portant sur l'anaphorique *them* (*events*), il ressortit au registre soutenu de la didactique et sa tonalité maniérée et sinieuse ne semble guère accréditer la promesse d'un récit sobre, purement factuel. L'unité *Yet*, à occurrence élevée dans le texte, véhicule l'impression que l'énonciateur délibère dans son quant à soi ou répond à un/des interlocuteur(s) imaginaire(s) et néanmoins réticent(s).

⁷⁵⁶ Cf. Bin Kimura : *L'Entre, une approche phénoménologique de la schizophrénie* [1988], Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2000, section 9 : Temporalité d'aida, 73-74. Kimura précise que chez Heidegger l'être-pour-la-mort correspond à ce que le neurologue Viktor von Weizsäcker nomme « subjectivité » comme rapport au fond de la vie (*Grundverhältnis*).

L'énoncé subséquent n'est pas moins intéressant du point de vue symptomatologique :

To me, they have presented little but Horror — to many they will seem less terrible than *barroques* (597)

Nous avons affaire ici à deux propositions séparées par un tiret avec un effet de rupture syntaxique et donc de rythme discursif. Le sujet *they* commande grammaticalement la phrase, tandis qu'au niveau sémantique la même unité est anaphorique des *events*, si décisifs dans la destinée du narrateur-actant et qu'il va s'agir pour lui de relater. *To me* à la fois réfère au narrateur intradiégétique (fonction endophore) et appelle l'attention du narrataire (fonction exophore), le texte signifiant implicitement que les événements produisent une impression bien différente, selon qu'on soit narrateur ou destinataire (Le *To me* du narrateur n'est pas équivalent du *To me* du narrataire). Il s'avère que du point de vue du narrateur, l'horreur prévaut (sentiment confirmé par l'aspect perfectif du groupe verbal *HAVE + present avec participe passé*), alors que les destinataires doivent ou peuvent se contenter de la modalité *seem* (non assertive) et de la comparaison *less terrible*. De surcroît, *Horror* (substantif et porteur de majuscule) l'emporte en force sémantique sur *terrible* (« modeste » adjectif), ce qui implique une déperdition significative d'émotion (ou d'éprouvé) entre narrateur-protagoniste et destinataire. Selon cette perspective scalaire, tandis que le narrateur subit le plein impact du traumatisme, le narrataire, quoi qu'il fasse, est confiné dans le registre de l'esthétique (*barroques*, avec la nuance maniérée). Pareillement, la concessive *little but Horror* renforce l'opposition irréductible entre les deux sphères « ressenti du narrateur » et « ressenti du destinataire », soulignant que le narrateur ne dispose que d'éléments assignables à l'horreur pour justifier et construire son récit, la majuscule conférant à la nominalisation *Horror* une valeur générique et une longue portée proleptique : le récit tout entier sera traversé par ce registre, tout procédant d'un scopus morbide (l'horreur est le non-symbolisable).

Notons de surcroît que le binôme autoréflexif *To me* de la première proposition renvoie à *to many* dans la deuxième, avec un effet de contraste et même d'opposition. En effet, le passage du pronom singulier au pluriel souligne l'aspect indicible de l'expérience du narrateur, *many* renvoyant à l'extratextuel, à un sous-groupe parmi les destinataires (ceux à qui les *events* ne feront pas plus d'effet qu'une œuvre baroque⁷⁵⁷). En fait de baroque à proprement parler, le destinataire éprouve le *praecox Gefühl* qu'a décrit le psychiatre H.C. Rümke, en l'occurrence l'irrépressible sentiment du saugrenu (ou du grotesque) et qui figure en bonne place au tableau clinique de la schizophrénie.

⁷⁵⁷ Le texte en l'occurrence pourrait bien être autoréférentiel, puisque dans l'esthétique le genre baroque se rattache au maniérisme, au style extravagant, orné et détaillé. La graphie adoptée « baroque » est elle-même atypique, désuète.

La syntaxe, par ailleurs, met le sujet passif en relief, dans la mesure où la préposition *To* vise un narrateur pour ainsi dire ciblé par une série d'événements (*events*) sur laquelle il n'a aucune maîtrise (si ce n'est par le biais de son récit) : il y a échec du projet de la vie, et donc du projet dans l'histoire. La part d'indicible du sujet qui participe en lui de plusieurs modalités du négatif, tels la culpabilité, le secret, le clivage, ne trouve pas de possibilité de s'ouvrir à une forme autre que tortueuse. Ainsi, les procédés syntaxiques procèdent également d'un maniérisme excessif, lequel contribue à générer chez le destinataire à des sentiments équivoques, pour ne pas dire de malaise.

Mais revenons à l'amorce: *FOR THE MOST WILD, yet most homely narrative* (597). *For* est un embrayeur de discours efficace, intervenant en tête de texte pour introduire sans ambages un propos défensif, au moins en son commencement. La fonction de connecteur argumentatif de *For* a aussi son importance au regard justement des préoccupations qu'exprime d'emblée un narrateur visiblement porté à la ratiocination. Observons à ce sujet comment la syntaxe de l'incipit, si elle est certes grammaticale, pourrait néanmoins se renverser en sorte de produire : *I neither expect nor solicit belief for the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen*. Non seulement cet énoncé alternatif ne pose aucune difficulté grammaticale, mais s'avère plus « naturel » que celui du texte (lequel recourt à l'hyperbate). Précisément, l'auteur, en recourant dans l'incipit à un ordre des mots inhabituel, à la fois abrupt et apprêté, thématise d'entrée de jeu le récit⁷⁵⁸ et déstabilise le narrataire, au moins provisoirement. Ce dernier en effet, s'il accepte le contrat de lecture, est contraint à réorganiser les propositions dans une logique plus familière et assimilable.

La deuxième phrase du texte se déploie également suivant une syntaxe renversée par rapport au plus conventionnel : *Indeed I would be mad to expect it in a case where my very senses reject their own evidence*⁷⁵⁹. Notons au passage que les syntagmes *mad am I not* et *would I be* obéissent à une syntaxe ordinairement réservée à l'interrogation (inversion entre sujet et verbe). L'oscillation psycho-grammaticale autour de la copule génère des effets de miroirs, l'énonciateur paraissant se

⁷⁵⁸ Cela avec toute la force du binôme superlatif *most wild*. Le recours à *wildest* aurait fait envisager le récit comme dépassant par son aspect débridé d'autres récits assignables au même genre. Au-delà de cela, le choix de *most wild* opère une manière de sélection parmi les qualités intrinsèques du récit que nous avons sous les yeux et dont le caractère excessif est mis en relief. Sur le plan sémantique la formule *most wild* entre en résonance avec *most homely* dans un chiasme improbable et stylistiquement hyperbolique. On pourrait remarquer de surcroît que Poe est praticien par excellence et défenseur d'un genre sauvage et échevelé, à savoir le Gothique. L'auteur est *all for the most wild* narratives.

⁷⁵⁹ Ou encore *I would be mad indeed to expect it in a case where my very senses reject their own evidence*. En l'occurrence, le positionnement de *indeed* après l'adjectif donne un énoncé certes grammatical mais à l'effet moins percutant que le texte. La proforme *it* a valeur anaphorique en référence à *belief*.

dédoubler face à lui-même, à son discours et à son destinataire, entre les pôles « sain » et « pathologique ». Le premier terme de la phrase, l'adjectif *Mad*, renforcé par la majuscule, renvoie à l'isotope /folie/ et thématise le narrateur. L'opérateur d'actualisation *Indeed* marque l'emphase et renforce l'abrupt monosyllabe *Mad*, connotant une posture argumentative, celle d'un narrateur éventuellement en délibération obsessionnelle avec lui-même, voire aux prises avec d'hypothétiques contradicteurs. La première proposition de la phrase est cependant conjuguée au conditionnel, avec poursuite obligée du renversement syntaxique observé plus haut (l'ordre syntaxique le plus « naturel » donnerait : *I would be mad*). Relevons aussi, dans le même ordre d'idées la polarisation ou mise en tension des vocables *Mad* et *evidence*, en tête et fin de phrase. Relevons au passage que l'examen analytique existentiel repère la profusion compulsive des procédés rhétoriques tels que l'hyperbate et l'anastrophe comme indicative d'une présence schizophrénique, c'est ainsi que Binswanger est fondé à affirmer que :

Les impressions et les sentiments que suscitent en nous les discours et productions artistiques (plastiques ou iconographiques) [de ces malades mentaux] vont de l'étrangeté à la solitude, jusqu'à l'horreur de la prétification, en passant par le malaise, ce qui nous fait partager au moins un « reflet » de leur état d'âme, la question de savoir si le créateur a mis consciemment ou non, ce qui nous émeut a peu d'importance pour le processus général.⁷⁶⁰

La syntaxe dans la séquence suivante est également bouleversée, on pourrait y substituer le plus naturel *Yet I am not mad*. L'incidence de la place de *Yet* en tête de phrase est importante, marquant une dynamique discursive oppositionnelle : l'énonciateur, comme engagé dans une polémique, proteste de son bon équilibre. L'attention est attirée sur le régime d'être de l'énonciateur, lequel sous-entend qu'il est fiable, d'où son recours à un style sentencieux et maniéré. Il pourrait bien s'agir d'une antiphrase, la signification serait contraire de ce qui est énoncé.

L'inversion syntaxique se poursuit avec la suite — *and very surely do I not dream*. Une fois de plus, l'auxiliaire *do* précède le verbe, dans une séquence assertive qui pourtant évoque fortement l'interrogation (Do + sujet (+ négateur +) verbe). Les adverbes *surely* et *very* rendent possible ce renversement syntaxique, car sans eux la formule *do I not dream* signifierait un basculement grammatical et sémantique vers le questionnement, au point d'interrogation près. Remarquons comment l'intensificateur *very* qualifie *surely*, le binôme *very surely* apportant une détermination additionnelle à la proposition correspondant à *I do not dream* (si l'on propose une version syntaxique plus « spontanée » que le texte). Les deux termes *very* et *surely* ont trait sémantiquement avec

⁷⁶⁰ L. Binswanger : *Les trois formes manquées de la présence humaine : la présomption, la distorsion, le maniérisme* [Tübingen, 1956], Argenteuil : Le Cercle herméneutique, Collection Pheno, 2002.169.

l'authenticité et la véracité : ils forment un duo efficient grâce à leur redondance. Mais derechef c'est la fiabilité du narrateur qui est en cause, et paradoxalement l'extrême insistance du discours fait entrevoir l'insécurité et le défaut de confiance en soi du sujet du discours. Le relateur joue constamment sur la modalisation et l'ambivalence. Prenons l'énoncé :

Hereafter, perhaps, some intellect may be found which will reduce my phantasm to the commonplace. (597)

L'adverbe *Hereafter* a valeur proleptique, signifiant « ci-après », ou « ci-dessous », ou encore « désormais ». L'on notera que dans son acception nominale, *hereafter* désigne « l'au-delà », au sens de l'avenir surnaturel. *Hereafter*, du fait de cette polysémie ou ambivalence référentielle, opère un fléchage cataphorique à la fois intra-textuel et méta-textuel. Pour sa part, l'adverbe *perhaps*, logé entre deux virgules, place l'ensemble de la proposition sous le mode hypothétique : nous sommes à nouveau devant une double incertitude, concernant ce que recèle la suite du texte, et ce qui touche à l'éventuelle vie après la mort. La ponctuation a pour effet de suspendre le rythme de la phrase et de marquer l'hésitation, le prudent *perhaps* modalisant l'ensemble.

Le duo *some intellect* a l'avantage sur les variantes *an intellect* (ou encore *one intellect*) de centrer l'attention du destinataire sur le discours immédiat du narrateur-protagoniste, sur ce qu'il dit percevoir et éprouver de la façon la plus singulière. En vérité, aux yeux de cet énonciateur, seul importe que ce qui lui arrive pour ainsi dire ici et maintenant. Quant à savoir si dans l'avenir une élucidation proprement rationnelle et objectivante de son expérience sera possible, cela lui est égal. C'est ainsi que l'énonciateur laisse au vague et hypothétique *some intellect* le soin d'éventuellement procéder à ces explorations. Le texte pose comme crédible l'intégration de la raison humaine dans un processus mélioratif. L'auteur, on le sait par ailleurs, est très au fait des développements scientifiques de son époque, ce qui n'exclut pas chez lui une inclination à la nostalgie et au conservatisme. La modalisation *may* accentue l'effet de flottement et de doute à l'égard de cet « intellect » ou « esprit » (surgi d'on ne sait où, à moins que l'allusion soit à la raison du destinataire) censé éventuellement reléguer le « fantasme » du narrateur (auquel il s'oppose radicalement) au niveau du banal. Du point de vue stylistique, la syntaxe de la clause et la passivation *may be found* dégagent une impression de préciosité.

L'on relève au passage que *phantasm* est un terme polysémique, relativement malaisé à délimiter. Rien n'interdit cependant de comprendre ce mot *phantasm* en un sens proche de

l'étymologie, en référence à des apparitions et des visions⁷⁶¹. Dans le premier cas, *phantasm* aurait à voir essentiellement avec la subjectivité de l'énonciateur et son activité mentale. Du coup, la volition du narrateur-protagoniste serait engagée, et le texte deviendrait autoréférentiel, compte tenu de l'équivalence entre *phantasm* et *narrative* (« fantasme » = « appareillage récit et discours »). Dans le second cas en revanche, l'énonciateur serait plutôt le visionnaire de manifestations, d'entités ou de phénomènes provenant non pas de l'intérieur (sphère intra-subjective), mais de l'extérieur et sur lesquelles il n'aurait pas prise (réalité, et/ou surréalité). Selon cette option, le narrateur serait avant tout à considérer comme un récipiendaire passif/victime. Ces développements permettent d'observer que le recours au lexème *phantasm* tend à situer le narrateur entre deux mondes, inscrit dans une étrange transition du mode sensible et empirique vers le suprasensible.

L'examen des comparaisons et des paradoxes qui abondent dans le discours du protagoniste-relateur de « The Black Cat » est également révélatrice. Paradoxalement, si le narrateur revient sur cet esprit supérieurement développé éventuellement à venir, c'est pour mieux parler de lui-même, de ce qu'il est profondément. A cet effet, l'incise — *some intellect more calm, more logical, and far less excitable than my own* (597) encadrée par un tiret et une virgule, a valeur autoréférentielle. Envisagée idéalement, la raison dans son absolue puissance se caractérise par le détachement, le calme, la logique. L'« intellect » n'est donc pas suggestible ou enclin à l'agitation. Or, ces attributs de la raison efficiente précisément le narrateur en semble dépourvu : les éléments *more calm* et *more logical* de la structure comparative visent *my own*, ce dernier élément étant cataphorique de *intellect*. Le doublement du déterminant *more* se combine avec *far less*, (l'intensificateur *far* renforce *less*) mettant en valeur les attributs de la raison, ce qui permet d'induire par opposition la fragilité d'un narrateur hypersensible et sujet à l'exaltation, ce que véhicule *excitable*. En même temps, bien que *passio* et *ratio* s'opposent de façon irréductible dans l'esprit du narrateur, la première l'emportant sur la seconde, les deux termes de la comparaison sont indissociablement liés, comme des principes contraires qui se supposent l'un l'autre. En vérité, pour qu'une comparaison soit possible, il est nécessaire d'admettre une part commune de nature entre les pôles antagonistes – d'ailleurs *Far less excitable* ne signifie pas : exempt de toute suggestibilité, de toute faiblesse. Réciproquement *calm* et *logical* ne sont pas à considérer comme les prédicats exclusifs de *intellect*, au détriment d'un

⁷⁶¹ Michèle Benoist rappelle que le terme grec *phantasia* (issu du verbe *phainēin* : apparaître, se montrer, et dont dérivera *fantaisie*) appartient au registre philosophique et désigne, chez Platon, un effet de trompe-l'œil, puis chez Aristote l'imagination reproductrice. Cf. Entrée : « Fantaisie », in *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la direction de P. Aron, D. Saint-Jacques & A. Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 216-217.

énonciateur qui ne serait qu'agitation et incohérence, puisque ces adjectifs s'agent avec un comparatif.

La suite de l'énoncé mérite qu'on s'y attarde: *which will perceive, in the circumstances I detail with awe, nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects* (597). La proposition relative introduite par *which* se rattache à *intellect* (*which* étant anaphorique de *intellect*). Une paraphrase serait : « Ultérieurement, cet intellect avancé – dont il a été question plus haut – ne manquera pas d'identifier dans mon récit une simple chaîne causale. » L'auxiliaire *will* accentue la connotation prédictive du propos : il n'est pas douteux que dans l'avenir un esprit évolué puisse appréhender sans difficulté ce qui demeure problématique aujourd'hui. Notons que dans le texte, le verbe *perceive* réfère davantage à la compréhension et aux facultés interprétatives qu'à la perception sensible. De nouveau, nous pourrions opérer un réagencement syntaxique plus « naturel » ou « attendu » que le texte, en sorte d'obtenir : [an intellect] *which will perceive nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects in the circumstances I detail with awe*. Justement, le recours dans le texte à l'incise *in the circumstances I detail with awe*, a pour effet de thématiser les événements qui forment la substance du récit et sans lesquels ce récit n'aurait pas lieu d'être. Le groupe nominal *the circumstances* a charge endopore dans la mesure où il annonce la relation détaillée qu'entreprend « présentement » le narrateur, d'où le choix de *I detail*, plutôt que *I shall detail*, ou encore *I intend to detail*, etc. Le discours en question à la fois puise dans le passé de l'énonciateur (récit primaire) et se développe avec intensité dans le « présent » de la narration (principale)⁷⁶². Ce discours autotélique par conséquent ne vise rien d'autre comme « futur » que le déploiement du récit lui-même à travers le texte.

Maniérisme et personnalité gauchie dans « Morella »

Dans « Morella » (1835) [234-239], la connaissance ne progresse — si toutefois elle progresse — que sur un fond d'oblitération, celle du sujet qui s'y aventure et cherche à s'en rendre maître. C'est là le coût du systématique *vouloir-être-autrement* du sujet gauchi, lequel se croit supérieur aux autres par l'élévation de son esprit et cherche constamment à s'arc-boûter sur un arrière-monde invisible aux yeux du commun des mortels, comme s'il souscrivait à l'idée selon de Schelling, selon laquelle

⁷⁶²C'est le « présent du passé » qu'évoque le philosophe Søren Kierkegaard, d'autant plus prégnant quand il provient du trauma et prolonge les effets de celui-ci.

« l'histoire de l'Univers est celle du royaume des esprits et son dessein final ne peut être compris qu'en fonction du dessein qui anime l'histoire de celui-ci ». ⁷⁶³

Tant qu'il demeure sous l'influence du personnage éponyme, le narrateur apparaît fébrile et anxieux : « ...my mind, in its unnerved and agitated condition » (380), dénotant l'état d'obnubilation permanente dans lequel il se trouve. Le psychiatre De Clérambault a désigné « automatismes mentaux » l'émancipation de cet *autre* que chacun porte en soi et d'où résultent les idées d'*influence*. Citons H. Wallon à ce propos :

Le malade commence souvent par s'entendre interpellé à l'improviste ; imputations grossières, injurieuses, de celles qui peuvent le plus humilier le sujet dans ses rapports sociaux. L'*alter* qui s'émancipe, est agressif. C'est comme sa revanche contre l'état de domestication dans lequel le sujet pensait le maintenir. C'est aussi toute la méfiance qui a pu s'accumuler chez le malade dans ses rapports de société se traduisant à lui sous forme explicite par l'intermédiaire du *socius*, sous la forme la plus globale, la plus brutale et la plus anonyme, du moins pour commencer.

Car à ces premières manifestations en succèdent d'autres, qui sont comme la répétition par autrui de ce que pense le malade : divulgation par le *socius* de ses pensées les plus intimes, prémonition, c'est-à-dire énonciation avant même que le sujet ait pu en prendre connaissance consciente, ni en assumer l'initiative et la responsabilité. L'*autre* lui impose une pensée qui ne devrait pas être la sienne, lui dicte des actes, etc ⁷⁶⁴.

Alors qu'il est encore de ce monde, l'époux-narrateur, en personnalité de type désincarné, s'éprouve lui-même comme irréel. En revanche, Morella nonobstant son décès, est perçue comme réelle et présente. Le mari de « Morella » dénie donc l'horreur du délaissement et la mort (traduite par l'absence), mais se livre à une dévotion fétichiste à sa défunte femme, attitude qui incidemment rappelle celle d'Egeus vis-à-vis de Berenice. Il voudrait de la sorte s'extraire du fleuve du temps et confier à une créature éphémère et changeante deux attributs rien moins que divins : l'immortalité et l'immutabilité. C'est sans compter cependant sur cette réalité que « la finitude vainc celui qui croyait la vaincre » ⁷⁶⁵ : en vérité le destin humain implique aussi bien le fait de vivre que de mourir, la mortalité du sujet humain attestant précisément de son humanité. Ici le temps est annulé et le narrateur n'est plus capable de le mesurer. La chronopathie gagne car tout se résume au présent:

⁷⁶³ Friedrich Schelling : *Philosophie et religion* [1804], Paris : Aubier-Montaigne, 1948. Trad. Jean Hippolyte, 215.

⁷⁶⁴ Henri Wallon : « Le rôle de l'autre dans la conscience du moi. » Revue 'Enfance', année 1959, Volume 12, n° 12-3-4, 286. Des manifestations semblables sont décrites dans « The Tell-Tale Heart », « The Angel of the Odd » et « Loss of Breath ».

⁷⁶⁵ J'emprunte la formule à Octavio Paz. Cf. *La Flamme double, amour et érotisme*. Coll. du monde entier. Trad. C. Esteban, Paris, Gallimard, 1994.

And I kept no reckoning of time or place, and the stars of my fate faded from heaven, and therefore the earth grew dark, and its figures passed by me, like flitting shadows, and among them all I beheld only — Morella. The winds of the firmament breathed but one sound within my ears, and the ripples upon the sea murmured evermore — Morella. (381)

Les personnages mis en scène dans « Morella » redoutent de déchoir dans le sensible, si le sensible était un obstacle à l'âme. Pour employer une formule plotinienne, disons qu'ils voudraient se détourner de la fascination du corps et retrouver la proximité de l'Inséparable et du symbiotique. Mais par voie de conséquence, les intéressés ne savent pas vivre, car un savoir qui ne sait pas demeure une force morte, antinomique de la connaissance. En somme, Morella, Egaeus, Ligeia, autant de personnages poésques qui voudraient exister essentiellement en vertu de leur nature propre et constante, indépendamment de toute détermination locale ou temporelle, raison pour laquelle ils se pétrifient dans le réel, tels des choses inanimées. Au contraire de ce genre d'homéostasie, le sujet proprement humain exprime une existence particulière, localisée dans le temps et le lieu : en quoi justement il est l'*être-là* (D a s e i n). L'on touche ici à un aspect caractéristique de l'œuvre de Poe : très souvent en effet, l'erreur délirante des actants mis en scène provient d'un gauchissement de la connaissance et ressortit par voie de conséquence au macabre, donc au mal. Pour sa part, Morella est assurément entichée de Fichte et Schelling, toutefois elle commet un absolu contresens sur leur pensée :

L'erreur n'est pas quelque chose d'indifférent, un simple manque ou défaut : elle résulte d'une perversion de la connaissance (elle fait partie de la catégorie du mal, du morbide). Si toute erreur était simplement fautive, c'est-à-dire dépourvue de vérité, elle serait sans danger. (...) L'erreur a, elle aussi, quelque chose d'honorable, elle contient toujours une part de vérité, une vérité déformée, pervertie, et ce sont ces traits déformés, défigurés, de la vérité primitive qu'on retrouve ou dont on sent vaguement la présence même dans l'erreur qui rendent l'erreur si épouvantablement dangereuse. La force la plus douce, celle qui préside à la formation d'êtres organiques, produit des monstres, lorsqu'elle est entravée dans son action ; et ces monstres nous épouvantent, non à cause de leur manque de ressemblance avec la formation normale, mais, au contraire, à cause de leur ressemblance avec la formation normale, à cause de la forme humaine qu'ils gardent malgré tout⁷⁶⁶.

⁷⁶⁶ Schelling, *La philosophie en tant que science*, Paris : Aubier-Montaigne, 1947, 554-555.

Prétendue scientificité et maniérisme dans « The Facts in the Case of M. Valdemar »

On l'a vu, l'énonciateur de « The Facts in the Case of M. Valdemar » (1845) [833-842] s'exprime dans un jargon d'expert, censé lui valoir une légitimité médicale: « By this time his pulse was imperceptible and his breathing was stertorous, and at intervals of half a minute. (836). Ou encore: « It remained in all respects as I have last described it, with the exception that the mirror no longer afforded evidence of respiration.” (...) et: « I believe that I have now related all that is necessary to an understanding of the sleep-waker's state at this epoch” (840).

Le discours est maniéré en ce sens, et proféré avec l'arrogance d'un homme qui s'ennuie dans une compagnie qu'il n'admet pas comme étant la sienne. C'est précisément de cela qu'il est question dans ces réflexions de Binswanger :

Chez le maniéré, le jeu naturel de ses facultés supérieures, de son potentiel psychique ne suffirait pourtant pas à l'exposer à l'attention des autres. Il a recours à d'autres moyens ; il adopte un masque, il se compose une attitude avec préméditation et étudie ses façons de penser, de se tenir, d'agir, de parler ou d'agir, de parler ou d'écrire, aussi le plus souvent choque-t-il car il ne sent pas la grâce du naturel, il n'a pas le sens du ridicule ; dénué d'autocritique, il est pris le premier aux appâts qu'il tend⁷⁶⁷.

Comme si quelque devoir de scientifique l'exigeait, le narrateur balaie d'un revers de manche le scepticisme attendu de certains lecteurs : « I now feel that I have reached a point in this narrative at which every reader will be startled into positive disbelief. It is my business, however, simply to proceed » (838).

On a là un exemple de rhétorique de savant exagérément sûr de lui, cherchant à donner l'impression qu'il n'a que faire des éventuelles objections du profane. A l'évidence, compte tenu du contexte (voulu) médical, ou plus exactement paramédical dans lequel se déroule l'histoire, ce type de posture n'est pas sans soulever des questions éthiques, ainsi comme l'explique un commentateur de l'œuvre d'Emmanuel Levinas :

L'éthique découvre l'axe de la hauteur et soulève ainsi une ambiguïté que le bon sens commun ne parvient pas toujours à résoudre. Il y a en effet une « mauvaise » hauteur de la parole, que Levinas met en cause très régulièrement et dont témoignent les « sentiments élevés dans les belles

⁷⁶⁷ Ludwig Binswanger : *Les trois formes manquées de la présence humaine, la présomption, la distorsion, le maniérisme* [Tübingen, 1956] Argenteuil, Le Cercle herméneutique, Coll. Pheno, 2002, 132.

lettres » (A.E, p.81)⁷⁶⁸ qui peuvent tromper leur monde—à bon compte. Fondamentalement, cette rhétorique a affaire à la « présomption » entendue comme la hauteur du soi : alors que l'éthique met le sujet « en rapport » de présence-absence, c'est-à-dire en « rapport de hauteur » avec l'autre, la rhétorique correspond à la position du sujet emphatique. Celui-ci, pour des raisons diverses, constitutives de la pathologie, cherche à s'élever, parvient à atteindre des sommets et, parfois, finalement pris de vertige, s'écrase au sol. C'est la figure du constructeur Solness, magistralement analysée par Binswanger. La compréhension de cette mauvaise hauteur, ou *Verstiegenheit*, révèle une double faute qui correspond à l'égarement fondamental, le sujet se trompe d'objet et s'attache donc à un mauvais souci tandis qu'il oublie de remplir son devoir⁷⁶⁹.

Notons au passage que l'arrogant narrateur de « The Facts in the Case of M. Valdemar » n'en est pas à une contradiction près : à un moment donné il reconnaît que ses collègues et lui présumaient à tort que leur malade était décédé. Puis il s'exclame: « At the expiration of this period, there issued from the distended and motionless jaws a voice—such as it would be madness in me to attempt describing” (838). En dépit de cette assertion, et sans transition aucune, il poursuit :

There are, indeed, two or three epithets which might be considered as applicable to it in part, I might say, for example, that the sound was harsh, and broken and hollow ; but the hideous whole is indescribable, for the simple reason that no similar sounds have ever jarred upon the ear of humanity. There were two particularities, nevertheless, which I thought then, and still think, might fairly be stated as characteristic of the intonation—as well adapted to convey some idea of its unearthly peculiarity. In the first place, the voice seemed to reach our ears—at least mine—from a vast distance, or from some deep cavern within the earth. In the second place, it impressed me (I fear, indeed, that it will be impossible to make myself comprehended) as gelatinous or glutinous matters impress the sense of touch (839).

Ressort gothique bien connu, la voix du patient, telle celle d'un spectre, semble provenir d'outre-tombe, mais surtout cette voix à peine qualifiable d'humaine – en dépit de la syllabification et de l'intelligibilité évoquées par le narrateur – est absorbée dans un processus de décomposition sonore (840), ce phénomène épouvantable étant proleptique de la liquéfaction instantanée et intégrale de M. Valdemar, à la toute fin du récit. Le narrateur emploie d'ailleurs le terme « recomposition » ... forme inversée de « décomposition ». L'érosion de la volonté chez le malade témoigne également de l'imminence-présence de la mort (840).

⁷⁶⁸ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, « Biblio Essais » (première édition 1973), 81.

⁷⁶⁹ Michel Dupuis : *Pronoms et visages, lecture d'Emmanuel Levinas*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, Série *Phenomenologica* n° 134, 1996, 53.

Maniérisme dans « The Fall of the House of Usher » (1839) [317-336]

« Le noir ne retient rien. »

Antoine Volodine⁷⁷⁰.

De nombreuses significations sont susceptibles d'être assignées aux méandres gothiques de l'intrigue et de la mystérieuse relation entre le frère et la sœur Usher. De prime abord, l'éthérée Madeline contraste avec le cérébral Roderick, dont les lectures sont censées le faire pénétrer dans des sphères inconnues. Lady Madeline est décrite de façon ambiguë, avec les signes on ne peut plus évidents d'une maladie résiduelle – si l'on ose dire – laquelle laisse perplexes jusques aux médecins : « The disease of the lady Madeline had long baffled the skill of her physicians, a settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptic character, were the unusual diagnosis » (323). Nous avons l'intuition que, tel un vampire, la jumelle sape la vie du jumeau. Le narrateur précise que l'inconsolable Roderick Usher attribue le mal dont il souffre à sa maison, dont il ne s'est pas absenté depuis des années et à laquelle il est enchaîné par certaines superstitions. Ressemblant en cela aux personnages éponymes des nouvelles « Morella » (1838), et « Ligeia » (1838), Roderick Usher et sa sœur sont tous deux adonnés à l'occultisme, indice de distorsion pathologique couramment observé chez les malades mentaux amateurs compulsifs de ces pratiques⁷⁷¹.

Dans une perspective psychopathologique qui n'exclut nullement ce qui précède, Roderick et Madeline pourraient symboliser une lutte entre conscient et inconscient, où le premier s'efforcerait de dénier l'existence du second, ce conflit entraînant la désintégration psychique dont la chute de la maison est métonymique. Lady Madeline devient la créature pétrifiée du maître-d'œuvre et artiste désaxé de la Maison Usher. Mais, ni vivants, ni morts – car ils ont dépassé le stade organique –, frère et sœur s'enfoncent dans l'obscurité et s'ensevelissent mutuellement. Telle une bâtisse secouée par un séisme, leur psyché s'écroule de fond en comble, après qu'ils soient entrés dans la boucle fermée du « mauvais infini », celui d'une durée vide et stérile. Ainsi s'expliquerait le fait que le frère laisse sa seule parente emmurée, — transgression qui fait de Roderick pour ainsi dire le sosie d'Égéeus, le

⁷⁷⁰ Interview, émission 'Hors-champ', France-Culture, Radio France, novembre 2014.

⁷⁷¹ Saint Augustin, à propos des pratiques occultes, en particulier de la divination, parle de « grande et quasi merveilleuse science des païens ». Ces activités sont susceptibles de « paraître bonnes parce que le Tout-Puissant permet qu'elles aient lieu ; mais à dire vrai, parce qu'elles paraissent si extraordinaires qu'on serait tenté de ne pouvoir les attribuer qu'à la puissance de Dieu. » *Pouvoirs des démons*, in *Œuvres complètes*, Vol. X, chapitre 2, 663.

narrateur-protagoniste de « Berenice ». Son comportement n'en reste pas moins ambivalent, car en enterrant prématurément sa jumelle, le protagoniste (Surmoi) commet un acte manqué comme s'il était désireux de se débarrasser de la part négative de lui-même (le ça) — frère et sœur sont « haine-amourés », pourrait-on oser en termes lacaniens : “I learned that the deceased and himself had been twins, and that sympathies of a scarcely intelligible nature had always existed between them.” (329).

L'incertitude affective résulte sans doute du fait que Roderick, tout en nourrissant une flamme immodérée pour sa sœur, a conjointement conscience d'aimer la mort. Slavoj Žižek écrit:

In the opposition between the spectral appearance of the sexualized body and the repulsive body in decay, it is the spectral appearance which is the Real, and the decaying body which is reality — we take recourse to the decaying body in order to avoid the deadly fascination of the Real which threatens to draw us into its vortex of *jouissance*⁷⁷².

Cela étant, pour Usher, la présence-absence de sa sœur jumelle malade est préférable à la solitude. Le narrateur lui-même est effrayé par l'hôte aux allures de plus en plus cadavériques, voire spectrales, mais concède : « His air appalled me—but anything was preferable to the solitude which I had so long endured, and I even welcomed his presence as a relief » (331). Pour ce qui concerne le comportement de Madeline, il évoque une transe, ou simulation de la mort, le figement catatonique figurant une sorte de mort dans la vie. Entretemps, Roderick présente à son tour des symptômes évocateurs de stéréotypie :

At times, again, I was obliged to resolve all into the mere inexplicable vagaries of madness, for I beheld him gazing upon vacancy for long hours, in an attitude of the profoundest attention, as if listening to some imaginary sound. (330)

Madeline ne revient à la « vie » que pour mieux mourir (cela de façon ostentatoire) et entraîner son frère dans le trépas. Ce faisant d'ailleurs, les parents reviennent en phase l'un avec l'autre, les âmes étant entrelacées dans la coïncidence de leur mort. Le retour de Madeline ne ressortit donc pas à la vengeance mais consacre plutôt une folie à deux, suspendue dans un univers matriciel, car les Usher sont des thanatophiles, figés devant l'horizon indépassable de la dyade frère/sœur, impossible à prolonger en relations sociales. La césure apparente entre les personnalités gémellaires des deux derniers Usher est symbolisée par la lézarde de la maison anthropomorphe. Cette même lézarde ou fissure désigne surtout le traumatisme, que le psychiatre D. Widlöcher définit comme une « déformation globale du contenant et des contenus et une confusion des limites »; le conflit pouvant

⁷⁷²Slavoj Žižek: “Deleuze’s Platonism: Ideas as Real” in « Organ without Bodies: On Deleuze and Consequences », New York & London: Routledge, 2003.

se représenter par des « déchirures », tandis que le manque absolu résulte des « *trous* des enveloppes contenant⁷⁷³ »

Surtout, le cœur dont on entend les effroyables battements alors que Madeline s'est échappée de sa sépulture et vient retrouver un Roderick pétrifié par l'horreur, cet organe est à la fois celui de la sœur et du frère. Ainsi peut se comprendre la nouure quasi incestueuse et pathologique entre Roderick, Madeline et la demeure (le système Moi-Surmoi-ça s'écroule/le cœur s'arrête). C'est ce que le souligne Marc Amfreville :

... s'il est intéressant de constater que dans « *The Fall of the House of Usher* », le couple formé par le frère et la sœur vise à représenter les deux reflets inversés que sont les deux morts-vivants—Madeline trop tôt ensevelie, et Roderick en sursis, la première par avance catatonique, le second traversé d'une fièvre surnaturelle—il l'est bien davantage de comprendre qu'aux antipodes d'un désir de création de personnages réalistes, Poe met là en scène deux moitiés d'un même tout, projection fantasmée de la conscience centrale représentée par le narrateur. Le texte dissémine ainsi les signes de la fracture métonymiquement présente d'entrée de jeu dans la fissure qui lézarde la maison éponyme, et ceux de la réunion fantasmée du frère et de la sœur, des principes masculin et féminin dont l'identité des jumeaux venait déjà questionner la différence.⁷⁷⁴

D'un point de vue daseinsanalytique, l'on peut considérer que Roderick, en confiant prématurément sa sœur au tombeau, cherche à s'affranchir d'une spatialité excessivement tributaire du Temps. N'est-il pas vrai qu'à l'opposé de la lumière, en tant qu'*humus originare*, la Terre invariablement reprend ce qu'elle a donné ; c'est le sens de la réflexion de Dov Hercenberg : « La terre relève d'une dimension spatiale qui n'est plus dépendante et soumise au Temps. Avec la terre, la spatialité prend au contraire une lourdeur, une matérialité, existant concrètement et indépendamment du temps du sujet »⁷⁷⁵. Comme Egaeus – le narrateur-protagoniste dément de « *Berenice* » – Roderick Usher voudrait s'ériger en maître de la vie et de la mort, bousculant la proportion anthropologique entre le terrestre, le céleste, l'humain et le divin. C'est ainsi qu'il peint des tableaux totalement agencés par une verticalité plongeante, suggérant une ivresse des profondeurs assez inquiétante :

⁷⁷³ D. Widlöcher, *Traité de psychopathologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 748. Le motif de la lézarde/fissure renvoie à celui du gouffre/abîme, présent notamment dans « *The Pit and the Pendulum* » (1843) et « *The Imp of the Perverse* » (1845) ainsi que dans le roman « *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* » (1837).

⁷⁷⁴ Marc Amfreville : « Fluctuations : double, spectre et trauma », *Revue française d'études américaines*, N° 109, septembre 2006. 32-33.

⁷⁷⁵ Bernard Dov Hercenberg : « La question de la Terre selon Heidegger », *Archives de philosophie, recherche et documentation*, avril-juin 2012. *Tome 75- Cahier 2*. 311-312.

A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth. No outlet was observed in any portion of its vast extent, and no torch, or other artificial source of light was discernable; yet a flood of intense rays rolled throughout, and bathed the whole in a ghastly and inappropriate splendor. (325)

A propos encore de spatialité, notons que le caveau où doit reposer le corps de Lady Madeline (« a region of horror » (329)) est positionné exactement à la verticale de la chambre qu'occupe le narrateur. Intervient de façon très typique dans le corpus poésique un surinvestissement de la hauteur, avec orientation vers le bas :

The vault in which we placed it (and which had been so long left unopened that our torches, half smothered in its oppressive atmosphere, gave us little opportunity for investigation) was small, damp, and entirely without means of admission for light ; lying, at great depth, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment. (329)

Or, du fait de l'importance excessive de cette verticalité plongeante – laquelle pèse au détriment à la fois de la largeur et de l'étendue – l'action des personnages est confinée à une pseudo-profondeur. Cette spatialité négative et aberrante, ne satisfait manifestement pas aux conditions de possibilité d'une proportion anthropologique viable⁷⁷⁶.

Variation sur un même thème, la scène finale paroxystique de « The Fall of the House of Usher » rappelle la clôture de « The Masque of the Red Death » (1842) où deux personnages ne se rencontrent que pour mieux s'absorber l'un l'autre dans une sorte d'étreinte mortuaire, à telle enseigne qu'on se demande si Prospero et la Mort Rouge, loin d'être des actants distincts, pourraient ne faire qu'un. La chute de l'édifice constitue le point d'orgue d'une célébration de la mort au cours de laquelle le narrateur, tel un prestidigitateur, fait tout disparaître, scotomisant ainsi ses propres difficultés et conjurant la peur de la mort par le truchement d'une pensée magico-esthétique. En effet, l'horreur primale est comme avalée par l'étang, bouche d'où est issu le chaos et seule capable de le réassimiler (notons que la maison Usher tout entière, ses murs et ses tourelles sont entièrement inclinés vers le plan d'eau maléfique, devenu le point de fuite du paysage mental et physique : « the dim tarn into which they all looked down » (323). La bâtisse/psyché qui se déverse irrémédiablement dans le Néant, offre une métaphore de ce mécanisme morbide que Binswanger aurait défini comme symptomatique d'un *déracinement de l'étant du Dasein hors de l'être*. C'est aussi la signification de

⁷⁷⁶ « The Cask of Amontillado » (1846) offre un motif analogue dans le rapport spatial entre la demeure et la crypte.

l'étang fatidique, seul lieu où puissent résoudre toutes les « inexplicable vagaries of madness » que nous avons mentionnés précédemment.

On l'a vu, sous le régime de la pathologie mentale, notamment de type schizophrénique, toutes deux encouragées par la présomption, maniérisme et distorsion bien souvent font cause commune. Toutefois, si le maniérisme a commerce avec la forme, le cas échéant non exempt d'une certaine créativité et exubérance, pour sa part la distorsion tend à radicalement et violemment *transformer la forme* au point de rendre cette dernière méconnaissable, de l'avilir et en définitive de la détruire. C'est la question qui nous occupe dans la partie suivante.

DEUXIEME PARTIE

Volet IV

Distorsion

Distorsion
dans les
nouvelles comiques et grotesques

Distorsion dans « Metzengerstein »

Dans « Metzengerstein » (1832) [134-142], le narrateur compare le baron éponyme à l'empereur Caligula : le lien avec la folie du protagoniste poésque est flagrant⁷⁷⁷. Tel un Manfred, il vit oisif et isolé, dans une tour d'ivoire mentale, complètement absorbé par des ruminations vengeresses, autant de signes évocateurs d'une forme d'autisme. En cela, les attitudes du protagoniste de « Metzengerstein » rappellent tout spécialement celles de son homologue de « The Fall of the House of Usher », parfois l'état mental du personnage l'amène à confondre rêve et réalité, il flotte dans un état hypnagogique et cauchemardesque (136). Au fil du conte, les effets de distorsion et d'anamorphoses prolifèrent, les limites entre rêve et réalité se font indistinctes. Le protagoniste éponyme de « Metzengerstein » semble même halluciner, s'imaginant que le cheval monumental représenté dans sa tapisserie a pris vie, s'est déplacé dans l'image brodée et d'un bond a surgi dans la réalité. Fasciné par la tenture et bientôt possédé par l'animal, le protagoniste dément croit donc voir des images animées, à tel point qu'il n'entend pas le vacarme suscité par l'incendie des écuries de la famille rivale « ... his gaze returned mechanically to the wall. » (137). En même temps, le personnage est pour ainsi dire étouffé par l'angoisse :

...he could by no means account for the overwhelming anxiety which appeared falling like a pall upon his senses. I was with difficulty that he reconciled his dreamy and incoherent feelings with the certainty of being awake. The longer he gazed, the more absorbing became the spell—the more impossible did it appear that he could never withdraw his glance from the fascination of that tapestry. (137)

Le mur auquel est pendue la tapisserie fonctionne d'ailleurs comme un écran de cinéma, ce mur étant métaphorique de la folie, le motif architectural en question se rencontrant fréquemment dans le corpus où il joue un rôle crucial, dans des œuvres telles « The Cask of Amontillado » (1846), « The Black Cat » (1843) et « The Pit and the Pendulum » (1842) par exemple, autant de récits dont souffrance psychique, claustrophobie et sentiments d'oppression sont les thèmes essentiels. Ainsi que le formule C. Gros Azorin :

⁷⁷⁷ Empereur de 37 à 41 JC, Caligula (12-41) – dont le nom est devenu synonyme de débauche et de décadence – était une cruauté notoire, il adoptait des comportements parfaitement saugrenus. Entre autres toquades, il éleva son cheval favori au rang de consul. En définitive, dans la nouvelle de Poe, l'humain et l'animal ne sont pas simplement comparés, mais rassemblés dans une figure mixte, avec des effets grotesques.

Comme le sujet qui rêve assiste à son rêve tel un spectateur impuissant, mais totalement engagé, le malade qui souffre d'hallucinations assiste à l'effondrement de son espace orienté-thymique, à l'anéantissement de ses schèmes directeurs, littéralement assailli par une zone spatiale expressive, chargée des significativités de son être thymiquement-disposé (*das Gestimmtsein*) et projeté (*geworfen*) par le destin vers des possibilités qui sont de véritables énigmes.⁷⁷⁸

Le jeune baron Metzengerstein ne parviendra jamais à dompter le cheval/le Çà déchaîné en lui, il est même agi par la chimère ; du reste plus le récit avance et moins le protagoniste est capable d'échapper à la domination du monstrueux animal — entité paradoxale affectée de traits simultanément zoomorphes, anthropomorphes et diaboliques, mais aussi totem multiséculaire que se disputent les deux familles rivales ? —, devenu un persécuteur indélogeable et impossible à circonvenir. Nous sommes bien en présence d'un délire, d'autant que, pour citer H. Maldiney :

L'histoire d'un délire schizophrénique est faite du passage de figures du néant se succédant l'une à l'autre. La démultiplication des persécuteurs [...] a pour effet, sinon pour but, de diviser la compacité du terrifiant. Faut-il y voir—comme Ludwig Binswanger le pense—une aggravation de la terreur, du fait que le malade est désormais entièrement échu au monde, d'où l'assaillent ses persécuteurs—ou au contraire une façon de desserrer le lien de sa propre étreinte? La question reste posée. Mais l'échec est le même⁷⁷⁹.

La perte de l'évidence naturelle et la désorientation du protagoniste (son incapacité aussi à contrôler ses pulsions) sont allégorisées dans « Metzengerstein » par l'envol final du personnage et de sa monture dans l'axe vertical (celui de la présomption pathologique) d'abord ascendant dans les airs au-dessus de la forteresse, puis plongeant dans les flammes de l'incendie, en quelque sorte purificateur — bien que l'animal chimérique n'ait pas été annihilé comme celui qui se prenait pour son « maître ». La clôture du récit correspond à une montée paroxystique de l'excitation et des émotions (angoisse, effroi). La conflagration finale dans « Metzengerstein » a des accents orgasmiques, le tableau évoquant l'ivresse aiguë, ou le feu (phénoménal et psychique) d'un *delirium tremens* tel que suggéré dans la nouvelle « The Angel of the Odd » (1844).

⁷⁷⁸ Caroline Gros-Azorin, *op. cit.*, 43. Le terme « Gestimmtsein » peut aussi se traduire par « accordé comme un instrument ».

⁷⁷⁹ Henri Maldiney, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, 1997, 319.

Une caricature de la personnalité ontologiquement fragile : distorsion dans « The Man That was Used Up »

Le général démontable que met en scène cette nouvelle) (1839) [307-317] est une caricature de la personnalité ontologiquement fragile telle qu'a pu la décrire R.D. Laing, oscillant entre 'type incarné' et 'type désincarné'. En effet, le général n'existe pas – au sens propre du terme – « il » paraît néanmoins convaincu de son existence et du bien-fondé de ce qu'il avance. Le protagoniste n'ignore pas qu'il a besoin de son valet pour retrouver son intégrité physique. A l'égard de ce personnage de pacotille, seul le narrateur s'est donné les moyens de sortir de la folie de la crédulité et de l'adulation acritique. Ainsi donc, le relateur propose un autre chemin qui n'exclut pas l'histoire, ni la disponibilité au changement, mais où enfin l'on ne se raconte plus ...d'histoires (invraisemblables au point d'en devenir ridicules). Son récit insolite et désopilant est livré au lecteur de telle sorte que ce dernier à son tour soit apte à appréhender la temporalité humaine avec réalisme et distance critique. En effet, selon Kierkegaard :

Quand on regarde un penseur abstrait qui ne veut pas clairement reconnaître et avouer le rapport de sa pensée abstraite avec sa propre existence, il a beau être un esprit remarquable, il n'en produit pas moins une impression comique : il est en train de cesser d'être homme ⁷⁸⁰.

Au terme de l'histoire, l'intéressé parvient à réintégrer imaginaire, réel et symbolique. Sous ce rapport, la scène à laquelle assiste le narrateur et qu'il va restituer dans son récit permet de faire la part entre réel et imaginaire. Autant dire que si le Général – rappelant en cela Monsieur Maillard dans « The System of Doctor Tarr » (1845) – est tout entier investi dans l'imaginaire, le valet opère au niveau du réel, le narrateur dans le symbolique. Or, la temporalité devient signifiante à condition que le passé (en l'occurrence le Général) puisse s'assumer dans le présent (Pompey) et se projeter vers l'avenir (le narrateur) à travers un dire. A cet égard, la manie de l'innovation technique dont fait montre le protagoniste artificiel ne suffit pas à occulter sa disjonction vis-à-vis de la temporalité : en vérité, cohabitent chez ce personnage d'une part la fétichisation d'une certaine histoire (conjuguée avec le narcissisme), d'autre part l'idolâtrie du « progrès », admiré pour ses spectaculaires prouesses techniques (la machine animée qu'est le protagoniste préfigure certaines réalisations cybernétiques et l'autocélébration technologique)⁷⁸¹.

⁷⁸⁰ S. Kierkegaard : Post-scriptum définitif et non-scientifique aux miettes philosophiques (1846), in Œuvres complètes, Tome XI, Paris : Editions de l'Orante, 1972, 2.

⁷⁸¹ On décèle en l'occurrence un auteur conservateur qui déplore les conséquences néfastes du machinisme, qui contraste avec le Poe fasciné par les trouvailles scientifiques. La nostalgie d'une nature inviolée à la luxuriante beauté est explicite

La question étant bien celle du fonctionnement, celui de John A.B.C. Smith ne lui permet pas d'exister en tant qu'*être-au-monde* doté d'un sentiment de soi et dans un présent signifiant, du reste, sa voix résonne comme à la fois l'écho non-modulable du passé et et chantre d'un présent intempestif car constamment figé dans le passé, et jamais stabilisé ni incarné dans le *vivre*. C'est que d'un point de vue daseinsanalytique, le personnage démontable est privé d'*élan vital* et de son corrélat : la *durée vécue*. L'existence proprement humaine est en effet nécessairement orientée vers le futur, et en l'absence de mouvement et de dimension temporelle une telle existence devient inconcevable. Chez le général démontable, aucune cohésion n'est possible entre *histoire intérieure de la vie* et *fonction vitale*. Dans l'esprit de l'advenant humain, l'ancrage phénoménologique est redoublé par un ancrage ontologique, tel ne saurait évidemment être le cas chez une chose dépourvue de sensibilité et de subjectivité, puisque, par définition, un objet non-humain ne dispose d'aucun foyer de conscience et n'opère pas dans les sphères phénoménologique ou ontologique.

Le malaise et l'*inquiétante étrangeté* produits par ce conte grotesque qu'est « The Man That was Used Up » proviennent d'abord du fait que le lecteur est incapable de décider si le Général est vivant ou pas, l'on songe aux poupées et automates des contes d'E.T.A. Hoffman, évoquées par Freud dans *L'inquiétant*⁷⁸². La nouvelle de Poe vient ici étayer l'idée que le monde moderne peut se comprendre comme une crise du mythe, privé de son soutien ontologique.

A propos de l'importante question de l'articulation corps/esprit qui traverse l'œuvre de Poe, il nous paraît utile de convoquer un certain nombre de réflexions de Jacques Maritain, qui, pour désigner l'influence très spécifique exercée par René Descartes dans le domaine de la métaphysique, choisit de parler d'*angélisme*. Aux yeux de Maritain, Descartes, joue au « pur esprit » par l'imitation des anges et la revendication de leurs prérogatives. Le cartésianisme en effet récuse l'idée selon laquelle l'être humain accède à la connaissance par le jeu conjugué du corps et de l'esprit. Il s'agit là de rien moins que de modeler la pensée humaine sur la pensée des anges. A ce parti pris Maritain objecte que les anges étant dépourvus de corps ils ne disposent pas non plus de perception sensible, ni d'imagination. En d'autres termes, les anges ne connaissent pas au moyen de concepts inférés depuis l'expérience. En revanche, ils « connaissent » grâce aux idées archétypiques infusées en eux lors de leur création par Dieu. N'étant pas immergés dans l'espace et le mouvement, les anges en

par exemple dans « Morning on the Wissahiccon » (1844), « the good old days » quand le « Demon of the Engine » n'existait pas. (...) (943). Le narrateur de la vignette en question invite d'ailleurs à découvrir ces paysages édeniques (et non « sublimes », souligne-t-il) à pied, plutôt que par quelque mode de locomotion mécanique.

⁷⁸² Voir S. Freud, *Œuvres complètes*, Paris, Presses Universitaires de France, Vol. XV, (1916-1920), 1996.

question ne pensent pas de façon discursive à la façon des êtres humains, en raisonnant depuis des prémisses jusqu'à des conclusions. Au contraire, chez ces créatures immatérielles, la connaissance est intuitive et immédiate : à partir de la connaissance d'un principe connu, les anges perçoivent immédiatement les constats qui en résultent.

Descartes transfère cet enseignement aux humains, le philosophe dotant l'esprit humain d'idées innées, en quoi précisément réside son *angélisme*, puisque la connaissance intuitive que posséderait l'intellect humain, en vertu de ses idées innées, s'acquiert indépendamment du fait que le sujet ait commerce ou non avec des choses d'ores et déjà existantes. Ce point de vue découle de la théorie des idées de l'auteur du *Discours de la méthode*, selon laquelle les idées sont les *objets* que l'on connaît, plutôt que les *moyens grâce auxquels les choses sont connues ou appréhendées*. Descartes, en effet, dissocie l'idée, c'est-à-dire le « connu », de ce qu'elle représente, de la réalité en tant qu'elle existe en elle-même indépendamment de l'esprit. En un mot, sous ce régime, l'esprit n'atteint rien d'autre que lui-même, car il n'est plus régi par les choses mais par ses propres exigences. Ce type de pensée, conclut Jacques Maritain, cloîtrée dans un monde impénétrable, forclos et fixé sur lui-même, bâtit la science à partir de germes latents en elle-même⁷⁸³.

Notre excursus dans l'histoire des idées aidera à mieux comprendre ce que représentent les anges, esprits perniciose et « démons » dont le canon poésque est parsemé. Les protagonistes concernés symbolisent, selon nous, le *moi désincarné* de personnages ontologiquement fragiles, lesquels vivent sur un mode dissociatif et, le cas échéant, habitent des corps délirants. Dans le cas de l'Ange du Bizarre et du général de « The Man That was Used Up », l'on voit que le personnage en question « possède » un corps composite et non-naturel, fait de bric et de broc, à savoir d'éléments simplement métonymiques de l'aliénation du personnage. En un mot, il s'agit d'un corps impossible. Dans « The Angel of the Odd » (1844), on l'a noté, ce « corps » (dans lequel l'on ne reconnaît ni *Körper*, ni *Leib*) prend d'abord la forme d'un entassement d'objets et d'accessoires directement correlés à la confection et au stockage de spiritueux. D'une certaine manière donc, le narrateur intradiégétique et son persécuteur ne font qu'un, le second étant le double du premier. Dans un registre différent, certes toujours gothique mais où comique et folie n'ont aucune part, les amants suicidaires dans « The Assigination » (1834): se laissent emporter dans une sorte de *fuga mundi* autistique, ils se désencombrent de leur corps par le suicide. Citons par ailleurs les personnages éponymes Morella (1835) et Ligeia (1838), ces deux créatures inquiétantes qui aspirent à un mode

⁷⁸³ Consulter sur cette question Deal Wyatt Hudson & Matthew J. Mancini: *Understanding Maritain; Philosopher and Friend*. Macon, Georgia, Mercer University Press, 1987, 175-176.

d'être purement spirituel, si ce n'est angélique et pour ainsi dire *hors-corps* – pour ces héroïnes le corps, fût-il celui d'un(e) autre, n'est qu'un lieu à hanter, serait-on tenté de dire. Ligeia et Morella sont toutes deux victimes d'un excès de connaissance qui rend désirable l'hallucination de l'origine de toutes choses. En l'occurrence, au stade avancé de la présomption épistémique, l'individualité disparaît au profit de la fusion. Au plus fort du délire du narrateur lui-même, le sujet et l'objet de sa passion tendent à se confondre, prévaut dès lors le désir d'être toutes choses, la matière elle-même et le cosmos. Le poème en prose « cosmologique » *Eurêka* (1848) est sous-tendu par une semblable aspiration fusionnelle.

De l'homme vrai que fut le général de la nouvelle « *The Man That was Used Up* », ne subsistent que des fragments, l'homme « réel » n'existe pas, il n'est qu'une projection, une image idéale⁷⁸⁴. La clinique psychiatrique enseigne que l'univers interpersonnel des schizophrènes est souvent peuplé non pas d'individus intégrés, mais de fragments anatomiques et psychologiques d'individus, le cas échéant contrôlés par des entités ou agents détenant tous les pouvoirs : certains psychotiques ont le sentiment d'être fragmentés et manipulés depuis l'extérieur. C'est ainsi que le domestique pourrait jouer la fonction de « moi-auxiliaire », de fragment du moi et d'extension magique du *soma*, puisque sans Pompey (homonyme du domestique noir de la Signora Psyche Zenobia dans « *How to Write a Blackwood Article* » (1838)) force est de reconnaître que le général serait tout bonnement dépourvu de corps. Personnage pour ainsi dire robotique, notre général n'est qu'accessoires et mécanique : il s'agit d'un automate qui a le verbe haut mais répète les mêmes formules vides, les automatismes langagiers et segments de phrases *non sequitur*, le général ne s'adressant pas à un interlocuteur en particulier.

De même, l'inscription dans la temporalité est problématique, puisque le général fait constamment l'éloge du progrès technique et pourtant demeure figé dans le passé d'une geste de plus en plus lointaine et mythique. Malgré son passéisme, les propos de l'intéressé ne semblent plus s'enchaîner dans une narration intelligible. Il subsiste donc un écart irréductible entre l'idée et le devenir que cette idée inspire. Or, le renoncement à cet idéal s'avère coûteux pour le général –

⁷⁸⁴ On voit l'analogie avec la nouvelle « *Loss of Breath* » et les accessoires trouvés dans la maison, liés à la personne de l'épouse, faite d'artifices et de prothèses. Le personnage de Signora Psyche Zenobia (dans « *How to Write a Blackwood Essay* ») offre des propriétés similaires.

On pense aux poèmes satiriques de Jonathan Swift, tout spécialement : « *A Beautiful Young Nymph Going To Bed* » (1731) présentant une vieille hideuse qui voudrait se faire passer pour une jeune fille ; ainsi que l'élégie « *On the Death of a late famous general* » (1726) – avec le procédé de l'inversion dans le contraire. L'œuvre de J.-K. Huysmans comprend des motifs semblables, cf. *Là-bas* (1891).

comme aux esprits maladivement nostalgiques. C'est en quoi précisément le général est victime d'une pétrification-liquéfaction, celle qu'occasionne le refus du devenir empirique, ce devenir n'étant ni parfait ni susceptible d'une quelconque maîtrise puisque quand on agit, on ne peut faire exister l'idée telle quelle.

Notons également l'inversion de la relation maître/esclave mise en évidence par le fait que le général demeure complètement tributaire de son valet noir pour retrouver l'enveloppe « corporelle » qui le rend présentable et crédible au regard d'autrui. Lorsque Pompey scrute le fond de la bouche de son maître « with the knowing air of a horse-jockey » avant de remplacer ses dents, le général est réduit au rang d'un cheval. En ce sens, le comportement de Pompey est métaphorique du processus naissant d'émancipation aux Etats-Unis des esclaves vis-à-vis de leurs propriétaires. La relation est toutefois teintée d'ambivalence, puisque le valet âgé mais infantilisé⁷⁸⁵ se prête au jeu consistant à docilement réassembler son maître, *ipso facto* l'esclave contribue au maintien du mythe sur lequel ce maître s'est fondé⁷⁸⁶. En même temps, élément capital, Pompey procède au remontage du général robotique devant un témoin (à savoir le narrateur intradiégétique) et ce faisant révèle ce qu'est son maître : un néant⁷⁸⁷. Ajoutons que rapportée à l'histoire du général démontable mis en scène dans « The Man That was Used Up », l'image de la liquéfaction véhiculée par l'épigraphe⁷⁸⁸ renvoie à l'angoisse de morcellement. En effet, le général en question se révèle n'être qu'une voix désincarnée et non-modulable.

⁷⁸⁵ L'*infans* étant littéralement celui qui ne parle pas (encore).

⁷⁸⁶ Ainsi que le souligne Teresa A. Goddu, « whiteness » depends upon « blackness » for its identity. » In «Poe, Sensationalism, and Slavery», in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, CUP, 2002, 99. Eu égard à la question du racismisme, Poe serait par conséquent, selon le mot de Jonathan Elmer « Inextricablement, à la fois analyste et symptôme. » Cf. par Jonathan Elmer : « Reading at the Social Limit : Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe », Stanford University Press, 1995, 11. Goddu écrit : «Through the figure of Pompey in “A Predicament”, Poe makes visible the workings of a sensationalistic aesthetic that depends on slavery and racialized images for its effects even as he traffics in that aesthetic to meet market demands.” *Idem*, 99.

Toni Morrison, de son côté, estime que le personnage de Pompey constitue une exception par rapport à la technique habituelle de Poe consistant à « altérer » (« othering ») : dans cette perspective, Pompey serait à comprendre comme une erreur immaîtrisable dans la stratégie générale de Poe visant à stabiliser l'identité de ses personnages et lecteurs. (Toni Morrison: « Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination », Cambridge MA: Harvard University Press, 1992, 58).

⁷⁸⁷ Les premiers automates mécaniques remontent à l'Antiquité et sont destinés à susciter l'illusion d'une vie réelle dans les idoles. « Ces machines, formées le plus souvent à l'image de dieux, dont les membres et la tête étaient animés par des prêtres. Certaines de ces statues étaient munies d'un système astucieux de conduits qui permettaient aux prêtres de leur faire rendre des oracles. (...) Les premières tentatives attestées de machines animées, capables d'engendrer leur propre mouvement, remontent à 135 avant J.C. avec la création des premières *clepsydres* mécaniques en Egypte : certaines de ces horloges hydrauliques utilisaient déjà une figurine mobile pour indiquer l'heure. » Pierre Arnaut. *Des moutons et des robots : architecture de contrôle réactive et déplacements collectifs de robots*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000 ; 21.

⁷⁸⁸ Vers de Corneille, *Le Cid*, II, 376-392.

Le protagoniste est-il vivant ou mort ? Bien malin celui qui saura répondre à cette interrogation. De façon concomitante, « The Man That was Used Up » pose la question de la différence et de la différenciation entre inerte et vivant, illusion et réalité. Une fois encore, le sentiment d'insécurité ontologique est central, assorti au thème du dédoublement. D'autres questions implicites mais non moins lancinantes sont posées, telles : *de quelle « étoffe » un protagoniste (littéraire, « historique ») est-il fait?* et par extension : *de quoi suis-je moi-même (destinataire) constitué?* Et : *Qu'est-ce qui assure la continuité du Moi et me fait exister pour l'autre ?* De telles interrogations nous amènent aux thèses de Gilles Deleuze, selon lesquelles le sujet schizophrène est celui qui se sent tellement persécuté par son désir qu'il décide de renoncer une fois pour toutes au désir en question, et de devenir un *corps sans objets*, autrement dit un *corps-sans-organes*, pour reprendre une formulation d'Antonin Artaud⁷⁸⁹. Dans ce schéma corporel délirant, objets et organes se réduisent à une seule et même chose. Mais Deleuze ajoutera une seconde fonction à son concept, à partir de l'idée que lorsque le sujet est devenu un corps sans âme ni organe, le désir semble en résulter comme émanation « miraculeuse ». En effet, toujours selon cette théorie, le *corps-sans-organes* est un corps dépourvu d'image, une pure production du désir, laquelle précède la représentation organique. Ainsi donc, produit comme un tout, à côté de parties auxquelles il s'ajoute, le *corps-sans-organes* s'oppose à l'*organisme*. C'est en effet par le corps et les organes que passe le désir, et non pas par l'organisme. N'est-ce pas précisément ce qui se produit dans « The Man That was Used Up », où le *corps-sans-organes* de l'impossible général ressortit à l'insécurité ontologique ? Une fois de plus, la phénoménologie de Husserl nous aide à mieux saisir ce qui en l'occurrence se joue entre corps, sensorialité et sujet :

[...] s'est trouvée placée pour moi en première position l'unité, donnée dans l'autoperception propre, de la corporéité de chair et des champs de sensations, respectivement des champs de mouvements ; s'est trouvé placé en premier lieu le fait particulier de la localisation des sensations internes dans la corporéité de la chair et, ne faisant qu'un avec cela, le fait de l'appréhension de la chair en tant qu'elle est dotée de caractères sensibles, à titre de composantes intrinsèques, puis, la « mobilité » de la chair (de la chair sentie), dans le style du « je bouge ». La couche esthésiologique cinétique fait du corps de chair une chair, et la chair est pour ainsi dire le champ et surtout l'organe du moi⁷⁹⁰.

⁷⁸⁹ Cf. Gilles Deleuze, *La logique du sens*, Paris : éditions de Minuit, 1969. Artaud a été le premier à utiliser cette formule, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, création radiophonique de novembre 1947. Le texte sera repris par Gallimard, in *Œuvres Complètes*, tome XIII, Paris, 1974.

⁷⁹⁰ Edmund Husserl *Sur l'intersubjectivité*, I. *Appendice XVI*. Paris : PUF. Coll. Epiméthée, Essais philosophiques, 2001, 290-291.

La psychiatrie contemporaine décrit des psychotiques incapables de faire face à un changement de statut significatif dans leur vie – typiquement une promotion professionnelle – et se trouvent submergés par l’impression d’un vide qui sépare le sujet de son corps⁷⁹¹.

Distorsion dans « How to Write a Blackwood Article »

Assez paradoxalement, dans « How to Write a Blackwood Article » (1838) [278-298], il est sans cesse question de corps, alors qu’on y trouve à proprement parler ni corps organique (*Körper*), ni corps vécu (*Leib*) au sens phénoménologique husserlien par exemple, d’où l’absence de véritable plainte somatique, même lors de la décapitation : est effectivement en cause ici la *perte vitale du contact avec la réalité* qu’évoque le psychiatre W. Blankenburg. En particulier, on a le sentiment, à la lecture de « How to Write a Blackwood Article » —comme de la nouvelle « Loss of Breath » (1832) — que le protagoniste central est réduit à un *Körper*, l’impression étant justement produite d’une complète désintrinsication entre *corps vécu* et *corps biologique*. Cependant le parallèle s’arrête là, car dans « Loss of Breath », au terme de ses tribulations le protagoniste paraît réintégrer tant bien que mal son *Leib*, ce qui n’est aucunement le cas chez Psyche Zenobia. D’où l’impression que la protagoniste tient davantage de la marionnette que d’un personnage « humain », à moins que l’on ait affaire à un sujet infantile, à l’organisme fragmenté, avec des sensations désorganisées et sans unité. De fait, « How to Write a Blackwood Article » ne met pas en scène un corps intégré, mais seulement des parties de corps et des organes dispersés : cette corporéité étrange vaut également pour les narrateurs de « The Angel of the Odd » (1844) et « The Facts in the Case of M. Valdemar » (1845).

La distorsion dans « How to Write a Blackwood Article » se signale également à travers le mode d’interaction étrange qu’entretient la protagoniste avec son domestique noir, le dénommé Pompey. Psyche Zenobia ne paraît envisager ce dernier qu’en tant qu’ustensile. Pour le dire autrement, cet autrui n’est pas véritablement pris en compte ou investi comme une présence-avec (*Mitsein*), et être-là-devant (*Vorhandenheit*) mais seulement comme présence utilisable (*Zuhandenheit*) dont le sujet gauchi dispose à sa guise. La relation de Psyche Zenobia à Pompey, plutôt que caractérisée par la sollicitude et l’empathie recouvrant le souci de l’autre, est empreinte d’ambiguïté :

⁷⁹¹ Cf. Darian Leader: *What is Madness?* London, Hamish Hamilton, 2012, 203.

And then again the sweet recollection of better and earlier times came over me, and I thought of that happy period when the world was not all a desert, and Pompey not altogether cruel. (294)

Les tic-tacs de l'horloge procurent quelque plaisir à la Signora Zenobia et alors même que l'aiguille commence à lui trancher le cou, ces sonorités mécaniques se métamorphosent en musique mélodieuse, qui génère dans l'esprit de la protagoniste des images agréables (aux dires de la narratrice elle-même), mais parfaitement grotesques, voire dépourvues de sens. Les chiffres romains du vaste cadran se muent en figures anthropomorphiques, façons d'effigies distorsées de personnalités brillantes (« how intelligent, how intellectual they all looked ! » (294)) liées au transcendantalisme, silhouettes qui se mettent à danser une mazurka sur la façade de l'horloge : derrière le « dial-plate » du texte (294) comment ne pas entendre une allusion burlesque à la revue transdendantaliste *The Dial*, cible de prédilection de Poe ?

A l'issue de la scène de l'horloge, la tête se détache du tronc, sans toutefois que La Signora ne meure ; dans les lignes de la clôture de son histoire, certes Psyche Zenobia semble enfin vouloir cesser de vivre, mais moins à cause de sa décapitation qu'en raison de la perte irréparable de son domestique Pompey et de sa petite chienne, Diana (dotée de parole, il est vrai). Surtout, la tête de la protagoniste tombe sans que pour autant de façon concomitante l'actant ne perde conscience et la faculté de penser, de voir et d'entendre (même si son ouïe est à présent quelque peu défectueuse, car elle est « privée d'oreilles » nous rappelle la narratrice). La question se pose donc, dans le monde démentiel mis en scène dans « How to Write a Blackwood Article », de savoir où se tient le foyer « organique » de la conscience de soi, si ce n'est dans la tête. L'un des thèmes majeurs de l'histoire est donc celui de ce qui constitue l'identité (mais après la décapitation, qui donc est la vraie Psyche Zenobia ?). \$

La question se pose pareillement du morcellement et de la dépersonnalisation, cela dans la mesure où la tête de la protagoniste, séparée du reste du corps (et préalablement énucléée), semble pourtant encore dotée d'yeux (la protagoniste, de son côté, y voit aussi clair qu'auparavant), se sert du tabac à priser, sourit à ce qui reste de Psyche et enfin prononce un discours à l'adresse de la dame décapitée. Or, ainsi qu'on l'a relevé plus haut, la tête coupée s'étonne de l'obstination de la protagoniste à continuer de vivre, et s'adresse effectivement à Psyche Zenobia, s'exprimant non pas comme un *sujet* engagé dans un soliloque (ou quelque délire), mais bien à une *autre personne*. Cela donne à penser que dans son désordre intérieur la protagoniste voudrait être partout et nulle part,

simultanément ici et là-bas, sans renoncer justement à l'ici, d'où sa fragmentation. La relation au monde est perturbée puisque, comme l'explique Erwin Straus :

Dans la mesure où je me dirige moi-même vers un endroit, j'abandonne l'*ici*, c'est-à-dire l'endroit où je me trouve, comme être modifiable, dans cet état particulier et transitoire—l'endroit où simultanément je suis et ne suis déjà plus. A l'état de repos parfait, le présent spatial et le présent temporel disparaissent l'un et l'autre. Ce que je vois dans la distance, ce que je perçois comme proche ou éloigné se trouve devant moi à la façon d'un but, plus exactement à la façon d'un but situé dans le futur. Dans l'expérience sensorielle une relation sujet-objet m'est donnée sans la moindre intervention de la réflexion et cette relation de l'individu et du monde se développe à la manière d'un co-devenir (*Mit-Werden*)⁷⁹².

La tête en question ne semble donc pas être le foyer de conscience d'une Psyche Zenobia n°2, mais dispose d'une (bien étrange) autonomie... encore qu'exactement la même chose puisse être dite à propos du reste du corps de la protagoniste, par rapport justement à la tête. Pour s'en convaincre, il suffit de lire les lignes suivantes :

At twenty-five minutes past five in the afternoon precisely, the huge minute-hand had proceeded sufficiently far on its terrible revolution to sever the small remainder of my neck. I was not so sorry to see the head which had occasioned me so much embarrassment at length make a final separation from my body. [...] I will candidly confess that my feelings were now of the most singular—nay of the most mysterious, the most perplexing and incomprehensible character. My senses were here and there at one and the same moment. With my head I imagined, at one time, that I the head, was the real Signora Psyche Zenobia—at another I felt convinced that myself, the body, was the proper identity. To clear my ideas upon this topic I felt in my pocket for my snuff-box, but upon getting it, and endeavouring to apply a pinch of its grateful contents in the ordinary manner, I became immediately aware of my peculiar deficiency, and threw the box at once down to my head. It took a pinch with great satisfaction, and smiled me an acknowledgment in return. (295-296).

L'on pourrait désormais se demander si le sujet mis en scène dans cette surprenante nouvelle qu'est « How to Write a Blackwood Article » se serait fractionné, non pas en deux, *mais en trois*, à savoir le « corps », la tête, et une instance supplémentaire de Psyche Zenobia – bien difficile à délimiter –, qui considérerait les deux autres depuis un lieu différent, en l'occurrence *un locus extérieur mais non décentré du sujet pensant*, qui ne serait ni la tête, ni le corps décapité de la protagoniste (notons au passage que les yeux de Zénobie, après avoir jailli de leurs orbites et être

⁷⁹² Erwin Straus, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, (Berlin, 1935) Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, Grenoble, 2000, 456.

tombés dans la rue en contrebass, paraissent se gausser de la protagoniste, illustration supplémentaire du thème du morcellement psychotique) – « le corps schizophrénique mène la lutte contre ses propres organes » écrit Gilles Deleuze⁷⁹³ – et de la paranoïa : « Si donc le moi ne devient pas lui-même, il n'est pas lui-même ; mais ne pas être soi, c'est justement le désespoir. »⁷⁹⁴

Distorsion morbide dans « Thingum Bob »

Le meurtre du père est un motif important de la nouvelle « The Literary Life of Thingum Bob » (1844) [766-786]. Après la déroute du rédacteur en chef du *Gad-Fly*, sans ambages ni nuances, Mr. Crab, le rédacteur en chef du *Lollipop*, enjoint au protagoniste de se débarrasser *illico* de son père :

“My dear Thingum,” said he to me one day after dinner, “I respect your abilities and love you as a son. You shall be my heir. When I die I will bequeath you the “Lollipop.” In the meantime I will make a man of you — I *will* — provided always that you follow my counsel. The first thing to do is to get rid of the old bore.”

“Boar?” said I inquiringly — « Pig, eh? — *aper?* (as we say in Latin) — who? — where?”

“Your father,” said he.

“Precisely,” I replied, — “pig.”

“You have your fortune to make, Thingum,” resumed Mr. Crab, « And that governor of yours is a millstone about your neck. We must cut him at once.” [Here I took out my knife. “We must cut him,” continued Mr. Crab, « Decidedly and forever. He won't do — he *won't*. Upon second thoughts, you had better kick him, or cane him, or something of that kind.”

“What do you say,” I suggested modestly, “to my kicking him in the first instance, caning him afterwards, and winding up by tweaking his nose?”

Mr. Crab looked at me musingly for some moments, and then answered:

“I think, Mr. Bob, that what you propose would answer sufficiently well — indeed remarkably well — that is to say, as far as it went — but barbers are exceedingly hard to cut, and I think, upon the whole, that, having performed upon Thomas Bob the operations you suggest, it would be advisable to blacken, with your fists, both his eyes, very carefully and thoroughly, to prevent his ever seeing you again in fashionable promenades. After doing this, I really do not perceive that you can do any more. However — it might be just as well to roll him once or twice in the gutter, and then put him in charge of the police. Any time the next morning you can call at the watch-house and swear an assault. (783-784)

⁷⁹³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, coll « L'ordre philosophique », 2002, 47-52.

⁷⁹⁴ Søren Kierkegaard, *La Maladie à la mort*, op. cit.187.

Du point de vue narratologique, dans la structure profonde de l'histoire qui nous est relatée, les deux actants fondamentaux sont le sujet Thingum Bob et son destinataire, Mr Crab⁷⁹⁵. Le conte met en scène ces deux protagonistes qui se servent mutuellement d'adjuvant, et dont la complicité prend des allures de folie duelle. Le rôle actanciel du rédacteur en chef du *Lollipop* consiste à conférer les « valeurs » que va servir le sujet Thingum Bob dans sa quête de l'objet (reprise d'un héritage et notoriété). En tant que destinataire, Crab propulse Bob-le-sujet dans son aventure et l'aide à écarter tout opposant. Vis-à-vis de Thingum (le sujet), Crab (le destinataire) se livre à une manipulation au sens de Greimas (structure narrative canonique)⁷⁹⁶.

Sur le plan psychologique, dans le passage cité précédemment, Mr. Crab intervient en tant que désinhibiteur peu scrupuleux de l'hostilité latente du fils envers le père, le rédacteur en chef exerçant en l'occurrence un chantage, puisque tant que ce meurtre au moins symbolique n'aura pas eu lieu, Thingum ne pourra prendre la succession de son mentor. Outre son rôle de promoteur de l'ascension sociale du protagoniste, Mr. Crab est donc le médiateur du désir latent de rébellion de Thingum contre son père, l'odieux rédacteur en chef semblant du reste vouloir revendiquer une paternité qui n'est pas la sienne⁷⁹⁷. Or, Thingum, outre le fait que naturellement il doit la vie à son père, dépend de la bienveillance matérielle de son géniteur et a recours à lui pour écrire l'« ode » qui le rendra célèbre. Mais dès lors que Mr. Crab a mis en évidence cette dépendance infantile du fils à l'égard du père, Thingum semble prendre ombrage de sa situation et l'aspirant poète s'empresse d'opérer un spectaculaire renversement dans le contraire, conduisant tout droit de l'amour filial à la haine. Ayant obtempéré illico à l'exigence de Mr. Crab pour passer à l'acte et écarter son père, ce avec une choquante désinvolture, Thingum (et ultérieurement le narrateur) ne manifeste pas l'ombre d'un sentiment de culpabilité : en ce qui le concerne, l'interdit du parricide a bien été mis à bas, l'obnubilation morale est complète⁷⁹⁸. En cela, et suivant une lecture psychanalytique, le personnage sans vergogne représente celui qui dans une impulsivité amoralisée est prêt à tout sacrifier, à renier père (et mère (?)) pour satisfaire sa convoitise. L'attitude du relateur-protagoniste évoque également le

⁷⁹⁵ Suivant le schéma actanciel d'A.J. Greimas, développé in *Du sens. Essais sémiologiques*, Paris : Editions du Seuil, 1970.

⁷⁹⁶ Cela confirme l'idée de Daniel Hoffman, selon laquelle dans l'ensemble de la fiction de Poe, de récit en récit, l'on retrouve une même macrostructure narrative. Cf. *op. cit.*

⁷⁹⁷ Le père du sujet ne parvenant pas à assurer auprès de Thingum la fonction de destinataire, ce rôle est opportunément rempli par Mr Crab.

⁷⁹⁸ Notons au passage que le nom de Crab est porteur de multiples connotations négatives, évoquant à la fois l'obliquité, un tempérament irascible ou morose, une calligraphie illisible ou un style d'écriture médiocre, ainsi que l'action d'assombrir, d'endommager. Le rédacteur en chef offre au protagoniste une figure identificatoire plutôt inquiétante et il semble bien, au terme de l'histoire, que le second soit configuré au premier.

concept de l'« antœdipe » élaboré par le psychiatre Paul Racamier, thèse selon laquelle le sujet schizophrène devient père de lui-même dans un fantasme d'auto-engendrement, lequel exclut le père des fantasmes du sujet, ce qui permet de contourner la scène primitive et la castration, mobilise l'inceste contre l'Œdipe et « engage le schizophrène dans un paradoxe tout puissant et vertigineux qui tarit les fantasmes à leur source. »⁷⁹⁹

Les animadversions des correspondants du protagoniste alimentent la paralogie obsessionnelle de Thingum, en atteste la frénésie de son langage qui évoque la paranoïa. Parmi les hommes de lettres et journalistes qu'il connaît, aucun ne saurait soutenir la moindre comparaison avec Thingum Bob. Il estime par exemple que le rédacteur en chef du *Gad-Fly* n'est pas suffisamment étrillé par des épithètes pourtant dépourvus de toute aménité⁸⁰⁰. Là encore, il s'agit d'un renversement dans le contraire, puisque le protagoniste en vient à croire qu'on cherche à promouvoir la bonne réputation de ce rédacteur à ses dépens à lui, Thingum Bob (780). En revanche, les marques d'estime dont témoignent les propos des rédacteurs du *Owl*, du *Toad* et du *Mole*, lui semblent insuffisamment appuyées (780). « A gentleman of high genius and a scholar » sont en effet des formules impropres à rendre justice aux réelles qualités de Thingum Bob. Le poète incompris exige donc des excuses mais Mr. Crab le dissuade de persister dans ses doléances (781).

Nous retrouvons en définitive chez l'incontinent verbal qu'est Thingum Bob la phraséologie et l'hypertrophie du moi caractéristique des paranoïaques de combat, les sentiments de supériorité et la prétention proprement ridicules⁸⁰¹. Suspicion et fausseté de jugement sont pareillement manifestes puisque le personnage se défie de son père, bien qu'on ait peine à imaginer comment ce dernier pourrait figurer comme véritable rival du fils, que ce soit dans la sphère affective ou sociale. L'on voit aussi comment, tout au long de l'histoire, Thingum Bob voudrait soumettre ses concurrents littérateurs et les humilier, en cela il fait montre de l'inadaptation sociale observable chez les paranoïaques. Mais comme l'écrit Fénelon : « On passe mal son temps à se croire toujours entre des

⁷⁹⁹ Les thèses de Racamier sont explicitées dans Marc Louis Bourgeois : *Les schizophrénies*, Paris : P.U.F. « Que sais-je ? », 1999, 84.

⁸⁰⁰ La causticité de Thingum-Bob ressemble étrangement à celle du critique Edgar Allan Poe, justement surnommé le « Tomahawk ». Aussi bien chez l'auteur que chez son personnage, la tonalité a quelque chose de glacial, voire désespérant. En témoigne le message qu'adresse Anne Charlotte Lynch, poétesse et critique new-yorkaise, à l'auteur d'un bref essai sur ses œuvres (en l'occurrence « Anne C. Lynch », in *Godey's Lady's Book*, septembre 1846): « My Dear Mr. Poe,—I thank you for your very kind notice of my poems, no less than for your kind and friendly note.... But I am exceedingly pained at the desponding tone in which you write. Life is too short ... to give one time to *despair*. Exorcise that devil, I beg of you, as speedily as possible. »

⁸⁰¹ Cf. Christian Dubois, *op. cit. Heidegger*, sur bavardage et silence, 227-229 – Thingum Bob est un bavard compulsif. Incontinence verbale, esbroufe et faconde vont de pair.

poignards »⁸⁰², de la même manière les propos hargneux du narrateur témoignent de sa hantise que l'autre puisse n'exister que pour le minimiser, lui – symptôme décrit chez des patients bien réels par le psychiatre R.D. Laing. Les thèmes sont poursuivis avec une logique si implacable que la distorsion s'y manifeste, au-delà des limites qui rendent possible la participation dans une sphère communicationnelle proprement humaine. Kierkegaard écrit :

[II] est un esprit prétentieux et chicanier pour ainsi dire sans cesse acharné contre l'amour qu'il veut empêcher d'aimer ce qu'il voit : il s'exerce, d'un regard incertain et pourtant très méticuleux, à volatiliser l'être réel ; ou bien il l'offusque et demande sournoisement à voir autre chose. Il y a des gens dont on peut dire qu'ils n'ont pas pris forme, leur réalité ne s'est pas affirmée, parce qu'au fond d'eux-mêmes, ils ne savent pas ce qu'ils sont ni ce qu'ils veulent être⁸⁰³.

La posture malveillante du narrateur n'exclut nullement la possibilité que le sujet éprouve un sentiment de honte vis-à-vis de son père, lié à une humiliation subie précocement, autre étiologie possible de la paranoïa, comme signalé plus haut. L'on remarquera enfin que dans le texte de Poe, bien que la figure maternelle soit totalement absente du discours du narrateur, le personnage rappelle à sa façon caricaturale des problématiques de surinvestissement parental, susceptibles de faire du sujet un être exceptionnel aux attitudes dominatrices, à l'origine d'inadaptations et d'animosité de la part d'autrui. Dans cette mesure, l'agressivité est liée à l'angoisse que suscitent les attentes démesurées de l'entourage, ainsi qu'à la peur de l'échec. Au terme d'un tel récit, le lecteur ne s'étonne pas que le narrateur et ses concurrents fusionnent dans un grand tout indifférencié.

Distorsion et morbidité dans « Loss of Breath »

« L'homme fuit l'asphyxie. »

Paul Fort.

Dans les œuvres de Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin et leurs épigones, genre gothique oblige, les protagonistes sont invariablement soumis à un déluge d'outrages, façon de susciter l'effroi des narrataires. Poe, pour sa part, sans perdre de vue l'élaboration sophistiquée d'un *effet majeur* et

⁸⁰² Fénelon, *Dialogue des morts* (1692-1696) in *Œuvres*, Volume I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, 420.

⁸⁰³ S. Kierkegaard : *Les œuvres de l'amour* (1847) in *Œuvres complètes*, Tome XIV, Paris : Editions de l'Orante, 1980, 150.

singulier— à quoi, il y insiste, tout dans le texte doit concourir⁸⁰⁴— se centre sur l'éprouvé intime et donc l'*être-au-monde* de ses protagoniste (opresseurs et/ou victimes), tels que leur discours sont à même de nous les restituer. Il n'est pas impossible que l'auteur, pour mimer le tumulte intérieur de ses narrateurs intradiégétiques, s'inspire de son propre parcours, et la fiction lui fournirait l'occasion d'exprimer son désarroi d'homme *manquant à être*, ainsi que le ressentiment que lui inspirait sa fréquentation obligée du monde des journalistes, critiques de magazines et autres gens de lettres. Comme d'autres narrateurs intradiégétiques du corpus, le relateur de « Loss of Breath » (1832) [151-163] ne s'impose à nous que le temps où nous apprenons ses péripéties et vivons ses tribulations. Quand nous nous séparons, ce protagoniste-relateur a pour ainsi dire achevé sa trajectoire, conduit par l'auteur jusqu'au bout de ses possibilités, éreinté par lui. Si ce personnage est grotesque, à strictement parler on ne peut le qualifier de comique, cela dans la mesure où il n'est pas (ou ne semble pas être) un *sujet fort qui règne sur un monde de l'apparence*, selon une formule de Hegel⁸⁰⁵. En effet, d'un point de vue phénoménologique, l'impression produite par « Loss of Breath » est celle d'une séquence d'actions oppressantes car dépourvues de télos⁸⁰⁶, d'un personnage sans protension ni prise sur le cours des choses, comme une balle catapultée violemment et qui décrit d'imprévisibles et hasardeux ricochets : la tautologie exaspérante du mouvement pour le mouvement se caractérise par une absence de finalité. Cela n'est pas sans rappeler les études cliniques du psychiatre Kurt Schneider (1887-1967), spécialiste de la schizophrénie, qui parle des « éprouvés de passivité » où le malade (le cas échéant victime d'hallucinations) se croit sous l'influence ou le contrôle d'un agent/d'agent ou d'entités extérieures⁸⁰⁷.

A la ressemblance de nombre d'autres narrateurs intradiégétiques de la fiction poésque, Lackobreath, sorte de monade errante, oscille sur une gamme allant de la dispersion, entre peur-

⁸⁰⁴ Voir à ce sujet l'essai de Poe : « The Philosophy of Composition » (1846), mentionné *supra*, 27.

⁸⁰⁵ « Le sol de la comédie est en général un monde dans lequel l'homme, comme sujet, s'est rendu maître de tout ce qui constitue pour lui le contenu essentiel de son savoir et de ses réalisations ; un monde dont les fins se détruisent elles-mêmes du fait de leur propre inconsistance. » Extrait de Hegel : *Cours d'esthétique* (1835), 527). Cité in *Esthétique de Hegel*, Paris, Editions de l'Harmattan, Coll. L'ouverture philosophique, Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard, & coll. d'auteurs, 1997, 225.

⁸⁰⁶ Heidegger s'exprime ainsi : « Dans l'angoisse — disons-nous communément—« on se sent oppressé ». Mais qui est ce « On » ? *Qu'est-ce qui* oppresse ce « On » ? Nous ne pouvons dire devant quoi *on* se sent oppressé. Toutes les choses et nous-mêmes, nous nous abîmons dans une sorte d'indifférence. Cela pourtant non point au sens d'une disparition pure et simple, mais dans leur recul comme tel, les choses se tournent vers nous. Ce recul de l'existant en son ensemble, est ce qui nous oppresse. Il ne reste rien comme appui. Dans le glissement de l'existant, il ne reste et il ne nous survient que ce « rien ». *L'angoisse révèle le Néant.* » Martin Heidegger, *Questions I, Qu'est-ce que la métaphysique ?* (1949) Paris : Tel-Gallimard, 1968. Trad. Henry Corbin, 58-59.

⁸⁰⁷ Analyses cliniques développées in Kurt Schneider : *Klinische Psychopathologie*, Stuttgart : Tieme-Verlag, 1955.

panique de la clausturation, la pétrification et l'angoisse d'annihilation⁸⁰⁸. Il est saisi dans un rapport au monde tel que le monde en l'occurrence le prend d'assaut ; le protagoniste haletant, poussé plus loin que ses ultimes forces et vidé de souffle, ne se décrit-il pas dans ce récit déferlant comme noyé dans ses propres appels au secours :

The coach was crammed to repletion; but in the uncertain twilight the features of my companions could not be distinguished. Without making any effectual resistance, I suffered myself to be placed between two gentlemen of colossal dimensions; while a third, of a size larger, requesting pardon for the liberty he was about to take, threw himself upon my body at full length, and falling asleep in an instant, drowned all my guttural ejaculations for relief, in a snore which would have put to blush the roarings of the bull of Phalaris. Happily the state of my respiratory faculties rendered suffocation an accident entirely out of the question (155)⁸⁰⁹.

Cela étant, dans l'histoire, pas plus le protagoniste que le narrateur ne semblent présenter de véritables variations d'humeur/tonalité (*Stimmung*), leur apparente imperturbabilité ne laissant pas d'étonner. Lackobreath souffre-t-il vraiment ? A-t-il seulement des habitudes ? Son exaltation lisse permet d'en douter. Celui qui s'exprime est-il un sujet libre ? La question s'impose, car en effet, selon l'heureuse réflexion de Kierkegaard « ...la forme la plus abstraite de ce « moi » qui fait de l'homme ce qu'il est : elle n'est pas autre chose que la liberté »⁸¹⁰.

Se signale dans l'ensemble de cette nouvelle très particulière qu'est « Loss of Breath », le goût du froid et du mécanique —inclination aberrante à l'avalissement de soi et des autres que le psychanalyste Erich Fromm désigne « thanatophilie » – avec une morbidité qui frise la nécrophilie. A peine mis au tombeau, le protagoniste, tel un vampire, s'extirpe de son propre cercueil pour visiter ceux alentours. Le narrateur cite des passages de sa propre tragédie, intitulée *Metamore*, dont il profère des passages d'une voix d'outre-tombe (« in my most frog-like and sepulchral tones » (154))⁸¹¹. Il va de soi que le jeu de mots du titre de l'opus suggère l'*au-delà de la mort*, désignant le

⁸⁰⁸ Le narrateur intoxiqué et souffrant d'angoisse de morcellement qu'on rencontre dans « The Angel of the Odd » (1844) présente des similitudes frappantes avec celui de « Loss of Breath ».

⁸⁰⁹ Allusion au 'bull of Phalaris' (qui sonne comme Phallus) : le tyran Phalarus d'Agrigente (Ve siècle avant J.C) était d'une grande cruauté. On dit qu'il faisait rôtir ses ennemis dans un taureau d'airain. On retrouve la *crainte de l'enfermement*, « fear of engulfment » qu'ont analysée R.D. Laing et D.W. Winnicott, la crainte d'être prisonnier de son corps.

⁸¹⁰ Søren Kierkegaard, *L'alternative* (1843) in *Œuvres complètes*, Vol. IV. Paris : Editions de l'Orante, 1970, 193-194.

⁸¹¹ Le relateur cite à ce propos John Marston : « Death's a good fellow and keeps open house » Selon Poe, un extrait de *Malcontent* (1604). En réalité toutefois il s'agit d'un passage de la tragicomédie satirique *Antonio and Mellida* III.2 du même auteur (1600) : "Each man takes hence life, but no man death. /He's a good fellow, and keeps open house :/ A

lieu et le temps posthumes d'où le récit semble énoncé ; et *matamore*, à savoir le « téméraire », ou moins sérieusement le hâbleur ou « fanfaron », en somme celui qui prétend défier la mort. Notons incidemment que le titre de *Metamore* conviendrait parfaitement à la nouvelle qui nous occupe et confère au texte une charge auto-réflexive non-dépourvue d'ironie. En l'espèce, l'histrionisme est poussé à l'absurde et débouche sur une affectation assurément pernicieuse. De même, sa propre pendaison est un spectacle dont le narrateur a soin d'assurer la réussite (157).

Autre aspect étrange, pour ne pas dire saugrenu : le discours est souvent dissonant par rapport à l'environnement et aux circonstances dans lesquelles se trouve Lackobreath. Pour autant, le protagoniste ne se borne pas à traverser avec neutralité une série de micro-catastrophes existentielles, puisque l'idée de suicide figure à deux reprises dans son discours, débouchant donc sur le thème de la béance et de l'inconsistance du temps vécu⁸¹². Lackobreath non seulement souffre de carence respiratoire, mais se retrouve pendu haut et court, ses jambes et ses bras sont brisés, son crâne fracturé; on le dissèque, il est enseveli vivant, ou plutôt à demi-mort seulement. A l'égard de ces multiples traumatismes⁸¹³, étrangement il conserve une pleine conscience – tout au moins un foyer de conscience –, alors que le personnage paraît désancré de son propre corps – entendu comme *Leib* –, même s'il achève sa course inentamé. Or, comme l'écrit très justement Jean-Louis Chrétien :

thousand thousand ways lead to his gate./To his wide-mouthed porch, when niggard life /Hath but one little, little wicket through.”

D'un point de vue générique et intertextuel, le conte « Loss of Breath » n'est pas sans présenter des ressemblances avec les récits à la fois picaresques, fantastiques et macabres de l'auteur Potocki (1761-1815), en particulier ceux enchâssés dans le roman *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1847). Le conte de Poe a pu servir d'inspiration à Mark Twain, surtout pour « A Curious Dream » (1870).

⁸¹²Cela évoque le découplage entre « vrai self » et « faux self », également entre psyché et corps. Cf. l'étude de cas de R.D. Laing, *The Divided Self*, 126-127. A ce sujet, tandis que Jacques Lacan dans *Le Stade du miroir* (1949) soutient que le moi est un assemblage d'identifications auquel chacun s'efforce de donner une unité, plus récemment, Donald W. Winnicott a aménagé une distinction entre le vrai et le faux-moi. Le *false self* constitue une sorte de masque, c'est le soi que nous présentons à la fois au regard d'autrui et à notre propre regard, attendu qu'il est habité par l'inquiétude de se conformer à ce qu'on attend de nous. Le « Vrai moi », (ou le Soi propre) lui, n'apparaît que lorsque le moi chancelle. Le découplage psychotique dénote la présence manquée du sujet au monde et à son propre corps. C'est ainsi que selon le psychiatre phénoménologue Kimura Bin, la schizophrénie est une pathologie de l'*entre* (intrasubjectif et intersubjectif) et donc du rapport au fond de la vie :

« Dans la mesure où ce que nous nommons un « soi » qui s'établit sur un lieu d'autodétermination de soi, l'intuition où s'exprime la vie historique signifie l'autoréalisation du soi par notre corps historique. Cette conception est compatible avec celle du cercle de la forme de Weizsäcker (*Gestaltkreis*) en ce qu'elle vise à saisir la perception et le mouvement dans leur unité et à les comprendre comme couplés dans l'actualité d'une rencontre continue du vivant avec le monde environnant. C'est en ce sens que Weizsäcker parle de « sujet » comme « principe de rencontre » de l'organisme avec le monde où perception et mouvement sont étroitement unis. » Kimura Bin, *L'Entre. Une approche phénoménologique de la schizophrénie*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2000. 49. La référence est au biologiste et philosophe allemand Viktor von Weizsäcker (1886-1957).

⁸¹³ Terme à entendre littéralement puisque son étymologie renvoie à l'action de percer, ou perforer (ττρωσκω).

L'identité de l'homme ne peut se former ni subsister sans un rapport au lieu, et le soi suppose toujours un « chez soi », fût-il changeant, comme le montrent *a contrario* les figures du déséquilibre psychique où l'on ne peut se fixer nulle part parce qu'on ne peut jamais se définir soi-même, ni décider de soi...⁸¹⁴

Même si l'on ignore d'où précisément parle l'énonciateur de « Loss of Breath » – attendu que rien ne s'imprime dans son corps en tant que *Leib*, ni ne semble faire sens –, le sujet de la conscience de Soi se manifeste bel et bien au fil de la nouvelle de Poe, avec une incroyable résilience, cela toutefois presque exclusivement sur le mode passif, étrangement figé dans l'invraisemblable cascade d'accidents qui surviennent à Lackobreath, incapable semble-t-il, de penser avec une quelconque autonomie. C'est ce qu'explique le phénoménologue Claude Romano :

La suite de faits intramondains qui surviennent sans plus à l'advenant reste purement *événementielle* ; le concept *événemential* d'ipséité se règle sur un tout autre concept d'histoire : « je » suis mon histoire *événementialement* comprise à partir des événements qui font histoire pour moi, c'est-à-dire qui ouvrent pour moi une histoire et la dimension de son *sens*. L'histoire n'est plus ici le cadre formel et vide à l'intérieur duquel une suite d'« événements », conçus comme faits intramondains, peut prendre place, mais ce qui jaillit à chaque fois des événements : c'est l'« avoir-lieu » des événements qui *donne lieu* à l'histoire, en lui donnant son sens, et non pas l'histoire qui se réduit à un enchaînement causal de faits, conçus d'après leur *succession*, elle-même intramondaine.

L'ipséité signifie donc la capacité de l'advenant d'être ouvert aux événements, pour autant que ceux-ci lui adviennent insubstituablement, la capacité d'être impliqué lui-même dans ce qui lui arrive, ou encore la capacité de se comprendre soi-même à partir d'une histoire et des possibles qu'elle articule⁸¹⁵.

L'on saisit à présent à quoi tient le sentiment d'étrangeté, voire de malaise, que suscite l'histoire qui nous est contée dans « Loss of Breath ». La question posée par la nouvelle est en effet celle de l'*ipséité*, et de la condition de possibilité du sujet humain de l'énonciation d'une histoire si déroutante et empreinte de violence, où le protagoniste dysphonique, soumis à une série d'effractions

⁸¹⁴ Jean-Louis Chrétien, *L'espace intérieur*, Paris : Les Editions de Minuit, 2014, 8.

⁸¹⁵ Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris : PUF, Collection Epiméthée, Essais philosophiques, 1998, 125. Romano analyse l'homme sur la base de la notion d'*événement*, cette dernière ayant été omise par l'analytique existentielle heideggérienne de *Sein und Zeit*, qui devient dès lors une herméneutique événementiale. L'homme est pensé non plus simplement comme *Dasein* (l'Être-là, littéralement) ou « sujet » (fût-ce de la conscience-de-soi), mais dans son rapport à l'événement et à sa façon de réagir à ce qui lui arrive : il est l'*advenant*. Dans cette nouvelle perspective, l'événement est bien davantage qu'un *existential* supplémentaire. L'enjeu consiste donc à réinterpréter l'ensemble des *existential* au regard de ce qui surgit comme événement.

de sa personne⁸¹⁶, est entraîné dans les brusques accélérations et décélérations d'une trajectoire stochastique qui le projette en tous sens comme un objet. Tout dans cette nouvelle, est limité à la surface événementielle des vicissitudes, et le chaos fixe les conditions de l'expérience, à un tel degré traumatique que l'exercice de la pensée devient impossible pour le protagoniste-conteur engagé malgré lui dans une lutte inlassable contre un aléatoire sur lequel il n'a pas prise – le lecteur de son côté restant quelque peu sidéré. Sa situation évoque celle d'un patient maniaco-dépressif qui confie :

J'ai le sentiment d'être à la terminaison d'une chaîne d'intrigues, sans que je sache de quoi il s'agit, parce qu'en vérité l'on ne m'en dit rien et que je suis là comme une chose passive qui cherche en vain à se défendre contre une restriction de sa liberté personnelle pareille à celle qu'on inflige d'ordinaire aux seuls inculpés⁸¹⁷.

Dépourvu de ressources motivationnelles, réduit par voie de conséquence à « coller » au torrent phénoménal qui survient, Lackobreath, chez qui *Körper* et *Leib* sont désintriqués, se voit privé d'accès à l'espace suspendu et réflexif de l'épochè ou conscience en acte (« tout pour-quoi et avec quoi *apparemment* ne peut plus être ramené à un « pour-quoi » initial au sens de *l'à-dessein-de* du *Dasein*, ainsi, le *Dasein* apparemment ne peut en général plus être à-dessein-de-lui-même », c'est-à-dire de son pouvoir-être le plus propre⁸¹⁸. »)

Le sujet humain, en effet, ne se résume pas à une séquence d'expériences, à un enchaînement d'éprouvés et d'affects. Comme l'écrit Heidegger :

Le *Dasein* n'existe pas en tant que somme des effectivités momentanées de vécus apparaissant et disparaissant les uns après les autres ; pas davantage, du reste, cette succession ne peut-elle remplir progressivement un cadre : car comment celui-ci pourrait-il être sous-la-main là où seul le vécu « actuel » est « effectif » et où les limites du cadre, la naissance et la mort, étant seulement passées ou à venir, sont dépourvues de toute effectivité ? Au fond, même la conception vulgaire de l'« enchaînement de la vie » ne songe point à un cadre tendu « en dehors » et autour du *Dasein*, mais elle cherche au contraire à le découvrir dans le *Dasein* lui-même. Cependant, la posi-

⁸¹⁶ La scène où le narrateur décrit un personnage qui l'agresse comme un bourreau (« tormentor ») est fortement évocatrice d'un viol (155).

⁸¹⁷ Ludwig Binswanger et Aby Warburg, *La guérison infinie, histoire clinique d'Aby Warburg*, Paris, Editions Payot – Rivages, 2007, 167.

⁸¹⁸ Ludwig Binswanger, *Délire, contributions à son étude phénoménologique et daseinsanalytique*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2010, 20.

tion ontologique tacite de cet étant comme étant sous-la-main « dans le temps » condamne à l'échec toute tentative de caractériser ontologiquement l'être « entre » naissance et mort⁸¹⁹.

« Loss of Breath » offre de la sorte une cruelle illustration de *déracinement de l'étant du Dasein hors de l'être*, et c'est précisément pourquoi la survivance invraisemblable du protagoniste à une avalanche pour ainsi dire fractale d'outrages horribles, en fait paradoxalement un protagoniste typiquement gothique, voire une entité tératologique insubmersible, qui ne se laisse pas tout à fait « abîmer », malgré sa défénéstration. De fait, l'état d'alerte permanent de l'actant constamment traqué et le climat tachypsychique du conte renvoient le lecteur à sa propre part obscure de *préoccupation-dispersion vis-à-vis du monde*⁸²⁰ et d'angoisse ontologique⁸²¹.

L'impression est conjointement produite d'une existence vagabonde, vécue sur le mode de la fugue permanente assez typique de certains éthyliques, d'une *perte de l'entrelacement entre soi et le monde* (ainsi qu'entre corps objectif et corps de chair, ou corps habité par un moi transcendantal), le lecteur étant amené à se demander dans quel gabarit ontologique l'expérience peut encore être captée. A cet égard, un traitement phénoménologique de la notion de traumatisme est susceptible d'aider à mieux cerner ce qui est fondamentalement en cause dans « Loss of Breath » :

Dans [l']état de choc inhibant toute parade ou toute initiative de la part de celui qui le subit, l'advenant est sujet à ce qui lui arrive sans possibilité d'en répondre, ni, par suite, de le faire sien. *Il se réduit à sa pure égoïté déchue de toute ipséité*. Le traumatisme, est, en ce sens, le « négatif », au sens photographique du terme, de l'événement. A ce qui advient en ouvrant des possibles, obligeant l'advenant à inventer son futur, s'oppose ici ce qui n'advient pas, mais revient, envahit le présent sur le mode d'une répétition incessante, et ce à partir de quoi plus rien n'advient, le traumatisme ayant forcé l'échappée de l'avenir⁸²².

⁸¹⁹ M. Heidegger, *Être et Temps*, Chapitre V, « Temporalité et historicité » § 72. Trad. Martineau, 282.

⁸²⁰ Ce que Heidegger désigne par le terme « das Besorge » (la racine « Sorge » signifie « souci », « préoccupation »). Dans la quotidienneté, le *Dasein* est souvent dispersé et affairé à diverses tâches, le cas échéant dans l'inquiétude, moyennant quoi il se rend disponible plutôt aux choses ou « étants » qu'à l'Être : « Mais le soi-même est d'abord et le plus souvent impropre, il est le *nous-on*. L'être au monde est toujours déjà dévalé. La quotidienneté moyenne du *Dasein* peut par conséquent se déterminer comme l'être-au-monde découvert mais en déval, jeté mais projetant pour lequel il y va, dans son être après le « monde » et avec son être-avec en compagnie des autres, de ce pouvoir-être qui lui est le plus propre. » *Être et Temps*, Trad. François Vezin. 230.

⁸²¹ Le poète et critique Richard Wilbur remarque avec justesse que: « It is not really surprising that some critics should think Poe meaningless, or that others should suppose his meaning intelligible only to monsters. » Cf. « The House of Poe. » In *The Recognition of Edgar Allan Poe*, edited by Eric W. Carlson. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966. Voir également R. Wilbur: « Library of Congress Anniversary Lecture » (1959).

⁸²² Claude Romano, *L'Événement et le temps*, Paris : PUF, Collection Epiméthée, Essais philosophiques, 1998, 261.

Dans la nouvelle que nous considérons, gauchissement des perceptions (sens corporels), dysmorphophobie, outrepassement et théâtralité se combinent :

Altering my countenance, therefore, in a moment, from its bepuffed and distorted appearance, to an expression of arch and coquettish benignity, I gave my lady a pat on the one cheek, and a kiss on the other, and without saying one syllable, (Furies! I could not,) left her astonished at my drollery, as I pirouetted out of the room in a *Pas de Zephyr*. (152).

Du point de vue physique, le narrateur de « Loss of Breath » se décrit comme corpulent et de petite taille, miniaturisé même, compte tenu de la taille colossale de ses compagnons de calèche (telle qu'il la perçoit, en tout cas), dont l'un en l'occurrence s'étend de tout son long sur Lackobreath, comme si la victime était rigoureusement plate, si ce n'est invisible. Ladite scène altère foncièrement les repères cinesthésiques et redouble l'effet d'étouffement, puisque avant même d'entreprendre son périple, le protagoniste ne respirait déjà plus⁸²³. Il s'agit d'une étonnante illustration/caricature du phénomène d'angoisse, aussi selon Heidegger :

Le *devant-quoi* de l'angoisse est complètement indéterminé. Non seulement cette indéterminité laisse factuellement indécis quel étant intramondain menace, mais elle signifie qu'en général ce n'est pas l'étant intramondain qui est « pertinent ». Rien de ce qui est à-portée-de-la-main et sous-la-main à l'intérieur du monde ne fonctionne comme ce devant-quoi l'angoisse s'angoisse. La totalité de tournure de l'à-portée-de-la-main et du sous-la-main découverte de manière intramondaine est comme telle absolument sans importance. Elle s'effondre. Dans l'angoisse ne fait rencontre ni cela ni cela dont il pourrait retourner en tant que menaçant. C'est pourquoi l'angoisse ne « voit » pas non plus d'« ici » et de « là-bas » déterminé à partir duquel le menaçant fait approche. Que le menaçant *ne* soit *nulle part*, cela caractérise le devant-quoi de l'angoisse. Celle-ci ne « sait pas » ce qu'est ce devant-quoi elle s'angoisse. Mais « nulle part » ne signifie point rien : il implique la contrée en général, l'ouverture d'un monde en général pour l'être-à essentiellement spatial. Par suite, le menaçant ne peut pas non plus faire approche à l'intérieur de la proximité à partir d'une direction déterminée, il est déjà « là » — et pourtant nulle part, il est si proche qu'il oppresse et coupe le souffle — et pourtant il n'est nulle part.⁸²⁴

⁸²³Le bouleversement de la cinesthésie est également un motif important dans « The Angel of the Odd » (1844).

⁸²⁴ Martin Heidegger, *L'Être et le Temps*, trad. E. Martineau, online hors-commerce. Texte original allemand 186-187. Notre sous-lignage.

Distorsion dans « The Angel of the Odd: An Extravaganza »

Il suffit de peu de chose pour réveiller le mépris de nous-mêmes qui continuellement sommeille en nous, et quand cela se produit, il n'est pas de crétin, de crapule avec qui nous ne contractions dans notre for intérieur une alliance contre nous-mêmes.

Arthur Schnitzler⁸²⁵.

Il ne peut rien y avoir dans le terrible de si réfractaire et de si négatif que l'action du travail créateur ne puisse en faire, avec un grand excédent positif, une preuve de l'existence, une volonté d'être : *un ange*.

R.M. Rilke⁸²⁶

La distorsion dans « The Angel of the Odd » (1844) [756-766] prend essentiellement la forme de la paranoïa. Comme l'explique l'auteur lui-même, cette « Extravaganza » est une histoire absurde narrée sous l'empire de l'alcool. La nouvelle a peu retenu l'attention des critiques américains, mais connut un certain succès en France après sa première traduction par Charles Baudelaire, parue en 1860⁸²⁷. Pour l'auteur des *Fleurs du Mal*, l'enivrement s'associe à l'expression exaltée du génie littéraire, ses effets délétères jouent un rôle important dans le mythe du poète maudit et autodestructeur. Près d'un siècle après sa parution en Amérique, « L'Ange du Bizarre » figure dans *L'Anthologie de l'humour noir* d'André Breton (1940) qui la consacre ainsi comme un petit classique de la littérature surréaliste. Aux yeux de l'initiateur du mouvement surréaliste, « toujours friand de démoniaque »⁸²⁸, « Poe est l'amant du Hasard et l'on s'étonnerait qu'il n'ait aimé compter avec les hasards du langage. »⁸²⁹ Le prosateur américain serait un rebelle archi-romantique et un « barbare », dont justement la nouvelle « The Angel of the Odd » constitue un exercice libre d'écriture automatique révélant l'exaspération de Poe vis-à-vis du fonctionnement rationnel de l'esprit humain. D'une certaine manière, en effet, la nouvelle se présente comme une apologie de l'accidentel et de l'aléatoire, écrite par un scripteur dont la philosophie de la création littéraire méprise l'art conscient.

⁸²⁵ *Vienne au crépuscule* (1908).

⁸²⁶ Rainer-Maria Rilke, Lettre du 19 août 1909 à Jakob Uexküll, *Œuvres III, Correspondance*, édition établie par Philippe Jaccottet, Paris : éd. du Seuil, 1976.

⁸²⁷ Baudelaire la fit paraître dans « La presse » du 17 février 1860, et lui donna la cinquième place dans ses « *Histoires grotesques et sérieuses* ».

⁸²⁸ Selon l'expression d'André Gide in *Préface à 'Confession du pécheur justifié' de James Hogg* (1949), Paris : Gallimard-nrf, Bibliothèque de La Pléiade, *Essais critiques*, 1999, 869.

⁸²⁹ Cf. André Breton, *Œuvres complètes – II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, Introduction, 907.

On pourrait penser en conséquence que nous avons affaire à l'histoire d'un sceptique rationaliste apprenant à son corps défendant que la vie implique bien plus qu'une limpide construction de l'esprit, car le hasard et les événements inopinés constituent les motifs prévalents d'une vie humaine. Claude Richard conteste toutefois cette thèse selon laquelle le texte serait le fruit d'une illumination hypnagogique, un tribut fantaisiste au hasard, au désordre et à la coïncidence. Dans une analyse intertextuelle fouillée, il démontre comment « The Angel of the Odd », loin d'offrir un exemple d'« écriture automatique », est bien plutôt un épisode de la longue guerre entre littérateurs new-yorkais des années 1840. C'est ce que donne à penser la liste des œuvres lues par le protagoniste avant l'intrusion de l'Ange, ainsi qu'un certain nombre de jeux de mots typiques des textes burlesques de Poe. En effet, durant la matinée de cette journée mémorable, le narrateur a parcouru un certain nombre d'ouvrages particulièrement ennuyeux, des vers érudits et cancans littéraires, à telle enseigne qu'après avoir lu cette masse indigeste, le protagoniste se sent littéralement « abruti » (stupid)⁸³⁰. Le narrateur considère ces livres impénétrables, tout comme, jetant un coup d'œil aux articles hétéroclites du journal, il n'en saisit pas une syllabe. A cet égard, l'échantillon de médiocres articles de presse peut s'entendre comme un commentaire sur les ouvrages cités, renvoyant à la « dyspeptic truffle » que le narrateur avait eue à dîner, anticipant une intoxication d'un autre ordre. Les lectures du protagoniste de « The Angel of the Odd » à cause de leur défaut d'unité artistique, ont occasionné chez lui une « indigestion littéraire », selon l'expression de Claude Richard (on a connu, il est vrai, d'autres protagoniste quelque peu dépenaillés, sombrés dans la folie par abus de lectures, en l'occurrence chevaleresques et merveilleuses).

Mais l'Ange du Bizarre, locuteur d'un idiome allemand abscons, est résolu à défendre les œuvres invraisemblables des prosateurs mélodramatiques et ampoulés de Boston⁸³¹. Compte-tenu du considérable bouillonnement religieux que connaît alors l'Amérique, il est probable que Poe s'amuse de sucroît aux dépens des ligues de tempérance du Second Great Revival, associations qui mobilisent les foules autour d'idéaux de perfectibilité humaine, d'auto-amélioration et de conversion

⁸³⁰ Sont mentionnés parmi ce qui paraît instaurer pour le narrateur une sorte de galerie des horreurs littéraires, le poème épique *Leonidas*, de Richard Glover (1737), *Voyage en Orient* par Lamartine (1835), la *Columbiad* de Joel Barlow (1807), *Sicily* par Henry T. Tuckerman (1839), *Epigoniad* de William Wilkie (1759) et les *Curiosities* de Rufus Griswold (1844).

⁸³¹ L'accent grotesque de l'Ange, forme de maniérisme à la fois cocasse et exaspérante a pour fonction de satiriser l'érudition ostentatoire et pédante. Signalons par ailleurs que dans la décennie 1840, la presse américaine xénophobe vilipendait les immigrants catholiques allemands et irlandais, dénonçant ces derniers comme responsables de la massification de l'alcoolisme en Amérique : « They bring us the grog shops like the frogs of Egypt upon us ». L'on parlait alors du « demon rum » et du « papisme », alliés pour profaner le sabbat. Cité in Mary Beth Norton et alt., *A People and a Nation – a History of the United States*, Boston: Houghton Mifflin., 1998, 278.

spirituelle⁸³². Mais surtout, entre autres ennemis littéraires, Poe s'attaque implicitement aux journalistes de renom et idéologues de la tempérance, tels H. Greeley et W. H. Channing⁸³³. Avec sa cascade d'incidents saugrenus, la nouvelle grotesque parodie aussi les « Romances » à succès, saturées d'étranges coïncidences et de tribulations invraisemblables. « The Angel of the Odd » peut enfin se lire comme une parodie de rêve co(s)mique médiéval, ou *visio* infernale où le narrateur-protagoniste assoupi ou ayant perdu connaissance est conduit dans l'au-delà par un guide angélique. Le protagoniste éprouve alors les tourments des damnés et autres âmes en peine. Au terme du voyage mystique, l'ange enjoint à son compagnon de mémoriser ce qu'il a vu, afin, une fois revenu ici-bas, d'en informer ses semblables. L'histoire narrée dans « The Angel of the Odd » suit toutefois une logique assez différente, car à l'évidence le narrateur ne sort aucunement édifié de son voyage, et pas davantage résolu à s'amender : la situation initiale demeure inchangée.

La drôlerie et le ton désopilant sont inhérents à l'histoire d'ivresse, tant il est vrai que « c'est la présence dans le récit d'anecdotes concernant l'ébriété du locuteur qui donne au récit sa dimension burlesque⁸³⁴. » A preuve, sans débrayage narratif ou transition typographique autre qu'un saut à la ligne, l'Ange fait irruption dans la diégèse, répondant à ce que jusque-là le lecteur prenait pour le monologue intérieur du narrateur intradiégétique. Le messenger du bizarre est une caricature des spectres et autres fantômes qui peuplent la littérature folklorique et gothique, cette-dernière étant simultanément liée et réfractaire à la pensée rationaliste et déterministe issue du siècle des Lumières autoproclamées. En même temps, entité incompatible avec les lois naturelles et la raison, l'Ange

⁸³² Le « Great Awakening » fait suite à la conversion spectaculaire en 1821, du célèbre avocat Charles G. Finney. Il rejoint l'église méthodiste pour laquelle la doctrine de la perfectibilité est centrale et le mal évitable, en dépit du péché originel. Le Grand Réveil allait mobiliser d'innombrables associations américaines vouées à combattre les fléaux du moment : alcoolisme endémique, instabilité familiale, violence généralisée, les duels et l'esclavage. The American Temperance Society fut créée en 1826. Au début des années 1840, des milliers de femmes devaient intégrer les associations Martha Washington dont le but consistait à rééduquer les alcooliques et à promouvoir l'abstinence dès l'enfance. The American Society for the Promotion of Temperance, fondée en 1836, allait promouvoir la pratique des serments d'abstinence. En 1835 il existait non moins de 5000 associations nationales et locales oeuvrant en ce domaine, plus d'un million de personnes avaient prononcé des vœux solennels d'abstinence. Mais pour ce qui le concerne, le réveil du narrateur à la fin de « The Angel of the Odd » n'a rien d'une conversion.

⁸³³ C'est en tout cas l'hypothèse de Gerald E. Gerber, développée dans son article « Poe's Odd Angel, » *Nineteenth Century Fiction*, XXX (June 1968), 88-93. Horace Greeley (1811-1872), de modeste origine paysanne, fut le fondateur de plusieurs grands journaux new-yorkais (dont le *New York Tribune*, en 1841) et l'éditeur de Henry David Thoreau. Il promut le journalisme de qualité, par opposition au sensationnalisme qui était alors de règle dans la petite presse américaine. Ardent anti-esclavagiste et réformateur social soutenant notamment une évolution des droits de la femme et les ligues de tempérance, Greeley était un adversaire résolu de l'économie monopolistique, source selon lui de corruption. Il fut candidat malheureux à l'élection présidentielle de 1872 – gagnée par Ulysses S. Grant – et mourut aliéné.

William Henry Channing (1810-1884), prédicateur unitariste et réformateur social, promoteur de la tempérance et anti-esclavagiste, fonda le *Western Messenger* et collabora à la revue transcendentaliste *The Dial*. Le critique Poe pourfendait les vers alambiqués de celui qu'il qualifie de « ranting Bostonian ».

⁸³⁴ Perea, *Ibid.*3.

ressortit au fantastique surgi au cœur même d'un monde connu et balisé par les connaissances scientifiques. Il vient rendre impossible tout sentiment d'harmonie et de sérénité, sorte de manifestation diabolique dont les hallucinations visuelles sont le signe. L'encombrant visiteur renvoie aussi à l'archétype du revenant littéraire : celui dont on ne parvient jamais à se départir, le refoulé de la psychanalyse. L'Ange en question n'est nullement doté d'ailes, mais pilote un dirigeable, engin des plus modernes à l'époque de l'auteur – cela reflétant les sentiments contradictoires qu'éprouve Poe vis-à-vis de la technologie et de la science⁸³⁵. L'étrange messenger hante les innovations d'un progrès exécré, tel le chemin de fer ou le paratonnerre, etc., à ce titre il est la véritable incarnation de l'esprit irrationnel chargé de provoquer les accidents saugrenus qui n'en finissent pas d'étonner les sceptiques. Il introduit ainsi la thématique du désordre, comme perte de la structuration et l'institution d'un chaos dans l'espace mental du protagoniste.

Monstre hybride et indéfinissable, si ce n'est que par le nom que lui donne le narrateur, mi-objet et mi-humain, l'Ange est le résultat improbable d'un assemblage animé d'ustensiles tous liés à l'alcool. Uniquement construit à partir de ces accessoires incongrus, ce monstre est en rapport exclusif avec l'objet-alcool qui en constitue le substrat.⁸³⁶ La présence de l'entonnoir est particulièrement significative : cet objet, porté sens-dessus-dessous en guise de coiffure, est copieusement répertorié dans la symbolique médiévale de la folie et liée à la gloutonnerie et à la luxure⁸³⁷. Cela étant, si le protagoniste n'a pas apparence humaine, néanmoins il figure comme un condensé du *thème de vie* du narrateur, car la chimère est convoquée comme une anticipation du destin du buveur pathologique, lequel d'une certaine façon se transforme en ce qui l'obsède (tout s'alcoolise, y compris le corbeau qui juste avant la fin du cauchemar dérobe le caleçon du malheureux protagoniste (« the sole witness of my fate being a solitary crow that had been seduced into the eating of brandy-saturated corn » (763))⁸³⁸. Rappelant les contes folkloriques, le « monstre » de « The Angel of the Odd » semble avoir été réveillé par un protagoniste immature ou présomptueux, aux propos intempestifs. Le polymorphisme tératologique, combinant « Voix » humaine et physicalité d'objet, reflète la dynamique de la déstructuration d'un psychisme débordé

⁸³⁵ Comme observé précédemment avec les nouvelles « The Man that Was Used Up » (1839) ainsi que « A Morning on the Wissahiccon » (1845).

⁸³⁶ En ce cas, l'Ange poésque paraît devancer l'art-brut, censé produit en dehors de toute influence culturelle et esthétique.

⁸³⁷ Cf. Comme l'atteste l'iconographie fantastique d'Hiéronymus Bosch, avec *La nef des fous*, et *l'Allégorie de la gloutonnerie et de la luxure* (1490-1500). L'entonnoir évoque aussi le gavage forcé et l'oralité primaire.

⁸³⁸ Dans divers systèmes mythologiques, le corbeau, en tant qu'oiseau nécrophage est le messenger du malheur, un médiateur entre la vie et la mort. Dans la présente nouvelle, l'animal joue le rôle d'auxiliaire ailé et facétieux de l'ange persécuteur.

par des affects paradoxaux et exacerbés. L'antagoniste du protagoniste, étonnante figure quasi-falstaffienne mais sans point commun avec un Till Eulenspiegel par exemple, est surtout un farceur éthylique et brutal, bien différent d'une quelconque figure surmoïque⁸³⁹. Si cette créature de tentation ressemble étrangement à celles pullulant dans les tableaux des maniéristes flamands du XV^e siècle, son entrée en scène ne correspond pas pour autant à une visitation épiphanique d'un monde surnaturel.

Dans « The Angel of the Odd », le fait que l'Ange se manifeste initialement par la voix est significatif. Cette dernière, bien que dotée d'un timbre et d'un accent fort curieux, parle une langue connue, même si l'effet est déconcertant du fait de l'idiome étrange et l'imitation d'accent que restitue une écriture initialement malaisée à déchiffrer pour le narrataire. Mais dans un second temps surgit l'émetteur tout entier, agrégat chaotique d'objets inassimilables à un quelconque organisme vivant, a fortiori un corps humain. Le narrateur fourbe fait d'abord planer le doute quant à la source de l'énoncé inattendu : ayant mentionné *une* voix (« a voice »), il compare la série de bruits ou de sons perçus à l'impression de grondement ou de roulement que l'intoxication alcoolique massive est susceptible de provoquer : « At first I took it for a rumbling in my ears—such as a man sometimes experiences when getting very drunk » (757). Mais l'hallucination auditive s'organise en une chaîne phonologique et intelligible, effectivement produite par une voix (« articulation of the syllables and words » (757)). Cette dernière, tout d'abord paraît désincarnée, puis prend la forme monstrueuse de l'Ange du Bizarre (« a personnage nondescript, although not altogether indescribable. » (757)). L'essence fantastique du « personnage » de l'Ange éponyme est liée à l'incertitude dans laquelle il tient le narrateur (et le lecteur), quant à son statut ontologique : est-il effectivement un vivant, et qui plus est un humain, doté d'une *pneuma* et d'une *voix*, ou bien l'entité relève-t-elle d'un régime d'être tout-autre ?⁸⁴⁰ Heidegger nous rappelle que selon Aristote, « le Logos est un être vocal qui signifie, il

⁸³⁹ L'opiniâtreté et les plaisanteries humiliantes de l'Ange évoquent un comportement psychotique, comme décrit par Binswanger chez certains malades — notamment des alcooliques — farceurs invétérés, incapables d'être « sérieux », se complaisant dans une bouffonnerie maniaque et l'histrionisme. Voir Binswanger, *Trois formes manquées de la présence humaine*, 124-125.

⁸⁴⁰ Celui qu'on désigne comme « Angel of the Odd » aurait très bien se voir appeler « Angel of the Grotesque ». L'on se rappelle en effet que Coleridge (*On the Distinction of the Witty, the Droll, the Odd, and the Humorous : The Nature and Constituents of Humour ; Rabelais, Swift, Sterne* « (1818) ») distingue deux types de grotesque : la « transcendante » et la « descendante » (« descendental »). Le grotesque transcendantal est « moral » et « sublime », tandis que le « descendental » demeure sensuel et trivial. Coleridge considère d'ailleurs qu'« oddity » et « grotesqueness » constituent un type d'humour faux, l'humour authentique étant d'ordre métaphysique. Il attribue au terme « grotesque », le sens de « odd » ou « excentrique », et l'associe au « comic indecorum », à la vulgarité, à l'obsénité, au sensationnalisme, voire au blasphème. Pour une analyse détaillée, voir Frances K. Barasch, *The Grotesque : a Study in Meanings*, New York, Walter de Gruyter Inc., 1971, 152-154. La chute finale du personnage est en tout cas assez évocatrice d'un mouvement « descendental » et qui plus est, du *Verfall* conceptualisé par Heidegger.

est voix : λόγος δέ ἐστι φωνή σημαντική⁸⁴¹.» La *phonè* est une sorte de sonorité rendue animée, un bruit émis par un vivant « Quant à la *voix*, c'est une sorte de son émis par un vivant »⁸⁴². Dans le même texte, Aristote distingue soigneusement « son », « bruit » et « voix », affirmant que la voix est dans et avec l'être d'un vivant. Idée qu'explicité Heidegger :

Or, l'être de la voix suppose qu'il y ait quelque chose comme un πνεύμα. De même que la langue dans l'être vivant a deux fonctions, à savoir d'abord goûter, ensuite rendre possible le langage — et en vérité ce dernier ne se rencontre pas en tout vivant en tant que tel, — de même le rôle du *pneuma* est d'abord de fournir au corps sa chaleur interne, et ensuite de permettre le langage. Posséder la voix est un mode insigne de l'être au sens de vivre. Mais tout son émis par un vivant n'est pas en lui-même voix, on peut émettre aussi de simples bruits avec la langue, comme par exemple en toussant. La différence est qu'il y a, contenu au beau milieu du son, quelque chose qui apparaît (*Phantasie* = le fait que quelque chose se montre) — c'est alors qu'il y a voix. Le son est voix (vocalisation) lorsqu'il donne quelque chose à percevoir (à voir)⁸⁴³.

Par ailleurs, le choix lexical assez précieux de « personnage » (qui nous ferait quasiment croire à la présence d'un narrateur distingué) et la description désopilante qui s'ensuit confirment, si besoin était, que le narrateur délire et évoque un *confident impossible*⁸⁴⁴. Un monde distors et fou est mis en scène, qui ne laisse aucune place à la participation à ce qui est commun, ou partagé. L'Ange du Bizarre y tient paradoxalement lieu d'Autre chez le protagoniste-narrateur, et nous avons affaire à une forme cocasse de distorsion où *l'être-ensemble* paraît ne jouer aucun rôle. C'est ainsi que le narrateur, buveur abusif, se trouve seul face à son tourmenteur qui le malmène et le noie dans l'alcool (761). Hormis le protagoniste-narrateur et son antagoniste-persécuteur, il semble n'y avoir pas la moindre tierce personne en jeu à laquelle un quelconque *pragma* puisse être destiné car la compulsion du *boire* obère les autres actions, raison aussi pour laquelle le narrateur-personnage n'est pas à proprement parler drôlatique ou loufoque, même si l'amoncellement de scènes burlesques évoque le slapstick.

Au contraire, dans ce monde fait de tribulations et de vicissitudes, règne l'offense, la brusquerie, l'irréparable absence d'urbanité⁸⁴⁵. A proprement parler, aucune rencontre n'intervient donc entre

⁸⁴¹ Aristote, *De interpretatione*, 4, 16 b 26. Cité par M. Heidegger in : *Introduction à la recherche phénoménologique* (1923-1924) Paris : nrf - Editions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 30.

⁸⁴² *De anima*, II, 8420 b 5 sq.

⁸⁴³ Martin Heidegger, *op. cit.* 30-31.

⁸⁴⁴ La clinique évoque les patients psychotiques qui se disent habités par des entités extérieures dont ils entendent les *voix* et avec lesquelles ils s'entretiennent quand ils n'y sont pas totalement soumis.

⁸⁴⁵ Le personnage est constamment mis à mal physiquement, et à cet égard l'histoire n'est pas sans rappeler « Loss of Breath » (1832) et « The Imp of the Perverse » (1845).

les deux protagonistes et c'est plutôt l'image de la collision qui s'impose, avec des interactions passablement brutales et hachées⁸⁴⁶. L'Ange est susceptible, ombrageux, et la désinvolture initiale du protagoniste à son endroit provoque l'ire de la chimère (760). Outre « the Angel of the Odd » éponyme, le narrateur désigne son antagoniste par une gamme de substantifs allant de « the intruder » « the thing », « the fellow », « the personage », à « ruffian » et « Monster », mais aussi alternativement avec les pronoms « he » et « it », marquant l'identification hésitante entre être animé et chose. De son côté, l'Ange applique au narrateur la nomination, entre autres, de « fool », référant certes à la sottise et à l'aveuglement intellectuel, mais visant plus essentiellement la démence dont ressortit l'addiction éthylique.

C'est donc en premier lieu d'aliénation qu'il est question dans la fable, plutôt que d'étroitesse d'esprit ou d'onirisme, fût-il dipsomaniaque et burlesque. N'est-il pas vrai que l'ivresse peut s'appréhender en effet comme une *altérité réifiées* où l'autre paraît perdre son opacité, si bien que le sujet – *a fortiori* éthylique – se comporte comme s'il se trouvait de plain-pied avec tous, cela accompagnant la perte de la dignité sociale, les familiarités, l'oubli de la pudeur et l'ignorance des limites de la curiosité décente : « L'ivresse est solitude totale, depuis la réduction instrumentale de l'autre jusqu'à la suspension de l'intersubjectivité⁸⁴⁷ » ?

Le comique surgit lorsque l'ivresse est avilissante, honteuse, ainsi en va-t-il dans « The Angel of the Odd », quand le protagoniste s'agenouille aux pieds de la femme qu'il s'apprête à épouser, et que les tresses de la dame se mêlent à celles de la perruque du protagoniste destinée à dissimuler sa calvitie (762). Comme il fallait s'y attendre, l'humiliation fait fuir la promise, si bien que quand le narrateur se relève ses perspectives de mariage sont réduites à néant : « Thus ended my hopes of the widow by an accident which could not have been anticipated, to be sure, but which the natural sequence of events had brought about. » (762). La seconde fiancée agit de même devant toute l'*élite* (sic) de la ville assemblée, quand, offusquée, elle s'imagine que son sourpirant refuse de la saluer, alors qu'il a la vue « inexplicablement » obstruée par quelque poussière ou étrange liquide (762). L'Ange du Bizarre, qui incidemment se trouve à passer par là, débarrasse le protagoniste de cette goutte dont le lecteur imagine sans difficulté la nature :

⁸⁴⁶ « Les récits de contrariétés mettent en scène des événements tragiques (à divers degrés) et persécuteurs que subit l'alcoolique. Des incidents dramatiques aux dénouements fâcheux (les actions préjudiciables sont subies sans que le renversement soit positivement opéré) sont répétés et accentués, comme si le narrateur-personnage trouvait un gain à être victime. » F. Perea, *op. cit.* 2.

⁸⁴⁷ D. Pringuey, *op. cit.* 4. L'intersubjectivité est en effet la spatio-temporalité fondamentale de l'existence humaine.

While I stood bewildered at the suddenness of this accident, (which might have happened, nevertheless, to any one under the sun), and while I still continued incapable of sight, I was accosted by the Angel of the Odd, who proffered me his aid with a civility which I had no reason to expect. He examined my disordered eye with much gentleness and skill, informed me that I had a drop in it, and (whatever a « Drop » was) took it out and afforded me relief. (762)

L'obscurcissement soudain de la vision du narrateur a valeur de scotomisation⁸⁴⁸ des difficultés personnelles du protagoniste et surtout du monde des autres. A cet effet, le « disordered eye » dont il est question réfère non seulement au for intérieur mais à la subjectivité la plus profonde du narrateur et à son ipséité même, véritable « disordered I »⁸⁴⁹. En lien avec l'addiction, l'incident n'est pas sans rappeler la théorie d'Harold Bloom selon laquelle l'angoisse d'emprise⁸⁵⁰ n'est rien d'autre qu'une variante de l'*inquiétante étrangeté* théorisée par Freud :

I offer the anxiety of influence as a variety of the uncanny. A man's fear of castration manifests itself as an apparently physical trouble in his eyes; a poet's fear of ceasing to be a poet frequently manifests itself also as a trouble of vision. Either he sees too clearly with a tyranny of sharp fixation, as though his eyes asserted themselves against the rest of him as well as against the world, or else his vision becomes veiled, and he sees all things through an estranging mist⁸⁵¹.

Dans le récit qu'offre « The Angel of the Odd », l'anisochronie vient renforcer le climat confusionnel : le temps accélère et ralentit, au gré des intrusions de l'Ange du Bizarre⁸⁵². Par voie de

⁸⁴⁸ Terme issu du grec *skotoma* = ténèbre.

⁸⁴⁹ Motif auquel nous reviendrons avec la nouvelle "The Tell-Tale Heart" (1843).

⁸⁵⁰ Selon Brigitte Brégégère et Didier Pilorge la notion d'emprise implique « l'idée d'empiètement et de main-mise sur le domaine privé d'autrui. [...] C'est un mouvement de domination et d'appropriation. [...] Dans *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud définit l'emprise comme une composante agressive de la pulsion sexuelle : il s'agit pour l'enfant de s'assurer la maîtrise de l'objet d'amour quand celui-ci fait défaut. Selon R. Dorey, l'emprise vise avant tout à neutraliser le désir d'autrui, à réduire ou annuler son altérité, ses différences, pour le ramener au statut d'objet totalement assimilable. Il s'agit avant tout d'une organisation défensive, culminant dans la perversion et la névrose obsessionnelle, dont le but est d'occulter le manque dévoilé par la rencontre avec l'autre. En ce sens la relation d'emprise constitue toujours « une atteinte portée à l'autre en tant que sujet désirant ». Voir : « Place de l'emprise dans la relation masculin-féminin ». Article B. Brégégère & D. Pilorge, paru dans *Le Divan familial* 2002/2 (N° 9), 95-101.

⁸⁵¹ Harold Bloom: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, London: Oxford UP, 1975. 77-78. Pour Freud, les manifestations de l'inquiétante étrangeté peuvent se lire comme l'appréhension de devenir aveugle, de perdre ses yeux, ou la peur de la castration. Cf. S. Freud, *L'inquiétant* (1919) *Œuvres Complètes, Psychanalyse*, Vol. XV, 1916-1920 : Paris : PUF, 1996, 151-188. Dans la même perspective, vis-à-vis du personnage poésque, l'Ange du Bizarre remplirait une fonction analogue à celle de la figure hoffmanienne de l'Homme au sable qu'analyse Freud. N'est-il pas vrai que l'effroyable personnage survient dans la vie du protagoniste étudiant « chaque fois comme perturbateur de l'amour » ? Cf. Freud, *Ibid.* 165.

⁸⁵² Sur le plan cinesthésique et dans les dimensions spatio-temporelles, le narrateur est pris entre accélérations et décélérations : tout lui est imposé par son persécuteur. La surface événementielle de l'existence s'impose, sans présence réflexive ou d'épochè. Le sujet est anesthésié et réifié dans la relation pseudo-ludique avec son psychotrope érigé en substitut de l'Autre.

conséquence, le narrateur se perd dans la temporalité ou cherche à la suspendre⁸⁵³, il brise le cadran de sa pendule et en bloque les aiguilles (759), les repères phénoménaux sont bouleversés. L'ivresse est symbolisée, entre maints autres motifs, par les queues de raisins dont le protagoniste jonche la pièce et dont très curieusement l'une d'entre elles va se loger dans le trou de la clef à remonter la pendule. Le narrateur se contente d'attribuer l'improbable incident au hasard: « Ah ! » said I, I see how it is. This thing speaks for itself. A natural accident, such as *will* happen now and then! » (761)

Enfin, tel que relaté dans « The Angel of the Odd », l'incendie soudain et sa violente propagation à toute la maison évoque fortement le flash éthylique, annonciateur du *delirium tremens*. Le narrateur se sent cerné par les flammes, angoisse de mort qui correspond au rétrécissement pathologique des possibilités d'interaction avec le monde environnant (« all egress from my chamber, except through a window, was cut off. » (761)). L'extase éthylique renvoie à l'*intra-festum* immédiat et chaotique qui abolit la durée. Ainsi que l'explique D. Pringuey :

Cette structure *festum* typiquement annoncée par l'épilepsie, se déploie dans la psychose « atypique », la crise nerveuse, l'addiction, pathologies encadrées de l'*ante-festum* schizophrène, structure pre-temporelle tendue vers une fête d'accès impossible, et du *post-festum* mélancolique emprisonné dans une nostalgie irrésolue de la fête du passé dans le passé de la fête⁸⁵⁴.

L'usage des psychotropes, en particulier de l'alcool, permet de reconnaître l'équivalent d'un pacte infernal : ce qui importe, en effet, ce n'est pas tant le recours formel à Satan que la renonciation au libre-arbitre. Mais comme le fait observer Max Milner « c'est à tort que l'homme ne croit jamais se vendre en bloc. Il oublie, dans son infatuation, qu'il se joue à plus fin et plus fort que lui, et que l'Esprit du Mal, même quand on ne lui livre qu'un cheveu, ne tarde pas à emporter la tête. »⁸⁵⁵

Dans « The Angel of the Odd », sur le plan phénoménologique, la désorganisation des schèmes ou « directions de sens »⁸⁵⁶ et la disjonction des temporalités sont illustrées par la domination brutale de l'Ange dans une verticalité impavide qui ne constitue pas un appel à la hauteur, et l'horizontalité titubante du narrateur (sans partage entre « je » et « tu »). En effet, le narrateur ivrogne ne peut que

⁸⁵³ « The Dial » est le nom de la revue transcendentaliste que satirise Poe au passage.

⁸⁵⁴ Voir D. Pringuey, *op. cit.* 4.

⁸⁵⁵ Milner, *op. cit.* 865.

⁸⁵⁶ Ce qu'un Binswanger désigne comme *Bedeutungsrichtungen*.

rêver ses hauteurs et se retrouve écrasé dans les cendres de sa présomption. Raison pour laquelle le ravissement alcoolique et/ou au ciel tourne au désastre, au point que l'intégrité physique du protagoniste est menacée, puisque le sujet vient à pâtir de chaque visitation et somatiquement s'« abîme », en témoigne le fait qu'il aurait voulu se suicider, se retrouve avec un bras cassé, les cheveux brûlés, etc. En l'espèce, l'amoncellement de péripéties et de lamentables accidents évoque le parcours saccadé d'une boule de flipper, les conduites erratiques, la cinesthésie chamboulée et l'absence de prise en compte des risques encourus est relevée chez les éthyliques par la clinique médicale⁸⁵⁷. Au terme de son cauchemar, le protagoniste poursuit l'oiseau qui a chapardé ses braies —précieuses à ses yeux même si le narrateur a résolu de quitter la vie comme il y est entré, c'est-à-dire dans le plus simple appareil, mais à ce stade du récit l'on n'est plus à une contradiction ou à une absurdité près⁸⁵⁸— et à force de gestuelle grotesque et de narration truculente, le personnage grisé perd littéralement pied, la scène connotant en définitive l'angoisse ontologique et le défaut de soubassement existentiel :

As I ran at full speed, with my nose up in the atmosphere, and intent only upon the purloiner of my property, I suddenly perceived that my feet no longer rested on *terra-firma*; the fact is, I had thrown myself over a precipice, and should inevitably have been dashed to pieces but for my good fortune in grasping the end of a long guide-rope, which depended from a passing balloon. (763)

La fascination/peur du gouffre correspond à la conscience qu'a le sujet de la conscience de Soi d'une disjonction entre lui-même et la réalité, la souffrance du psychotique dont le corps et l'esprit décrochent de la réalité, si bien qu'il a le sentiment de constamment vaciller et tomber⁸⁵⁹. Ainsi que l'écrit Emmanuel Levinas :

Mon existence ne flotte pas en l'air. Se poser sur la terre, précède toute relation avec l'objet. La relation avec la terre est par elle-même originale : dans ma relation avec la terre, le fait de « ressentir le contact », la tension musculaire de la position, n'est pas seulement « objet » dont j'aurais conscience, mais ce à partir de quoi cette expérience elle-même est reçue. Je suis ici. La base n'est pas seulement ressentie comme objet—comme vis-à-vis, elle supporte toute cette expé-

⁸⁵⁷ Autre motif caractéristique des récits éthyliques : « une opposition, un affrontement dont l'alcoolique est la victime (contrariée). L'action s'articule alors autour d'épreuves que l'alcoolique franchit « en y laissant des plumes ». Il y a de l'agression dans l'air mais celle-ci n'est ni évitée, ni contrée : elle est subie. » F. Perea, *Ibid.*

⁸⁵⁸ A la lecture, cet incident illogique, pour ne pas dire incohérent, produit une impression d'emballage narratif, d'une hâte métadiégétique à « faire mourir » un personnage dont il n'y a plus aucun ressort dramatique à tirer.

⁸⁵⁹ Motif très présent dans l'œuvre de Poe que celui d'un état indécis entre vie et mort, notamment dans les restitutions d'expériences ou d'éprouvés *in articulo mortis*. Cf. par exemple « The Facts in the Case of M. Valdemar » (1845) et « The Imp of the Perverse » (1845).

rience. Le lieu foulé dans la position soutient l'effort non seulement comme résistance, mais comme condition de cet effort même⁸⁶⁰.

Dans ce monde gauchi décrit dans « The Angel of the Odd » – celui non pas d'une folie à deux, mais d'un trouble dissociatif – l'Ange tonitruant domine son interlocuteur dans le registre verbal aussi bien que physique, en émettant force énoncés performatifs et pseudo-interrogations. La langue s'érige en circonvallation, la personnalité paranoïde de l'auteur affleurant à travers la tonalité quérulente de la nouvelle⁸⁶¹. La relation mutuelle qui s'établit entre les deux protagonistes est manifestement de nature persécutive, le tourmenteur du narrateur étant aussi l'artisan des accidents bizarres susceptibles d'affecter l'humanité et qui étonnent les sceptiques (759)⁸⁶². Dans la brève et désopilante histoire relatée dans la nouvelle grotesque « Bon-Bon » (1832), l'aspiration à pénétrer les sentiments de l'autre et de lire dans son esprit prend un aspect vaguement inquiétant, voire pathologique⁸⁶³.

Dans ce conte, les effets de distorsion sont également induits par l'alcool. L'accident qui signale la fin de l'histoire n'est pas sans évoquer la cascade de catastrophes échue au protagoniste de « The Angel of the Odd », lui aussi pris de boisson, de même qu'au démon de « Bon-Bon » (1832) correspond le (mauvais) Ange du Bizarre de « The Angel of the Odd ». L'on verra que dans « The Premature Burial » (1844) le sujet énonçant, à partir du moment où prend conscience de cette réalité qu'il n'a fait que rêver son inhumation prématurée, renoue avec une temporalité cohérente. Auparavant il flottait dans une temporalité fortement évocatrice d'un état de conscience altéré, ou bien hypnagogique, voire cauchemardesque. Cette temporalité désaxée est comparable à celle qui s'impose aux protagonistes effarés de « The Angel of the Odd » et de « Loss of Breath » (1832), figures pathétiques qui demeurent les objets passifs d'une action où ils ne décident de rien. Certes, il ne s'agit pas de passivité inerte, mais à chaque accident ou tribulation, ils ne font que réagir sur le mode minimal de l'instinct de conservation⁸⁶⁴. A l'évidence, ce temps chaotique et imposé ne permet pas à l'Ego de se constituer et de donner sens à son expérience. Le dénommé Lackobreath, par

⁸⁶⁰ Emmanuel Lévinas, *Œuvres complètes*, Tome I, *Carnets de captivité*, « Notes philosophiques diverses », Paris : Editions Grasset & Fasquelle, IMEC Editeurs, 2009, 244.

⁸⁶¹ Comme dans « The Literary Life of Thingum Bob » (1844).

⁸⁶² On l'a vu, ce mauvais génie est responsable des « contretemps », contrariétés et vexations auxquels se heurte l'humanité (850). L'ange de la nouvelle de Poe est donc l'esprit de la perversité. Le type de relation persécuteur-persécuté présente des analogies avec celle existant entre narrateur et esprit malin dans « The Imp of the Perverse ».

⁸⁶³ Cette nouvelle fut publiée dans « The Philadelphia Saturday Courier » du 1^{er} décembre 1832 sous le titre « The Bargain Lost ». Elle prit ensuite un nouveau titre : « Bon-Bon » (Library of America, 164-180).

⁸⁶⁴ Dans ces nouvelles, l'on assiste à une cascade endiablée d'accidents, à une sorte de dégringolade insensée et incontrôlée. Dans de telles conditions, le personnage central, victime grotesque d'une sorte de réification, semble privé de vie intentionnelle, au sens en tout cas où l'entend la phénoménologie.

exemple, tout au long du conte, fait figure davantage de marionnette que de personnage, cela dans la mesure où précisément la personnalité paraît lui faire défaut, car il ne subsiste en lui rien de motivationnel. Certes le temps de l'histoire, ou plutôt la succession des événements est saisissable pour le lecteur, mais tel ne paraît pas être le cas pour Lackobreath, silhouette étonnamment passive. En effet, selon J. T. Desanti :

L'Ego se constitue dans la forme du temps : le flux du vécu dans l'unité de ses modes (passé, présent, avenir) constitue une forme universelle de motivation, c'est-à-dire une synthèse signifiante au sein de laquelle tous les vécus se rapportent les uns aux autres dans leur écoulement même, et se donnent à comprendre à raison des synthèses permises par leur mode propre d'écoulement ⁸⁶⁵.

Ainsi donc, à la différence de ses homologues de « Loss of Breath » et « The Angel of the Odd », le protagoniste de « The Premature Burial » est capable d'organiser son expérience et donc de lui donner sens. « Riche en monde » – dirait un penseur tel Heidegger – l'intéressé ne reste pas prisonnier du tombeau de la déréalisation gothique.

Le narrateur de « The Angel of the Odd » (1844) [756-765] est un rationaliste qui refuse de s'en laisser conter : dépourvu de naïveté, il décrète que l'improbable ne se produira pas. Ce narrateur s'empare d'une idée dont il ne veut pas démordre, celle qui consiste à décider que tout récit ou témoignage comportant le moindre élément saugrenu ou étrange est à récuser comme nécessairement faux :

... it seems evident at once that the marvellous increase of late of these 'odd accidents' is by far the oddest accident of all. For my own part I intend to believe nothing henceforward that has anything of the singular' about it. (757).

Le narrateur érige donc comme un principe indiscutable que les récits du genre insolite procèdent invariablement de la crédulité et y contribuent – or, la prétention du protagoniste lui interdit de passer pour un naïf, autant perdre la face. Ironiquement, cela ne l'empêche pas de raconter illico une histoire à dormir debout ⁸⁶⁶.

⁸⁶⁵ Jean T. Desanti, *Introduction à la phénoménologie*, Idées/Gallimard, Paris, 1976, 84.

⁸⁶⁶ Situation tout spécialement ironique quand on sait le goût de l'auteur pour les canulars littéraires. Poe lui-même, à plusieurs périodes de sa vie était pratiquement réduit à la mendicité et connaissait le sort ingrat d'un « pitiable penny-a-liner » (757). En témoigne sa correspondance souvent plaintive où il est invariablement question de pénurie d'argent.

L'on voit que le narrateur sur-tend, outrepassé le principe qui lui tient à cœur et aboutit à une limite, à un figement, car de toute évidence il entretient une conception faussée des rapports humains. Ses pensées et actions s'avèrent non seulement truculentes mais dépourvues d'empathie pour autant qu'il a toujours raison et contre tout le monde, attitude mentale typiquement perverse⁸⁶⁷. Le narrateur se présente comme un lecteur averti, et la médiation de l'art, de la science et de la réflexion pourraient constituer le recours à l'autre, cet autre absolument et continûment nécessaire à la constitution du Soi. Il apparaît toutefois que les champs d'intérêt et les activités du protagoniste sont contrastés et même forment un couple d'opposés permutables : dans la haute culture⁸⁶⁸ et au pôle sublime de la poésie romantique dont il est amateur (même si le locuteur la satirise) et à son rationalisme va s'opposer le pôle abject de l'éthylisme, c'est-à-dire sa pratique quotidienne⁸⁶⁹.

Quelque chose entrave le narrateur-protagoniste et lui interdit d'intégrer la sphère intramondaine partagée, si bien que chez lui le rapport *Je-et-le-monde* – à savoir celui de la présence et de la mondanéité – reste obscur. Cet obstacle est manifestement l'alcoolisme, faiblesse qui permet à l'Ange (sorte de Malin-Génie qui fait tout révoquer en doute et conjointement ne cesse de duper) de traiter le narrateur exclusivement comme *être-en-tant-qu'à-portée-de-main*⁸⁷⁰. Au demeurant, Ange et narrateur, actants dépourvus d'anthroponymes, ne sont pas figuratifs de « personnes » qui seraient investies dans un commerce langagier de nature à questionner, solliciter, suggérer, ou découvrir la subjectivité de l'autre (il n'est pas neutre que le protagoniste s'entende donner divers noms d'animaux, et non des plus valorisants : « pig », « puppy », etc.). L'émissaire du bizarre aurait pu passer pour un ange-gardien, sorte de surmoi à la fois sévère et bienveillant, mais il se révèle n'être

⁸⁶⁷ Si la folie des protagonistes de Poe évoque rarement celle d'un Hamlet, bien souvent pourtant elle n'est pas exempte de méthode, à preuve ce substantif « method » et ses dérivés reviennent à 50 reprises dans le corpus. Quant à « mistake » et ses tributaires, ils sont utilisés 74 fois.

⁸⁶⁸ Lecteur éclectique, le protagoniste se pique de théologie et vise haut en attaquant *Omnipresence of the Deity*, (1828) poème spirituel de Robert Montgomery (1807-1855). Un examen attentif permet de relever que certaines figures et motifs de cette œuvre font en quelque sorte rémanence dans le conte de Poe, où ils s'inversent. L'Ange du Bizarre par exemple, est une sorte de contraire de l'Ange de la Miséricorde qu'évoque Montgomery: « Angel of Mercy !Thy supernal power/Alone can tame the terrors of the hour ;/Thine is the charm that bids the heart unbind,/Mount of the wings of Faith, and leave Despair behind ;/Thine is the voice that soothes the dying breath,/And breathes a halo round the brow of death.” Philadelphia, Cary, Lea and Carey, 1828, Part II, 67. Cet ange-gardien vient reconforter le fol en Dieu du village: “poor, mindless, pale-faced maniac boy: He leaves and breathes, and rolls his vacant eye, /To greet the glowing fancies of the sky ;/But on his cheek unmeaning shades of woe/Reveal the withered thoughts that sleep below !/No harm from flood or fen shall e'er destroy/The mazy wanderings of the maniac boy.”» (*Ibid.*70-71).

⁸⁶⁹ L'isotope /alcool/ occupe une place considérable : Bordeaux, vin, Lafite, Porto, Cognac, eaux de vie, kirschenwasser, liqueur. Mais l'ouvrage de Montgomery semble avoir sur le personnage les mêmes effets soporifiques que le vin (761) – à moins que l'alcool soit la seule divinité digne de vénération.

⁸⁷⁰ Ce que l'allemand désigne comme *Zuhandenheit*.

qu'un persécuteur sadique et fanfaron prenant plaisir à humilier le sujet (complémentaire du sentiment de culpabilité répertorié chez les éthyliques)⁸⁷¹. Comme l'écrit Kimura Bin :

Cette aliénation interne du Moi, cette étrangeté par rapport à soi-même, peut se manifester... dans les cas où le sujet a l'impression d'être contrôlé ; les patients font alors l'expérience que leurs sensations, impulsions, pensées ou autres actes, sont influencés ou leur sont imposés par une puissance étrangère : ils se sentent dirigés et manipulés comme des pantins.⁸⁷²

Folies dissociatives et prolifération des doubles dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether »

Comme relevé plus haut, dans « The System of Doctor Tarr... » (1845) [699-716], les fous — le responsable de l'asile en premier — bien qu'en toute probité, il convient de rappeler qu'au moment où intervient la visite du narrateur, Maillard n'est plus le véritable directeur de la structure — appréhendent clairement la nature des hallucinations des autres, dont du reste ils s'amusent beaucoup ou bien au contraire s'alarment —, mais demeurent en même temps totalement aveugles à leurs propres égarements. Ainsi donc, l'asile est un milieu autocentré dont les résidents parlent d'eux-mêmes et de ce qui justifie leur présence en cet endroit très particulier, mais en faisant abondamment référence à ce qu'ils présentent comme étant la folie de tiers, et non pas la leur. Force est même de constater que la plupart des allocutaires rencontrés par le narrateur et qui, tour à tour lors du repas, évoquent un fou particulièrement saugrenu, en définitive décrivent et miment physiquement leur propre pathologie... Ainsi que l'explique le psychiatre existentialiste R.D. Laing, le schizophrène a le sentiment de n'être pas une personne réelle, de même dans « The System of Doctor Tarr... », les personnes attablées qui conversent aimablement avec le narrateur ne paraissent pas être de véritables personnes, mais plutôt des comédiens ou effigies, – autant d'exemples de *personnalités désincarnées* dirait l'auteur du *Divided Self* –, chacun d'entre eux jouant tout bonnement un rôle ; il n'y a pas lieu toutefois de s'en étonner puisqu'il s'agit de fous faisant semblant, tant bien que mal, d'être « normaux » (civilisation et civilité seraient tributaires d'une certaine normalité). Ce qui est en cause,

⁸⁷¹ L'ange, persécuteur acharné, prend même des traits zoomorphiques, ceux par exemple du pourceau qui vient se frotter contre l'échelle de secours et provoque la chute de celle-ci (762). La fanfaronnade et l'amour-propre déplacé jouent souvent un rôle prépondérant dans le tableau comportemental des sujets aux habitudes toxiques. Cf. Porot Antoine, *Manuel alphabétique de psychiatrie*, Paris : P.U.F. 1996. 38.

⁸⁷² Kimura Bin, *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris : PUF, 1992. 43.

c'est l'insécurité ontologique de type désincarné, évoquée par le même R.D. Laing, et mentionnée ci-avant.⁸⁷³

L'artificialité de la proxémie sociale provisoirement affichée parmi les interlocuteurs du visiteur est trahie par une gestuelle débridée et parfois incommode pour l'entourage, comme lorsque Mr de Kock se met à distribuer de violents coups de pied à ses voisins, avant de se faire réprimander par une vieille demoiselle, victime exaspérée (706). C'est que le dénommé de Kock mime de façon parfaitement littérale les symptômes comportementaux d'un ancien aliéné, lequel se prenait pour un âne—inutile de préciser qu'en l'espèce Mr de Kock « joue » avec entrain son propre rôle. Cette folie avec ses outranciers symptômes et caprices (« whims ») prête à rire, semble-t-il, tant que l'on fait silence sur l'éventuelle morbidité ou effets délétères dont les personnes concernées auraient éventuellement à pâtir. Tout au plus, selon les mêmes sujets, lesquels s'efforcent de s'exprimer comme autant de soignants, le cas échéant tel patient présentait des comportements ardues à canaliser et mettait l'entourage en difficulté, car il y a des limites à tout, même à ce que l'on peut autoriser à un sujet mû par la folie :

...we had here, not long ago, a person who had taken into his head that he was a donkey—which, allegorically speaking you will say, was quite true. He was a troublesome patient ; and we had much ado to keep him within bounds . (705).

Chacun évoque tel ou tel malade aux délires les plus originaux et spectaculaires, dans le style d'une drôlatique étude de cas, les locuteurs utilisant le pronom personnel pluriel « We », comme ce fut longtemps l'usage parmi les praticiens hospitaliers. De même, la formule possessive est utilisée en référence à ces malades aux troubles les plus histrioniques ou impressionnants : en l'occurrence il s'agit moins d'un pluriel de majesté que d'une locution destinée à signifier l'entr'appartenance des actants au sein de l'établissement, sans doute un sentiment de responsabilité des uns envers les autres (à la fois dans une compagnie de gens bien élevés et cultivés (705) et parmi un « groupe » de rebelles, lequel, ne l'oublions pas, a neutralisé les personnels officiels de l'établissement), et l'institution elle-même, aussi absurde cela puisse-t-il paraître. En même temps, d'un point de vue ontologique, ce « We » suggère un recul du sujet (énonçant, en l'occurrence) au profit d'un « On impersonnel et quelque peu factice, le « On » étant une structure existentielle de l'être-le-là en creux négatif de l'être-soi de la personne.

⁸⁷³ Voir *supra* 25.

S'adressant au visiteur, à l'asile chaque pensionnaire parle censément tel un praticien ou un garde-malade, et par conséquent comme s'il n'était aucunement souffrant lui-même, mais avait son patient préféré ou « cas » favori :

« We had a fellow here once, » said a fat little gentleman, who sat at my right—« a fellow that fancied himself a tea-pot; and, by the way, it is not especially singular how often this particular crotchet has entered the brain of the lunatic? » (705)

Ou encore:

“And then,” said a tall man, just opposite,” we had here, not long ago, a person who had taken it into his head that he was a donkey—which, allegorically speaking, you will say, was quite true. He was a troublesome pateient; and we had much ado to keep him within bounds.” (705)

Chacun essaie de projeter une *persona* convaincante et socialement acceptable, quitte à ce que la *persona* en question participe d'un faux moi, et même d'une façon de moi inversé. Comme l'explique R.D. Laing:

If the individual can't take the realness, aliveness, autonomy, and identity of himself and others for granted, then he has to become absorbed in contriving ways of trying to be real, of keeping himself or others alive, of preserving his identity, in efforts, as he will often put it, to prevent himself losing his self. What are to most people everyday happenings, which are hardly noticed because they have no special significance, may become deeply significant in so far as they either contribute to the sustenance of the individual's being or threaten him with non-being⁸⁷⁴.

Aussi, le discours tenu par ces actants truculents, dans une série de micro-portraits et de récits tout aussi truculents, met-il en valeur tel ou tel lunatique particulièrement intéressant, comme un spécimen remarquable parmi la collection d'un naturaliste, ou un artefact de choix chez l'esthète⁸⁷⁵. En même temps, l'atmosphère festive, voire euphorique, évoque jusqu'à une sorte de bacchanale où, stimulés à la fois par le décor, la lumière des chandelles et la musique étrange – du bruit aux oreilles

⁸⁷⁴ R.D. Laing, *op. cit.* 47.

⁸⁷⁵ L'établissement de Monsieur Maillard – le « directeur » y insiste avec une fierté évidente et non sans maniérisme – n'est évidemment pas en reste, comparé aux structures de type similaire dans l'ensemble du pays : « There is scarcely an insane asylum in France which cannot supply a human tea-pot. *Our* gentleman was a Britannia-ware tea-pot, and was careful to polish himself every morning with buckskin and whiting » (705).

du narrateur⁸⁷⁶ – les participants entrent en transe comme autant de Ménédes dans leur frénésie rituelle – sorte de concession de Dionysos à la folie douce...

Suprême paradoxe dans ce royaume des fous, le (dys) fonctionnement de l'asile résulte d'une sorte d'effet de contagion depuis le foyer d'une problématique individuelle et singulière, à savoir celle du « directeur » lui-même, à présent totalement basculé dans la folie. Cela est d'autant plus vrai que, comme l'écrit C. Gros :

La spatialité de l'individu et de son monde s'inscrit dans cette dimensionnalité de l'affection thymique où les sentiments ne concernent plus seulement la subjectivité isolée, mais se propagent vers le monde, et, en écho, reviennent du monde vers soi dans une boucle de réverbération⁸⁷⁷.

Dans « The System of Doctor Tarr... », un autre personnage d'aliéné – surnommé Bouffon Le Grand (*sic*) – mérite qu'on s'y arrête, car il présente cette particularité de s'imaginer bicéphale, signature incontestable d'une folie schizophrénique, avec bouleversement du schéma corporel (704). Eu égard à sa sévérité, une telle pathologie va bien au-delà du *false-self* tel qu'il figure dans la conceptualité de R.D. Laing. Chez ce patient, le processus dissociatif s'est de toute évidence emballé, puisque la première de ses têtes (outre le sujet lui-même) héberge Cicéron, tandis que la seconde loge deux personnalités distinctes, chacune située dans une partie différente du visage. Juxtaposition grotesque, il s'agit en l'espèce de Démosthène et de Lord Brougham, rhéteurs exceptionnels, s'il en fût⁸⁷⁸. Le choix d'un tel trio d'illustres orateurs souligne l'effet de dissonance intrapsychique, cela dans la mesure où depuis Plutarque l'on se représente Cicéron et Démosthène comme étant de tempéraments très différents, même si naturellement la force de leurs convictions et leur courage les rapprochent. A en croire l'auteur des *Vies de hommes illustres*, en effet – une lecture obligée et autorité encore incontournable à l'époque de l'auteur – autant Démosthène était sobre et

⁸⁷⁶ Par quoi est signifié que même la musique est contaminée par la folie, ce en tout état de cause jusqu'à l'arrivée des gardiens, quand les musiciens (fous eux-aussi ?) entonnent *illico* le Yankee doodle doo (instrumentistes peut-être pas si fous, en définitive). Le visiteur entend non pas de la musique, mais du bruit, c'est-à-dire un amalgame entropique de sons dépouvés de sens et vraisemblablement désagréable (Voir l'étymologie de « noise », à la fois pour l'anglais et le français): « Le « bruit » en général, c'est cette dimension du sensible qui n'est pas rapportée à la manifestation, et qui donc n'est pas partie de la forme intentionnelle—de celle-ci. Ce qui, du sensible, n'est pas formalisé, en quelque sorte. » Jocelyn Benoist, *Le bruit du sensible*, Paris, éditions du Cerf, Coll. Passages, 2013, 194.

⁸⁷⁷ Caroline Gros, *Ludwig Binswanger, entre phénoménologie et expérience psychiatrique*, Chatou, Editions de la Transparence, 2009, 260.

⁸⁷⁸ Henry Peter Brougham (Lord) est un contemporain de Poe (1778-1868), chancelier d'Angleterre, orateur de grand renom, réformiste et anti-esclavagiste passionné, « polymath » par excellence, il était homme de lettres, amateur éclairé de philosophie et des sciences.

grave, autant Cicéron était jovial, railleur, voire irrévérentieux à l'occasion⁸⁷⁹. L'inclusion de Lord Brougham dans cette triade nous fait passer sans transition de l'Antiquité grecque et romaine à l'époque contemporaine de l'auteur, énorme saut dans le temps qui ajoute à l'effet de tournis. L'on retrouve ainsi les facettes contrastées des résidents de l'asile, lesquels s'adressent au narrateur pour tour à tour et à chaque fois dépeindre un malade qui n'est autre que le locuteur soi-même.

D'un côté, par conséquent, l'on a affaire à un individu certes excentrique mais encore cohérent, de l'autre à une personne manifestement atteinte de troubles mentaux (de l'*individu* l'on passe au *dividu*). Autrement dit, dans le tempérament de chacun de ces personnages de fous semble sommeiller à la fois quelque chose (fût-ce un petit reliquat) de Démosthène, de Cicéron et de Brougham. En même temps, ce qui est suggéré ici, c'est simultanément une suspicion et une fascination vis-à-vis du langage verbal, en tant que système de communication à la fois trompeur et d'une admirable complexité :

It is not impossible that he was wrong; but he would have convinced you of his being in the right; for he was a man of great eloquence. He had an absolute passion for oratory, and could not refrain from display. For example, he used to leap upon the dinner-table thus, and — and —” (704)

En tout état de cause, le surnommé Bouffon Le Grand paraît fonctionner plutôt comme quelque machine que comme un être humain sain d'esprit, et qui plus est, une machine à discourir, laquelle ne pouvant qu'énoncer des discours impossibles car issus d'une créature impossible (sauf erreur, le patient s'est seulement *inventé* une tête supplémentaire). Mais héberger en soi un trio Cicéron-Brougham-Démosthène (dans cet ordre, s'il vous plaît) ne correspond-il pas à la tentative d'intégrer des (brillants) contraires pour mieux posséder une façon de complétude intellectuelle et morale ? Dans le cas qui nous occupe, le malade semble habité seulement par des mots et discours, à mesure que le moi ontologiquement faible tente de compenser sa difficulté à être une (vraie) personne, grâce à la conjugaison dans son esprit des meilleurs orateurs qui se puissent trouver. Ces invités intrapsychiques et multiples personnalités, sont destinés à occuper l'espace vacant dans la psyché du

⁸⁷⁹ « Leur style est en quelque sorte l'image de leur caractère. Celui de Démosthène, éloigné de toute affectation et de toute plaisanterie, toujours grave, toujours sérieux et serré, sent, non la lampe, comme Pythéas le lui reprochait par raillerie mais le buveur d'eau, mais l'homme méditatif, mais cette amertume et cette austérité de mœurs dont on lui faisait un crime. Chez Cicéron, le penchant à railler allait jusqu'à la bouffonnerie : dans ses plaidoyers mêmes il tournait en plaisanterie, pour l'intérêt de sa cause, les choses les plus sérieuses, et négligeait quelquefois les bienséances. (...) En effet, Cicéron était d'un caractère plaisant et railleur, et avait un air gai et enjoué. Démosthène, au contraire, avait toujours l'air sérieux et occupé ; il quittait rarement ce visage sombre et sévère : aussi ses ennemis disaient-ils de lui, comme il le rapporte lui-même, que c'était un homme difficile et fâcheux. » Plutarque : *Vies des hommes illustres*, « Comparaison de Démosthène et de Cicéron », Traduction par Alexis Pierron. Charpentier, 1853 (4, 98).

patient, ou plutôt le vide que le sujet est devenu. La vacuité, puisqu'il s'agit de cela, n'est elle pas clairement signifiée par le quolibet *Bouffon Le Grand*, faisant ressortir l'actant plutôt au registre comique ou clownesque (sphère visuelle) qu'à la virtuosité discursive et à l'humour (sphère verbale).

Le grotesque ici est lié au fait que le rôle du bouffon consiste exclusivement à déclencher l'hilarité. Il est vrai que loin du subtil bouffon du souverain, le Grand Bouffon évolue sur les pistes de cirque et les planches de la Commedia et du théâtre populaire, faisant souvent rire à ses propres dépens ; l'étymologie évoque du reste le gonflement comique des joues et l'inanité d'un air soufflé mais dépourvu d'esprit. A la fin de cette vignette de « The System of Doctor Tarr... », l'orateur fou s'apprête à bondir sur la table, comme à une tribune, on dirait l'intéressé monté sur ressorts tant le geste semble procéder de l'automaticité, mais à l'instant un voisin de table lui pose la main sur l'épaule et en quelques mots (quelle rhétorique !) le dissuade d'en rien faire (et *illico*, comme un enfant effrayé, le discoureur à présent muet se recule sagement dans son fauteuil).

Nous verrons que, dans la scène finale de la nouvelle, chacun des malades, brusquement – on serait tenté d'employer derechef l'adverbe « automatiquement » – se replie dans son monde singulier et flux de vie propre, présent seulement à lui-même, et, sans accompagnement d'une quelconque appréhension que la compagnie, ou l'assistance aurait en commun avec lui. Il n'y a plus d'appréhension qui puisse co-constituer un monde objectif commun (des pensionnaires d'un établissement qui conversent à table). En ce sens, dans « The System of Doctor Tarr... », l'attitude des malades, l'un(e) après l'autre appelé(e) à la réalité ou en tout cas tancé et contenu par les autres pensionnaires, est proleptique de la fin de l'aventure des malades visant à prendre le contrôle de l'asile.

Pour ce qui concerne Bouffon Le Grand, ses camarades savent parfaitement de quoi est fait son talent d'orateur, la question ne se posant plus (depuis longtemps, sans doute) de savoir de quoi au juste va parler cet orateur compulsif. En effet, l'assemblée (bien que constituée d'aliénés) est parfaitement consciente du fait que les discours de ce patient sont désancrés de toute réalité, comme si les mots s'y suffisaient à eux-mêmes et n'avaient nul besoin d'un quelconque *Sitz-im-Leben*, ou encore foyer dans la réalité. A l'évidence, un discours totalement désincarné (et donc purement abstrait, si ce n'est autistique) n'est apte à s'adresser à personne et ne suppose aucune interaction avec le monde ambiant, la *Mitwelt* comme *être-ensemble* en est absent⁸⁸⁰. Nonobstant les aspects saugrenus de la scène, prêtant d'abord à rire ou à sourire, présomption, maniérisme et distorsion,

⁸⁸⁰ Comme noté chez le narrateur éponyme de « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. » (1844).

telles que conceptualisées par Ludwig Binswanger, en tant que constitutives de la psychose, sont bien à l'œuvre chez ce personnage, leur conjugaison formant chez lui un étonnant triangle délétère.

Le protagoniste central de « The System of Doctor Tarr... », est lui-même un « fou arrangeur »⁸⁸¹, en d'autres termes un narrateur non-fiable qui raconte ce qui – selon lui – se passa autrefois dans l'établissement, et comment les aliénés en prirent le contrôle. Mais, assez paradoxalement, ce que le mystificateur raconte et assigne au passé a bel et bien lieu dans le temps de la diégèse, étant donné qu'au moment où Maillard s'exprime la « rébellion » est toujours en cours. De façon analogue, les patients cherchant à se faire passer pour normaux et offrant des imitations d'aliénés qu'ils assurent avoir bien connu, situent dans le passé (et non pas dans le présent) les aliénés en question et leur présence à l'asile. Mais ce faisant, phénomène qui relève de l'anachronie, ces protagonistes prennent subrepticement des libertés avec le temps et deviennent pour le coup non seulement des simulateurs, mais des fabulateurs, car en effet, chacun des malades évoqué et imité d'une part, et son anecdotier et histrion d'autre part, en réalité ne font qu'un.

Autrement dit, venant complexifier la dualité temporelle (entre le temps de la chose racontée et le temps du récit) la nouvelle offre une double histoire, ou plus exactement une histoire en miroir : elle se transforme en métafiction où le présent est mis en abyme dans le passé – le dispositif narratif mimant un délire mythomane et le déni de réalité. Observons au passage que même le narrateur-protagoniste possède son double (à savoir le jeune homme niais) dans le récit de *Maillard-le-fou*, ce dernier n'étant autre que le double antagoniste ou encore le revers de *Maillard-le-rationnel*. L'histoire ainsi relatée s'avèrera être une sorte d'imposture ou de canular commis par l'hôte-narrateur (l'asile devenant pour l'occasion une sorte de village-Potemkine) face à quoi le visiteur/lecteur devra mobiliser sa sagacité, à l'instar du limier déterminé à démasquer son malfaiteur⁸⁸². De ce point de vue, le pathophile Maillard occupe la place assignée ailleurs dans le corpus au désaxé gothique : ayant sombré dans la folie, le soignant/aliéniste cherche à manipuler son

⁸⁸¹ Dès 1834, l'aliéniste François Leuret dans *Fragments psychologiques sur la folie*, effectuait une distinction entre les fous « incohérents », qui souffrent d'un manque de force dans les associations, et les « arrangeurs » qui réorganisent le monde grâce à des systèmes structurés. Ce manque de force touchant aux associations produit de l'incohérence et entraîne éventuellement l'invention de néologismes. Leuret avait donc déjà entrevu comment certains psychotiques se considèrent comme maîtres du langage et refusent d'être soumis à la loi symbolique.

⁸⁸² Au début du XIXe siècle déjà, Philippe Pinel (1745-1826), fondateur de la psychiatrie française moderne et artisan du système asilaire, constatait que : « Les aliénés [...] à moins d'un entier bouleversement de la raison, cherchent à déjouer ceux qui veulent les examiner de trop près. Ils sont doués d'une dissimulation profonde ou d'une froide réserve pour ne point se laisser pénétrer, et il est souvent difficile de se former une idée exacte de leur vraie position et les caractères distinctifs de leur délire. » In *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie*, Paris, Brosson éditeur, 1809, 134.

visiteur en réinventant à nouveaux frais l'histoire de l'établissement, mais ironiquement il est lui-même prisonnier d'une pathologie dissociative et des hallucinations qui accompagnent celle-ci. D'où il ressort que la pathologie de Maillard se rapporte à la mégalomanie, puisque le protagoniste veut être tout à la fois, y compris une chose et son contraire, comme si rôles et identités étaient réversibles. Le moment venu toutefois, avec le fracassant retour des soignants le principe de réalité réaffirmera ses droits. A cet égard, les proleptiques cris et gémissements entendus peu avant le rétablissement de l'ordre institutionnel et dont on ne parvient pas à clairement identifier l'origine, symbolisent l'angoisse du sujet qui se voit brusquement extrait d'un rêve paradisiaque. Il y a fort à parier, du reste, qu'après son renversement le rebelle aux rêves de grandeur ne sortira plus des murs de l'asile, l'expérience (utopique ?) aura viré au cauchemar. Au terme de l'histoire, n'est-il pas vrai que la fête est finie ? L'ivresse des sens (« Qu'importe le flacon, pouvu qu'on ait l'ivresse » : dans la nouvelle, le vin coule à flots, souvent du reste versé par Maillard lui-même) et la néantisation du temps sous le primat d'une verticalité gauchie (ambition délirante de l'hôte) dans son dépassement et signifiée par la neutralisation inévitable du pseudo-directeur : la boucle est bouclée.

Par-delà le cas de Monsieur Maillard, au terme de l'histoire, il apparaîtra clairement que chacun des membres de l'exubérante compagnie attablée au banquet était pareillement atteint de troubles dissociatifs et de dédoublement de la personnalité. Selon l'hôte d'un visiteur de plus en plus ahuri à mesure qu'il s'entend adresser une succession de monologues pour le moins saugrenus, ce que profèrent les locuteurs n'est pas à prendre littéralement : ce sont propos de « drôles » ou de plaisantins. Toutefois, comme s'il était gêné, et à défaut de pouvoir clarifier quoi que ce soit, Maillard émet un rire quelque peu forcé et malaisé à interpréter (709). Par ailleurs, le vacarme causé par les gardiens enfin libérés fait écho à celui des malades eux-mêmes : les sons inarticulés qui résonnent dans l'asile ne forment plus aucune chaîne signifiante, cela à l'image de la confusion intérieure d'un sujet aliéné. Autant dire qu'à l'asile, le langage verbal n'est plus mimétique de rien. Cette confusion atteint son comble, quand, la nouvelle étant sur le point de se clôre, le jusque-là volubile Maillard se montre incapable d'expliquer en quoi précisément consiste le système de prise en charge qu'il a lui-même mis en place dans l'asile (714).

L'alarme ôte toute présence d'esprit à l'orateur, lequel à présent hésite et cherche en vain ses mots, lorsque soudain des hurlements et un effrayant fracas se font entendre, annonciateurs du retour des véritables gardiens (714-715). Ainsi, chez Maillard, le sens commun est mis en échec, le sujet n'ayant même plus la possibilité de se réfugier dans le *false self* qui lui permettait de se faire passer – au moins temporairement – pour ce qu'il n'était pas (ou plus) et se retrouve seul dans un monde

inaccessible. Le motif de la *pétrification psychique* fonctionne en l'espèce selon une nécessité comique, mais rappelle néanmoins des œuvres moins légères du canon où un semblable figement surgit à la faveur d'un accès d'excitation paroxystique, avant-coureur de la crise psychotique⁸⁸³.

Relevons enfin que dans « The System of Doctor Tarr... », se dessine un canevas dramatique remarquablement superposable aux stades successifs d'une crise éthylique : à son arrivée sur les lieux, le visiteur découvre une assemblée joviale et haute en couleurs, rassemblée autour de ce qui ressemble fort à un banquet copieusement arrosé (phase d'intoxication) ; l'agitation et le volume sonore montent, avec force discours, simulations théâtrales de comportements assignables à la folie et orchestre cacophonique (phase d'excitation et d'euphorie, vacillement) ; retour catastrophique des soignants, pétrification des imposteurs (anesthésie, ictus, chute). Tout se passe comme si, peu à peu au fil de l'histoire, les protagonistes de cette nouvelle se sentaient devenir ivres, car c'est bien quand il est intoxiqué que le sujet perd le sentiment de lui-même et ne se découvre que le sentiment du psychotrope et de la folie.

Sur un plan phénoménologique, ce qui se révèle ici digne d'intérêt c'est qu'il n'y a plus – et il n'y en a jamais eu sous le régime asilaire de Maillard – d'apprésentation à quoi chacun des patients de l'asile puisse prendre part. Or, l'on sait depuis les explorations de Ludwig Binswanger que sur le fondement du manque d'une apprésentation commune générale, la structure intentionnelle d'une objectivité temporelle est également altérée⁸⁸⁴. En l'espèce, seule est apprésentée par les malades mis en scène dans « The System of Doctor Tarr... », l'intrusion fracassante des gardiens et la peur que cette catastrophe suscite en eux, il en est ainsi parce que chacun des pensionnaires est prisonnier de sa propre individualité. Élément hautement significatif : au moment précis où surgissent les infirmiers qui se sont enfin libérés, les malades réintègrent instantanément – pour ne pas dire « automatiquement », comme si l'on avait poussé un bouton – leurs comportements spectaculaires, indubitablement assignables à la folie, voire leurs rôles propres : l'on assiste en l'espèce à une régression générale, proleptique d'un sévère retour à l'ordre (715).

On en est désormais conscient, Monsieur Maillard, en dépit de sa capacité à donner au moins provisoirement le change, n'est pas un extroverti qui se plie avec souplesse à toute situation. A

⁸⁸³ Voir tout spécialement « Berenice » (1832), « The Fall of the House of Usher » (1839), « Morella » (1835) et « The Masque of the Red Death » (1842).

⁸⁸⁴ Cf. à ce sujet : Ludwig Binswanger, *Mélancolie et manie (Melancholie und Manie, Phänomenologische Studien* (1960)), Trad. de l'allemand par Jean-Michel Azorin et Yves Totoyan, revue par Arthur Tatossian, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Psychiatrie ouverte », 1987, 83.

preuve, dans ses échanges avec le visiteur, l'hôte manifeste la frustration caractéristique de celui qui se sent exclu de la marche des choses. Sorte de faux-héros, dont l'attitude connote simultanément la présomption et la paranoïa, ledit Maillard, quand il ne les prend pas de haut, se méfie des visiteurs, tout spécialement de ceux portés – selon lui – aux jugements *a priori* et aux maladresses. C'est la raison pour laquelle il loue (ou prétend louer) la circonspection du narrateur, ce dernier s'excusant d'avoir osé imaginer que la nièce du directeur supposé – la belle jeune dame excessivement pâle et aux yeux tristes, assise au salon et qui chante des arias de Bellini – puisse souffrir de troubles mentaux (701).

A en croire Monsieur Maillard, des visiteurs intrusifs et indéliçats ont plus d'une fois provoqué de graves crises chez les pensionnaires de l'asile :

While my former system was in operation, and my patients were permitted the privilege of roaming to and fro at will, they were often aroused to a dangerous frenzy by injudicious persons who called to inspect the house (701).

Quand son vis-à-vis se permet de le contredire au sujet des méthodes de prise en charge prévalant dans les Maisons de Santé en France, le « directeur » réagit avec une morgue et une quérulence toutes paranoïaques :

« You are young, yet, my friend, » replied my host, “but the time will arrive when you will learn to judge for yourself of what is going on in the world, without trusting to the gossip of others. Believe nothing you hear, and only one half that you see. Now, about our *Maisons de Santé*, it is clear that some ignoramus has misled you.” (703)⁸⁸⁵.

Mais le bouillant Monsieur Maillard n'a-t-il pas mis en place ce qu'il désigne comme un système rigide d'exclusion, moyennant lequel lui-même filtre avec sévérité les personnes souhaitant découvrir l'asile ? L'attitude défensive est ici mimétique d'un comportement mis en évidence par R.D. Laing dans *The Divided Self*, stratégie pathologique que le psychiatre anglais définit comme des “ réactions thérapeutiques négatives ” chez des malades aux yeux desquels être compris correctement, c'est être englouti, enfermé, absorbé, noyé, dévoré, étouffé par la prétendue compréhension d'une autre personne. D'où la réticence de Monsieur Maillard à laisser visiter l'asile par des étrangers, dans son esprit toujours suspects de vouloir « trop » comprendre, analyser et expliquer. L'asile serait conçu par lui non pas seulement en tant que lieu de soins, mais comme un échafaudage délirant, tel un sanctuaire inviolable destiné à des sujets ontologiquement fragiles...

⁸⁸⁵ La maxime « Believe nothing you hear and only one half that you see » procède de la méfiance vis-à-vis du langage lui-même, envisagé en premier lieu comme système trompeur. Mais cette mise en garde est paradoxale car appliquée strictement, elle inclut également et inévitablement Monsieur Maillard, parmi tous les locuteurs possibles... Façon qu'à Poe de se moquer de sa propre aptitude à manier le verbe et d'échafauder des histoires...

Ainsi s'explique que dans « The System of Doctor Tarr... », la réalité soit l'ennemie, la menace, la persécutrice, car elle empiète (qu'on songe au « fear of the *impingement* of reality », concept du pédo-psychiatre anglais D.W. Winnicott, que R.D. Laing reprend sous la désignation *implosion*) et incarne la terreur de voir à tout moment le monde envahir brutalement l'individu en étouffant son identité.

Toutefois, selon l'expression du même Laing: "The individual feels that, like the vacuum, he is empty. But this emptiness is him"⁸⁸⁶. Sous ce rapport, toutes proportions gardées, l'attitude défensive du personnage central de « The System of Doctor Tarr... », rappelle celles des actants principaux de « The Fall of the House of Usher » et de "The Masque of the Red Death". Monsieur Maillard en effet, avatar comique du prince Prospero et de Roderick Usher, s'efforce de maintenir en tension intérieur et extérieur, le premier se posant en havre de paix/abri et ayant tout à craindre du second : dénonciation, contagion épidémique, violence, voire anéantissement. Mais, encore une fois, à la différence d'Usher et de Prospero, la folie de Maillard, aussi ahurissante soit-elle, demeure plutôt saugrenue que morbide. Toujours selon le mystificateur, lequel ne croit pas si bien dire, le fou est un acteur qui cherche à se faire passer pour sain d'esprit, raison pour laquelle accorder la liberté aux malades mentaux s'avère dangereux. L'inconvénient rédhibitoire du 'soothing system' dont il est question dans « The System of Doctor Tarr... », est qu'il permet aux fous de simuler la normalité, tout en complotant contre l'institution, au point de parvenir à usurper le pouvoir des soignants et à imposer un « lunatic government » (713).

Cela confirme la validité des hypothèses du critique Stephen L. Mooney, qui s'appuie sur les analyses bergsoniennes pour décrire le comique poésque où il décèle un schème : dissimulation / déguisement, action, erreur, révélation et résultat⁸⁸⁷. Ainsi donc, bien que le prétendu directeur de la maison de soins ne soit pas doté des traits les plus flagrants et immédiatement inquiétants de l'aliénation, son attitude défensive évoque néanmoins la forclusion psychotique où, de façon

⁸⁸⁶ Ronald D. Laing: *The Divided Self – an existential Study in Sanity and Madness* (1960) Penguin books, Harmondsworth, Middlesex, 1965, 45.

⁸⁸⁷ Trait distinctif, le comique chez Poe combine vaudeville et farce, dénonçant au passage une société dans laquelle s'égarer les protagonistes et les dirigeants irresponsables, tandis que leurs subordonnés forment une masse déshumanisée et servile. Aux yeux de Mooney, parmi les nouvelles les plus représentatives de cette thématique figurent : « Four Beasts in One », « The Man That Was Used Up », « Hop-Frog », « The Spectacles » et « The System of Doctor Tarr and Professor Fether. » L'on retrouve dans cette catégorie d'œuvres l'esprit du grand guignol et de la Commedia dell'Arte, mais aussi l'antimasque de Johnson qu'on donnait à la cour royale. Cf. Mooney, Stephen L. « The Comic in Poe's Fiction. » *American Literature*, 33 (1962): 433-441.

caractéristique, le sujet se replie avec obstination sur lui-même et cherche autant que possible à faire table rase de l'extérieur :

Le *schizophrène sain* dissocie sa pensée de la pensée dominante sans le moindre esprit de retour. Il sait avoir raison et plus rien ni personne ne réussira plus à le faire changer d'avis. (...) Le *schizophrène malade* est incapable de soutenir le débat. Sa pensée vole en éclats. Vaincu, il s'invente un monde déréel et ne se parle plus qu'à lui-même au long d'un interminable monologue où les mots perdent progressivement leur valeur de communication.

Le paranoïaque, par contre, maintient une certaine forme de dialogue. Au discours dominant qui le remue dans les tréfonds de son affectivité (car la paranoïaque est d'abord un paroxysmal et ce n'est pas sans raison que Freud l'a d'abord situé du côté des névroses), il répond par un contre-discours dont le sens est complètement déterminé par un autre sens, celui qu'il prête au discours de l'Autre⁸⁸⁸.

Il apparaît malgré tout que le narrateur de « The System of Doctor Tarr... », est une sorte de privilégié, attendu qu'il a été autorisé par le « directeur » à pénétrer dans l'établissement, et – en principe – à en observer le fonctionnement. Pour autant, il convient de ne pas perdre de vue que, comme observé plus haut, le visiteur et futur narrateur est la dupe du même Maillard, celui-là même qui recommande de se méfier des apparences et assertions des uns et des autres (au point d'ailleurs de dénier toute fiabilité au langage, quel que soit le locuteur, si bien que l'énonciateur s'enferme lui-même dans une aporie). En effet, le prétendu directeur ne se comporte-t-il pas à l'égard de son visiteur comme un farceur déviant ou un plaisantin compulsif, tel certains patients psychotiques décrits par la clinique psychiatrique ? De fait, l'hôte convie l'étranger à une sorte de spectacle, puis s'amuse de lui, tout comme un manipulateur avec celui qu'il a trompé. On se rappelle du reste qu'au moment de leur rencontre aux portes du château, le « directeur » de l'asile en imposait au narrateur, lequel prétendait inspecter son établissement dont il croyait, à tort, Maillard responsable (700) : He was a portly, fine-looking gentleman of the old school, with a polished manner, and a certain air of gravity, dignity, and *authority* which was very impressive (700)⁸⁸⁹. Il convient par conséquent de distinguer le « vrai » Maillard de la *persona* sociale qu'il s'emploie à projeter, cela étant d'autant plus ardu que le sujet ne sait pas qui il est lui-même... L'apparence trompeuse du maître de céans souligne à la fois la non-fiabilité des perceptions empiriques en général et celles du narrateur en particulier, ainsi que le talent du simulateur. Dans la diègèse, réagissant néanmoins au récit de son truculent interlocuteur concernant le gouvernement par les lunatiques imposé naguère dans l'asile, le visiteur spécule :

⁸⁸⁸ Philippe Lekeuche et Jean Melon : *Dialectique des pulsions – 3^{ème} édition revue*, Bruxelles, Editions Universitaires de Boeck ; Bibliothèque de Pathoanalyse, 1990, 87.

⁸⁸⁹ Nos italiques.

“But I presume a counter revolution was soon effected. This condition of things could not have long existed. The country people in the neighborhood—visitors coming to see the establishment—would have given the alarm.”

Et Maillard de rétorquer:

“There you are out. The head rebel was too cunning for that. He admitted no visitors at all—with the exception, one day, of a very stupid-looking young gentleman of whom he had no reason to be afraid. He let him see the place, just by way of variety—to have a little fun with him. As soon as he had gammoned him sufficiently, he let him out, and sent him about his business.” (714).

Il ne nous aura pas échappé que dans cette réplique, la formule : « he let him out » suggère implicitement que le visiteur était non seulement captif dans l’asile, mais lui-même atteint de folie. Ce langage une fois de plus connote la paranoïa, sachant en même temps que d’une certaine manière Maillard et son persécuteur ne font qu’un, le second étant le double du premier. Le double de *Maillard-le-rationnel* (directeur de *Maison de Santé*) n’est autre que *Maillard-le-fou* (patient interné et chef des fous dans une *Maison de fous*)⁸⁹⁰, comme, inversement, l’ennemi de *Maillard-le-fou* demeure *Maillard-le-rationnel* ; d’où l’on peut conclure que dans la nouvelle chaque « sujet » porte en lui son double-persécuteur, dont il n’aura jamais ...raison.

Pour sa part, *Maillard le fou* — mais aussi le *trickster* qui n’a pas renoncé à l’« enfant intérieur » qu’a conceptualisé C.G. Jung — objecte aux méthodes douces car, assure-t-il, le fou n’est jamais digne de confiance :

A lunatic may be ‘soothed’ as it is called, for a long time, but, in the end, he is very apt to become obstreperous. His cunning, too, is proverbial, and great. If he has a project in view, he conceals his design with a marvellous wisdom; and the dexterity with which he countefeits sanity, presents to the metaphysician, one of the most singular problems in the study of mind. When a madman appears thoroughly sane, indeed, it is high time to put him in a straight-jacket... (713)⁸⁹¹.

Cependant, l’ancien directeur de l’asile ne relève-t-il pas les insuffisances et dangers du « soothing system », qu’il a lui-même introduit ou autorisé ? Comble de l’absurdité, ou plutôt du

⁸⁹⁰ La polysémie de la désignation « Maison de Santé » et sa synonymie avec « Maison de fous » suggère également la possibilité d’une inversion/renversement dans le contraire / doublure, entre l’idée d’un lieu où l’on soigne la folie, et où simultanément l’on subit cette dernière.

⁸⁹¹ Observons que préconiser l’usage de la camisole de force, comme le fait Monsieur Maillard, ne témoigne guère d’une vision progressiste des techniques de soins psychiatriques.

déni, l'hôte prétend que la méthode en question a été abandonnée, alors qu'au moment où intervient la visite du narrateur ce sont encore les fous — le fabulateur Maillard à leur tête — qui « dirigent » l'asile... A noter qu'en ce qui concerne le type de prise en charge à l'asile dirigé par *Maillard-le-fou*, un complet renversement s'est opéré, puisque les soignants désormais considérés comme des malades, sont à présent enfermés au sous-sol, et soumis à des (mauvais) traitements qui n'ont rien d'apaisant ou d'humain : il s'agit de contention et de douches froides, procédés strictement inverses du « soothing system »... De fait, le traitement que Maillard réserve aux fous – ou plus exactement à ceux qu'il considère comme tels – est particulièrement humiliant, notamment quand ce traitement prend la forme, au moins initialement, du « tarring and feathering », cela suggérant peut-être que le directeur psychotique veut punir la mauvaise part de lui-même.

Relevons par ailleurs que lorsque *Maillard-le-rebelle* parle de lui-même, ou plus exactement de son double — à savoir celui qui a inversé les rôles dans l'établissement—, le « head rebel » (714), donc, a recours à la terminologie de l'insurrection politique, du siège militaire et de la conspiration, ce qui contribue à renforcer les accents obsidionaux, pour ne pas dire paranoïaques de son langage. Maillard, en effet, évoque la période où, selon lui, ce sont les fous qui « régnaient » en des termes qui véhiculent l'impression à la fois d'un mode de vie aristocratique, voire hédonistique, dont le Pays de Cocagne serait un adéquat symbole⁸⁹², mais aussi d'une occupation des lieux par une armée étrangère, avec réquisition et pillage : « They lived well, I can tell you. » (714)⁸⁹³. Le lexique du même passage suggère en même temps des enjeux de pouvoir, querelles intestines et tentatives de subversion : « counter revolution », « head rebel », « cunning » (714). Quoi qu'il en soit, selon Maillard, quand la folie s'exprime à haut bruit, les troubles d'un seul sont susceptibles de gagner toute l'institution, telle une infection (702) – thème cher à Poe. Autant dire que la pathologie mentale, lorsqu'elle revêt ses formes les plus spectaculaires et incontrôlables (celle du « raging maniac », par exemple) perturbe Monsieur Maillard lui-même et met en échec ce qu'il considère être son asile, au point que – avoue-t-il – certains malades en crise doivent être transférés vers des établissements publics (702).

L'on pourrait objecter à ce qui a été dit *supra* concernant l'innocuité des pensionnaires de l'asile, que le titre de la nouvelle ainsi que sa dernière scène font clairement allusion au « tarring and

⁸⁹² Le narrateur note, à propos du banquet dont les mets et les vins paraissent dignes du plus prestigieux restaurant : « The profusion was absolutely barbaric. There were meats enough to have feasted the Anakim. Never, in all my life had I witnessed so lavish, so wasteful an expenditure of the good things of life » (704).

⁸⁹³ A cet égard, la suite de l'histoire démontrera l'inanité de la question : « Mais si les fous peuvent s'occuper d'eux-mêmes et former une communauté autonome, sont-ils bien fous ? »

feathering », c'est-à-dire au badigeonnage forcé avec résine et plumes, pratique d'intimidation brutale et vexatoire. La chose n'est pas contestable, encore que la pratique en question, aussi brutale soit-elle, n'équivaut pas à une torture, encore moins à une mise à mort⁸⁹⁴. Dans l'économie du récit, le motif renvoie à l'idée que pour parfaitement neutraliser et ridiculiser son adversaire, on désaffuble celui-ci avant de le déguiser, de sorte qu'à la fin du processus au lieu d'une peau humaine, le voilà doté d'un épiderme goudronneux et d'un plumage⁸⁹⁵. En somme, la victime, rétrogradée de force vers le zoomorphique, n'a plus apparence humaine – provisoirement, s'entend. Aussi, dans « The System of Doctor Tarr... », ce signifiant parmi d'autres contribue à faire de l'asile une sorte de bestiaire ou de zoo, les gardiens animalisés étant devenus méconnaissables, au point que le visiteur abasourdi à leur irruption mouvementée les prend pour des singes ou des monstres. Serions-nous égarés malgré nous dans quelque fable animalière, où les bêtes s'expriment comme des humains, partageant « naturellement » l'idiome de ces derniers ? Ou bien, pour reprendre une expression de Nietzsche, l'homme serait-il un animal délirant ?⁸⁹⁶ En tout cas, le choix de l'auteur pour ce pseudo cérémonial punitif, de ridiculisation et d'exclusion sociale, se justifie davantage à cause du caractère spectaculaire et l'indéniable potentiel comique de l'usage en question, que pour des raisons idéologiques. Il demeure que dans l'histoire, le « tarring and feathering » symbolise à la fois le refus de la hiérarchie institutionnelle et de toute intrusion d'un *regard étranger* dans des affaires considérées comme « domestiques », en quoi ce sévice ressortit lui aussi au comportement défensif de protagonistes au service d'un groupe centripète. L'on ne peut exclure enfin que le recours à l'image du « tarring and feathering » procède d'un choix partiellement inconscient de Poe, dans la mesure où, selon une clinique psychiatrique profusément documentée, les délires à zoomorphisme affectent tout spécialement les sujets gravement éthyliques et/ou usagers d'hallucinogènes...

⁸⁹⁴ Contrairement sans doute à l'idée reçue, le *tarring and feathering* n'est pas spécifique, loin s'en faut, au contexte des luttes entre esclavagistes et abolitionnistes aux USA, ni même au continent américain aux XIX^e et XX^e siècles. Pratique attestée depuis le Moyen-Âge, elle visait dans la plupart des cas des individus, ou bien des très petits groupes, à qui la populace — à tort ou à raison — reprochait son excessive diligence à servir une administration, une puissance occupante, ou encore l'autorité centrale ou fédérale. Le *tarring and feathering* servait aussi à vilipender publiquement des individus coupables de transgressions touchant à l'honneur ou aux bonnes mœurs. L'on utilisait couramment de la résine de pin, et plus exceptionnellement du goudron chaud, encore moins bouillant. Voir sur cette question: Janet Burns: "A Brief History of Tarring and Feathering", August 6, 2015. Disponible online sur: mentalfloss.com/article/66830/brief-sticky-history-tarring-feathering. Nous renvoyons également à J.L. Bell: "Five Myths of Tarring and Feathering" in *Journal of the American Revolution*, December 13, 2013. Accessible online sur: allthingsliberty.com/2013/12/5-myths-tarring-feathering/

⁸⁹⁵ Selon toute vraisemblance, les oripeaux mal ajustés des étranges hôtes de l'asile appartiennent aux gardiens, mais l'habit ne fait pas le moine...

⁸⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, volume XI, *Fragments posthumes*, (Automne 1884 - Automne 1885). Paris, NRF-Gallimard, 1987. Trad. de l'allemand par Michel Haar et Marc de Launay. Édition de Giorgio Colli etazzino Montinari.

On retrouve chez Maillard quelque chose de la figure du plaisantin pathologique, mais retenons surtout que les propos du directeur fou connotent l'anxiété qu'éprouve le sujet devant l'énigme de la folie — celle des autres et la sienne propre — sans omettre la difficulté de *reconnaître l'aliénation avec une absolue certitude*, et le défi que représente la prise en charge de l'aliénation mentale — préoccupation soulignée à plusieurs reprises dans la nouvelle par le motif récurrent de la controverse « soothing system » *versus* « mechanical contention » :

I had heard, at Paris, that the institution of Monsieur Maillard was managed upon what is vulgarly termed the « system of soothing » — that all punishments were avoided—that even confinement was seldom resorted to—that the patients, while secretly watched, were left much apparent liberty, and that most of them were permitted to roam about the house and grounds, in the ordinary apparel of persons in right mind. (700)⁸⁹⁷

⁸⁹⁷ L'opinion de l'auteur à ce sujet — s'il en a une — est peut-être qu'à trop vouloir assouplir le fonctionnement des asiles, au lieu d'y soigner la folie, on va promouvoir cette dernière.

DEUXIEME PARTIE

Volet V

La distorsion dans les nouvelles morbides

« The Assignment »

Poe est un écrivain débutant à l'époque de la composition de « The Assignment » (1834) [200-211], nouvelle dont le protagoniste central est doté de traits annonçant des figures aussi significatives que celles de Roderick Usher (« The Fall of the House of Usher »), Prospero (« The Masque of the Red Death ») et Egaeus (« Berenice ») ainsi qu'un certain nombre de narrateurs intradiégétiques, le plus souvent anonymes, disséminés dans le canon. De ce point de vue, le protagoniste anonyme de « The Assignment » compte parmi les nombreux personnages du corpus poésique incapables de ressentir des émotions mesurées et dont la conscience manque singulièrement de lucidité.

Tel que le dépeint le narrateur, le protagoniste de cette nouvelle est à la fois affecté et profondément perturbé. En l'espèce, la description détaillée de sa personnalité, d'une précision pour ainsi dire clinique, évoque très clairement un esprit marqué par la manie et la fuite des idées, atteintes dont la littérature médicale spécialisée relève qu'elles ne laissent nul repos au malade. Chez le jeune étranger, la vanité s'accompagne de susceptibilité excessive et de sentiments ressortissant à la paranoïa :

My other apartments are by no means of the same order ; mere ultras of fashionable insipidity. This is better than fashion—is it not ? Yet this has to be seen to become the rage—that is, with those who could afford it at the cost of their entire patrimony. I have guarded, however, against such profanation. 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 be-dizened as you see ! (206).

Après avoir donné un rapide inventaire de ses possessions, le protagoniste narcissique assimile l'état de son interlocuteur – en l'occurrence le futur narrateur – à ce qu'il éprouve lui-même, quelque chose qui, de toute évidence, s'apparente à une intoxication éthylique :

I see you are astonished at my apartment – at my statues – my pictures – my originality of conception in architecture and upholstery – absolutely drunk, eh? With my magnificence. But, pardon me, my dear sir, (here his tone of voice dropped to the very spirit of cordiality) pardon me for my uncharitable laughter. You appeared so utterly astonished (...). You might well have been amazed; Europe cannot produce anything so fine as this, my little regal cabinet. (205)

Cette intoxication volontaire prend deux formes dans « The Assignment », étant destinée d'abord à aider le protagoniste à supporter une vie par trop prosaïque, puis à mettre fin à cette vie : « Quelle ivresse est aussi belle que celle du désespoir, aussi seyante, aussi avenante ? » se demande l'un des pseudonymes de Kierkegaard⁸⁹⁸.

⁸⁹⁸ S. Kierkegaard, *Ou bien...ou bien...* [1843], Paris, Gallimard, 1943, Trad. F. et O. Prior et M.H. Guignot, 492.

Dans « The Assnigation », la Mort tromphe et rien dans cette histoire n'échappe à son pouvoir pétrificateur, jusqu'au poison qu'utilise le suicidaire, substance si violente qu'elle altère la matière dont est faite la timbale contenant le vin fatidique (210). Le règne minéral l'emporte définitivement sur le biologique – tout étant issu du minéral et y faisant retour. A cet égard, les vers tragiques de George Chapman que se remémore le narrateur admirant le magnifique tableau représentant la Marchesa Aphrodite s'appliquent au jeune étranger et ont valeur proleptique : « He is up there like a Roman statue !/He will stand/Till Death hath made him marble. » (210)⁸⁹⁹. En l'espèce, l'aboutissement de la distorsion pathologique s'avère être la pétrification, cela dans la mesure où *l'unique thème de vie*, au sens phénoménologique du terme, est assez paradoxalement la mort. A la fuite des idées et à la liquéfaction idéique s'oppose la rigidification, à mesure qu'au fil de la nouvelle, tout semble contaminé par un esprit lugubre qui saisit êtres et choses au cœur de la nuit (la scène initiale commence à minuit).

Une fois de plus, on touche à ce thème de la pétrification morbide, en l'occurrence le narrateur lui-même doit avouer qu'il est incapable de bouger un muscle et de quitter sa position verticale, alors que la barque noire qui l'emporte glisse sur les ondes vers le Pont des soupirs. Le même relateur craint d'ailleurs de passer pour un fantôme aux yeux des badauds et des gens qui s'affairent au bord de l'eau. A moins que dans la diégèse le futur narrateur se complaise à impressionner les spectateurs, tout comme ceux qui liront son récit : ne décrit-il pas sa personne juchée sur la gondole funéraire comme ressemblant à la Mort elle-même ? On l'a vu, le Canal vénitien devient une sorte de Styx, dont le narrateur est le maître : la Mort ne laisserait alors sauver l'enfant que pour attirer à elle les deux amants, scellés par leur pacte suicidaire.

A la fin, le protagoniste lui-même se retrouve statufié, les yeux rivés *dans* la Mort, et même fixés *sur* elle –le texte autorise les deux lectures. Ce que regarde le narrateur effaré, ce sont les yeux vitreux de la Mort elle-même, l'œil maléfique de la Gorgone. La nouvelle de Poe constitue à cet égard une sorte de célébration de la Mort, car en vérité, à travers l'écriture qui en est l'indispensable

⁸⁹⁹ *Bussy d'Ambois*, pièce du dramaturge jacobéen George Chapman (1559-1634) fut représentée pour la première fois en 1607. L'auteur, marqué par le stoïcisme de ses modèles, y fait dire au personnage éponyme (paradoxal et grotesque à maints égards) que : « Who is not poor, is monstrous/only Need gives form and worth to every human seed ». Voir *Bussy d'Ambois*, *The Revels Plays*, Edited by Nicholas Brooke, Manchester & New York, Manchester University Press, 1999, I.I, 3-4. 4.

Or, si le protagoniste de Poe a quelque chose de monstrueux, c'est peut-être – entre autres – qu'il est immensément riche. On touche au thème de la décadence et même à une sorte de nihilisme : certes le palazzo et les richesses du personnage sont impressionnants, mais l'individu semble privé d'âme et les lieux, pour somptueux qu'ils soient, deviennent une façon de tombeau. Il semble que le protagoniste de Poe ait assouvi tous ses désirs, au point qu'il manque du Manque et aspire à un ailleurs, fût-ce outre-tombe.

substance, la nouvelle gothique elle-même consacre le figement morbide— ironiquement, le texte est certes un artefact, mais la seule chose qui perdure et échappe à la décomposition, c'est l'histoire elle-même, dont le texte est le vecteur.

C'est donc bien de folie et de distorsion morbide qu'il retourne dans cette nouvelle. En l'occurrence, sous l'effet du déséquilibre mental, les réactions naturelles n'ont plus cours, à la fois l'organe de la vue (« eye ») et le Moi (« I ») se dispersent et se fragmentent.

Incident significatif : le gondolier perd une rame... métaphore de la déspatialisation et de la confusion qui accompagnent l'effondrement psychique : toutes choses partent littéralement à vau l'eau. Dans ce troublant passage, il est en effet implicitement question d'une fuite du monde, au sens d'une forclusion (« framed »), laquelle n'est d'ailleurs pas sans rappeler la problématique d'un certain nombre d'autres protagonistes poésques auxquels nous nous intéressons dans la présente thèse, Egaeus dans « Berenice », les narrateurs de « Ligeia » et « Morella », pour ne citer que ceux-là.

Il faut reconnaître que dans « The Assignment » il s'agit moins de conversation entre le narrateur et son hôte que d'un monologue du second. D'emblée, le jeune homme se plaît à déconcerter son visiteur en l'accueillant avec un grand éclat de rire, au mépris apparemment de toute étiquette, puis le ton de sa voix ne cesse de changer. D'où les commentaires étonnés du narrateur: « here his tone of voice dropped to the very spirit of cordiality » (205) ou encore: « He resumed, with a singular alteration of voice and manner. » (206). La mise en scène grandiose dont le personnage byronien s'entoure, la gestuelle et les attitudes déconcertantes du jeune homme laissent littéralement son auditeur sans voix :

The overpowering sense of splendour and perfume, and music, together with the unexpected eccentricity of his address and manner, prevented me from expressing, in words, my appreciation of what I might have considered to be a compliment » (206).

Notons de plus: « What think you, » said he, turning abruptly as he spoke... » (206). Mais aussi: « here his voice dropped, so as to be heard with difficulty » (207). Nous l'avons relevé précédemment, le cours incontrôlable des pensées du protagoniste fou, à la fois protéiformes, sinueuses et véloces, rappelle inmanquablement la *fuite des idées* pathologique et, simultanément, l'effroyable figure serpentine de Gorgone : « a habit of intense and continual thought [...] and interweaving itself with its very flashes of merriment—like adders which writhe from out the eyes of

the grinning masks in the cornices around the temples of Persepolis (207). D'autres aspects du discours du résident du palazzio ne laissent pas d'inquiéter le narrateur :

I could not help, however, repeatedly observing, through the mingled tone of levity and solemnity with which he rapidly descanted upon matters of little importance, a certain air of trepidation—a degree of nervous *unction* in action and in speech—an unquiet excitability of manner which appeared to me at all times unaccountable, and upon some occasions even filled me with alarm. Frequently, too, pausing in the middle of a sentence whose commencement he had apparently forgotten, he seemed to be listening in the deepest attention, as if either in momentary expectation of a visiter, or to sounds which must have had existence in his imagination alone. (207-208).

Entre autres curiosités dans ce passage, on relève l'intéressant oxymore « nervous *unction* » qui souligne avec une élégance non-exempte de maniérisme la polarisation entre ce que le jeune homme voudrait donner à voir (maîtrise de soi, suavité) et ce qu'il est au fond de lui-même (sombre, tourmenté). Entre autres idiosyncratismes linguistiques bien répertoriés chez certains psychotiques, notamment les schizophrènes, le discours du jeune homme présente quelques inquiétants décrochages conversationnels, tels que décrits par le psychiatre Alain Blanchet :

Le problème posé par le discours dit « schizophrénique » tient au fait qu'il comporte des modes particuliers d'articulation textuelle qui rendent sa compréhension difficile. [...] La linéarité du discours est entravée par des constructions phrastiques qui multiplient les « références incertaines ». [...] Le discours schizophrénique est ainsi décrit comme peu charitable par A. Trognon [1986], puisqu'il force l'auditeur à faire un travail inférentiel important. Le patient schizophrénique attribue un excès de savoir à l'auditeur. Ce problème de linéarité se retrouve concernant la construction logique du discours : le discours schizophrénique est caractérisé par une déhiérarchisation de la structure du récit⁹⁰⁰.

En définitive, dans « The Assignment », le mal-être du jeune étranger et son autolyse retraduisent la hantise de l'abandon, l'angoisse de séparation et d'anéantissement étant un thème prévalant dans l'œuvre de Poe. Sous ce rapport, il est intéressant de noter que la nouvelle propose une sorte de relecture du mythe d'Orphée. L'histoire est bien connue : le personnage mythique va chercher sa défunte Eurydice pour la soustraire à l'Hadès, mais Orphée perd définitivement son épouse quand – en dépit de sa promesse – il succombe à la tentation de se retourner, et pose les yeux sur la bien-

⁹⁰⁰ Alain Blanchet, chapitre « Pragmatique et psychopathologie », in *Traité de psychopathologie*, sous la direction de Daniel Widlöcher, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 913-914. La référence de l'auteur est à A. Trognon, « Des enjeux ambigus et des contrats difficiles », cité in R. Ghiglione, *L'homme communiquant*, Paris, éditions Armand Colin, 1986, 227-253.

aimée. Dénominateur commun au mythe originel, à de multiples variantes fournies par la littérature, jusqu'à la pièce baroque d'Angelo Politian et à la nouvelle gothique de Poe, les époux/amants sont victimes de l'excès tragique de leur amour (« gran furore » chez Politian, folie chez Poe)⁹⁰¹. Dans la pièce de Politian que cite le récit de Poe, nous retrouvons le motif de la démesure et de l'angoisse de séparation/abandon. Cela nous amène à la lecture psychopathologique du parcours d'Orphée que propose le psychiatre Claude Barrois, lequel considère que le mythe offre une figure du dédoublement et a partie liée avec le traumatisme psychique, lequel est déterminant dans l'étiologie de la psychose :

La victime passive assiste à son délabrement progressif, qui s'organise principalement, en plus du sentiment d'être devenu *étranger* aux autres (succédant à la solitude absolue), autour de la *dernière forme* qui s'est inscrite dans sa perception : celle de la scène traumatisante ; tout semble se passer comme si une partie du sujet restait attachée à celle-ci, demeurée en arrière, dans ce moment inaugural, alors que l'autre tente de survivre, en payant les conséquences complexes de ce type de clivage, qui n'est ni celui du pervers, ni celui de la psychose. Nous n'hésiterons pas à le qualifier de clivage traumatique : l'élément clivé essentiel entretient cette activité répétitive si complexe, diurne et surtout nocturne avec les cauchemars (qui se rapprochent plutôt d'hallucinations de la trace dans les moments initiaux)⁹⁰².

De la même façon, le désespéré mis en scène dans « The Assignment » se trouve aux prises avec le chaos et craint de devenir lui-même un spectre, pourtant telle pourrait bien être la macabre aspiration de cette personnalité ontologiquement fragile, comme a pu la décrire R.D. Laing, oscillant entre 'type incarné' et 'type désincarné'. En effet, le protagoniste n'existe pas – au sens propre du terme – et comme Lackobreath, le narrateur et actant central de « Loss of Breath » (1832), le personnage byronien de « The Assignment » s'éprouve lui-même comme mort (irréel), alors que les autres et le milieu qui l'entourent sont bien vivants (réels) :

Orphée laisse Eurydice derrière lui, la perd définitivement, avec une partie de sa propre personnalité, et finalement, meurt de ne plus pouvoir vivre ses désirs. [...] La pathologie du traumatisme psychique, d'un côté, c'est le double accolé à l'abjection terrifiante de la mort, attiré par la séduction de la Tête de Méduse. De l'autre, c'est bien sûr le sujet blessé, attaqué sans relâche, mais qui, par son combat, témoigne d'une certaine toute-puissance, et se pare parfois de l'auréole des demi-dieux et des survivants qui ont pu approcher des Enfers et en revenir⁹⁰³.

⁹⁰¹ Poe se sent certainement des affinités esthétiques avec Politian (Angelo Ambrogini, 1454-1494), humaniste et brillant latiniste, précurseur de la philologie moderne, auteur d'œuvres composites, poétiques et maniérées, comme *La favola di Orfeo*, premier drame profane en langue italienne (Mantoue, 1480). S'adressant à un public aristocratique, l'auteur exalte la poésie et ses vertus civilisatrices : par son chant, Orphée adoucit jusqu'aux bêtes sauvages.

⁹⁰² Claude Barrois, *op. cit.* 748.

⁹⁰³ Ibid.

Le *pouvoir-être* chez le protagoniste de « The Assignment » est par conséquent dramatiquement rétréci par la folie. N'est-il pas vrai, en effet, que le sujet en tant qu'*être-jeté* (au monde), tel le *Dasein* qu'évoque la philosophie existentielle, est un individu qui voudrait exister sur le mode de l'ouverture à la signifiante (*Verstehen*), mais demeure dépourvu de projet et ne dispose d'aucun espace afin de se constituer (*Befindlichkeit*, ou sentiment de situation), raison pour laquelle, en fait de projet, il va jusqu'à se suicider. A l'évidence, l'individu qui a mis fin à ses jours nous est ravi par la mort de telle sorte et si radicalement qu'aucune possibilité ne s'offre plus d'échanger avec l'intéressé, d'où la frustration du visiteur-auditeur-narrateur de « The Assignment », lequel, assez pathétiquement, admoneste le défunt, par-delà la mort.

« William Wilson »: *The Vortex of thoughtless Folly*

Entre autres maux, le protagoniste éponyme de la nouvelle « William Wilson » (1839) [337-358] semble souffrir d'hallucinations, littéralement de ce que la psychiatrie moderne nomme l'autoscopie, à savoir la perception par un sujet de son propre corps en dehors de lui, avec l'impression d'un dédoublement⁹⁰⁴. Le double que le protagoniste perçoit – ou croit percevoir—ne laisse pas d'effrayer, ce dans la mesure où il s'impose comme un double inversé de ce qu'est William Wilson : le premier a tous les attributs d'une divinité tyrannique, le second n'est que faiblesse et amère soumission :

The sentiment of deep awe with which I habitually regarded the elevated character, the majestic wisdom, the apparent omnipresence and omnipotence of Wilson, added to a feeling of even terror, with which certain other traits in his nature and assumptions inspired me, had operated, hitherto, to impress me with an idea of my own utter weakness and helplessness, and to suggest an implicit, although bitterly reluctant submission to his arbitrary *will* (355)⁹⁰⁵.

⁹⁰⁴ « L'autoscopie est un phénomène par lequel un sujet s'aperçoit lui-même de l'extérieur ou de l'intérieur. Au cours de l'hallucination autoscopique (appelée également autoscopie externe, deutéroskopie ou hallucination spéculaire) le patient, un névropathe ou un aliéné, s'aperçoit lui-même ou si l'on préfère voit sa propre image devant lui, autrement dit il voit son double. Un autre type d'hallucination, l'hallucination interne appelée également autoreprésentation, se caractérise par le fait qu'un patient généralement hystérique ou en état d'hypnose, ressent ses propres organes internes. Il est également capable de décrire leur forme, leur situation et leur fonctionnement. Ce type d'hallucination s'observe chez les individus psychotiques, plus précisément dans les délires, dans la confusion mentale ou au cours d'intoxication par des substances hallucinogènes. » In *Vulgaris médical* consultable online. Article « autoscopie ». Le phénomène figure dans un certain nombre d'œuvres littéraires, au XVIII^e siècle avec C. B. Brown, et au XIX^e siècle chez Musset, Baudelaire, Maupassant, Gogol, Dickens, Dostoïevski, Oscar Wilde, etc.

⁹⁰⁵ Nos italiques pour mettre en évidence l'effet de démultiplication de la puissance quasi divine du redoutable Double, dont la volonté (*will*) n'est pas le moindre des attributs, ce *will* pouvant de surcroît s'entendre comme onomastique : il s'agirait alors d'un fragment (typiquement schizophrénique) à la fois de William Wilson et du Double.

La psychopathologie fait allusion aux guerres que se livrent à eux-mêmes les grands anxieux, obsédés et autres phobiques, ainsi qu'à la dépersonnalisation des schizophrènes. A cet égard, le témoignage de Wilson n'est pas sans rappeler le *délire palingnostique* tel que décrit par la nosographie classique, comportant de fausses reconnaissances avec participation imaginative et fabulatrice. Ce type de délire comporte souvent le phénomène d'illusion de sosies, se rapprochant des paraphrénies expansives ou confabulantes⁹⁰⁶. Le psychiatre J.M. Schneck (1990), pour sa part, affirme que le William Wilson d'Edgar Poe offre le premier exemple littéraire d'agnosie d'identification individuelle, ou syndrome de Capgras⁹⁰⁷. Certes, le narrateur de la nouvelle ne croit pas tant rencontrer des sosies autour de lui, ou encore des tierces personnes connues naguère ou jadis, qu'il serait désormais incapable d'identifier, mais plus exactement il est convaincu de la présence d'un sosie qui voudrait agir à sa place, à tout le moins interférer dans ses comportements⁹⁰⁸.

Mais pour reprendre la phraséologie de R.D. Laing, dans cette nouvelle que nous livre Poe, le personnage central est victime quant à lui d'une insécurité ontologique foncière, le foyer de conscience étant devenu un *moi irréel*. Aux prises avec la méconnaissance, la confusion et l'incertitude, ce *sujet de type incarné* est persuadé que lui-même reste « vrai », alors qu'il manque à appréhender le monde extérieur comme réel : l'enfer ce ne sont donc pas les autres, *l'enfer c'est l'autre en tant qu'il est moi*. Ce tableau est parfaitement congruent avec une approche phénoménologique de l'hallucination et de l'illusion perceptive, comme celle proposée par Jocelyn Benoist :

Les hallucinations sont une partie de ce que nous voyons, entendons, sentons, au sens même où nous voyons, entendons, sentons, de la « réalité » — cette « réalité » en un sens non épistémique, mais métaphysique : celui de la *facticité du perçu*, est, en vérité, définitionnelle du concept même d'hallucination » ...L'hallucination est tout simplement une perception — mais une perception

⁹⁰⁶ Cf. Antoine Porot. *Manuel alphabétique de psychiatrie* (1952), 7^e édition entièrement revue et actualisée, Paris : Presses universitaires de France, 1996.

⁹⁰⁷ « Tout paraît alors se passer comme si, incapable d'intégrer les informations nouvelles concernant les personnes et les visages et de les confronter avec son stock antérieur, le patient devenait le jouet de celui-ci et revivait ses expériences passées, dans le temps et dans l'espace. En dernière analyse, on rejoint le cadre plus général de la paramnésie de réduplication, décrite par Pick dès 1903. Plutôt que William Wilson, c'est Maria Timopheievna, « L'énigmatique boiteuse » des *Possédés* que l'on évoque ici, convaincue que Stavroguine, son mari, est « Un autre », un imposteur. N'oublions pas que son créateur est épileptique. » Marc Trillet : « Le double et son théâtre » in *Revue d'Histoire des Sciences Médicales – Tome XXX – N°1 – 1996*, 111-116, 113. Voir l'article cité, par Schneck, J. M. « Edgar Allan Poe's 'William Wilson' and Capgras' Syndrome. » *Journal of Clinical Psychiatry*, 1990, 51, 387-388. Cf. aussi A. Pick : « Clinical Studies III, On reduplicative paramnesia » *Brain*, 1903, 26, 260-267.

⁹⁰⁸ Selon l'exploration en imagerie et les investigations métaboliques cérébrales, propriété exclusive du psychotique, en particulier du schizophrène au départ, l'*illusion du sosie* se repère dans des altérations anatomiques des structures temporales, et surtout frontales ou thalamiques de l'hémisphère droit.

telle que, dans son cas, il est difficile de conserver un sens à l'idée, applicable en général, selon laquelle la perception nous « donnerait la réalité », ce qui soulève un problème par rapport au concept *épistémique* de la perception⁹⁰⁹.

Le protagoniste de « Willam Wilson » donne à son existence vouée à la présomption, mais aussi au maniérisme et à la distorsion, une forme *satanique* plutôt que *démonique*, d'où la malédiction finale. Sous ce rapport, toujours selon Binswanger, la psychose est la désignation moderne de la « démonie abyssale ». Or, cette « horreur » se « forme partout où nous assistons à une tension entre *création de forme* et *destruction de forme* sur laquelle repose bien le démoniaque » (304)⁹¹⁰. Cependant, « là où n'est pensé que la destruction sans forme créatrice, ce n'est pas le démoniaque qui domine, mais le satanique » (304). Et c'est uniquement eu égard au satanique qu'il convient de parler de manque, de défaut, de dislocation » (304). En l'occurrence, de notre point de vue, si l'homme de lettres E. A. Poe se signale typiquement du côté du *démonique*, son personnage de William Wilson quant à lui verse dans le *satanique*. Force est de constater que le protagoniste se complaît dans le Mal et pour tenter d'étouffer l'inquiétude, il cherche à se procurer des satisfactions capables d'exciter l'appétit de son âme dépravée. Ces satisfactions sont mauvaises, puisque l'agitation de l'intéressé n'est capable de produire que du venin. En d'autres termes, l'écriture permet à l'artiste démoniaque E. A. Poe d'élaborer quelque chose – en l'espèce, des artefacts littéraires – à partir de son insécurité ontologique et du chaos intérieur dont il fait la douloureuse expérience. En effet, l'écrivain, s'il présente certes une personnalité addictive et dépressive, ne se voue pas intentionnellement à l'autodestruction et laisse une œuvre conséquente et puissamment expressive de son propre *démonisme héroïque*, parmi laquelle la nouvelle « William Wilson ».

L'on retrouve ainsi dans cette nouvelle un profil psychologique assez typique des narrateurs intradiégétiques de Poe. En effet, dans la galerie de personnages paranoïaques/maniaques mis en scène dans le corpus, tout se passe comme s'il était impossible de s'affranchir d'une radicale négativité. Les intéressés s'affirment paradoxalement à travers cette négativité, laquelle dénote le

⁹⁰⁹ Jocelyn Benoist : *Le bruit du sensible*. Paris : Les Editions du Cerf, Collection Passages, 2013. 87.

⁹¹⁰ « Depuis toujours, l'humanité a eu horreur, et l'homme naïf a encore aujourd'hui horreur de la « démonie abyssale » de cette forme d'existence que notre culture a « dédémonisée » si aisément sous le nom de psychose, même lorsqu'il s'agit de la forme « *héroïque* » de la démonie. (...). Nous ne pouvons parler de démonie que lorsqu'il s'agit d'une unité de force créatrice de forme et destructrice de forme, comme par exemple chez le « démon » qui pousse au-delà des limites de ses formes données, la personnalité à des créations et des destructions qu'elle ne peut concevoir comme les siennes. » L. Binswanger, *Sur la fuite des idées (Über Ideenflucht)*, 1933), Grenoble : Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2000, 304. Byron, P.B. Shelley et Nietzsche, entre autres, offrent sans doute des figures démoniques héroïques, selon cette conception existentielle.

manque à être, ou encore la *volonté de ne pas être en soi*⁹¹¹. En l'occurrence, le protagoniste-narrateur de « William Wilson » cherche à savoir qui il est, cela *en s'inventant un Double*, et en se déversant de l'intérieur du soi propre vers l'extérieur. Comme l'explique Andrew J. Webber:

The subject is always also constructed as object by and for another. On the one hand, the specular replication of the subject may seem to guarantee, or to double subjective autonomy; on the other, the 'secret sharer' may be seen to halve or even annul the identity in which it shares⁹¹².

Dans « William Wilson », nous décelons diverses significations associées au Double littéraire, telles que mises en évidence par Carl F. Keppler⁹¹³. En effet, le Double du protagoniste éponyme est à la fois le poursuivant, le jumeau, une manifestation de l'horreur et (éventuellement) le sauveur, à supposer que la confession du narrateur soit « sincère ». En revanche, le verso n'est pas le catalyseur d'un changement du Moi – tels certains agents intervenant dans le *Bildungsroman* dont la rencontre infléchit le destin du protagoniste. On peut néanmoins caractériser le Double du protagoniste de Poe comme « une partie non réalisée ou exclue par l'image de soi du moi : d'où son caractère de proximité et d'antagonisme, il s'agit des deux faces complémentaires du même être. »⁹¹⁴

Mais tout est agencé dans l'économie textuelle et narrative de « William Wilson » en sorte d'aboutir justement à la chute vertigineuse qui coïncide avec la rencontre (manquée) entre le sujet et ce qu'il s'imagine être son sosie. L'anisochronie marquant la narration produit l'impression que le locuteur est engagé dans une spirale délétère, sorte d'appel du vide et « vortex of thoughtless folly » (347), avec une surenchère comportementale de manigances et de forfaits de plus en plus graves. Dans ces conditions, envers du narcissisme parental, le Double de l'énonciateur intervient en qualité de surmoi, de bonne conscience ; il devient pratiquement un tuteur ou fondé-de-pouvoir. Le second Wilson rappelle ainsi le traditionnel Schützgeist, ou esprit protecteur, à cela près que ce Double ne sera hélas pas le catalyseur d'un changement (profond) du Moi.

De ce point de vue, ce Double – dont l'épigraphe est cataphorique (What say of it ? what say CONSCIENCE grim/That spectre in my path ?⁹¹⁵) fonctionne à la fois comme *alter ego* de William

⁹¹¹ D'où le sens de l'hyperbole conclusive : le narrateur s'est pour ainsi dire irrémédiablement assassiné lui-même : « how utterly thou hast murdered thyself ». Pis encore, serait-il l'auteur d'un double meurtre ?

⁹¹² A. J. Webber opus cit, 5. Le critique emprunte ici le titre de la courte nouvelle de Conrad (1910) sur le thème du *Doppelgänger*.

⁹¹³ Carl F. Keppler: *The Literature of the Second Self*, Tucson: University of Arizona Press, 1972.

⁹¹⁴ Voir Nicole Fernandez-Bravo : *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, sous la direction de P. Brunel ; entrée : « Le double ». Paris : Editions du Rocher – Jean-Paul Bertrand Editeur, 1989. 491-531.

⁹¹⁵ Kenneth Rothwell a établi que l'exergue est une citation approximative de William Chamberlayne (1619-1689) laquelle figure non pas dans *Pharonnida* (1659), mais dans *Love's Victory* (1658). Dans cette tragi-comédie, on lit :

Wilson, son ennemi de toujours, un mauvais génie (« evil genius ») et tyran, bourreau (« tormentor ») et son destin. Il est intéressant de constater toutefois que l'œuvre ne met pas en scène littéralement un *Doppelgänger* – terme signifiant « Double qui marche à côté », et par extension « compagnon de route »⁹¹⁶. En effet, le « Double » de la nouvelle de Poe vient systématiquement croiser le chemin du narrateur, se portant au-devant de l'intéressé, davantage qu'il ne voyage de concert avec lui. Le Double exerce certes une constante vigilance à l'endroit du Moi original (et expose la vulnérabilité de ce moi), comme une sorte d'ange gardien, mais le premier Wilson le perçoit comme un agent en chair et en os — même s'il ne voit jamais son visage. L'ultime rencontre équivaut à une collision frontale, dans la mesure où le narrateur n'assume pas ce Double comme instance intrapsychique. Le locuteur ne semble à aucun moment douter de la réalité de l'existence de ce rival (dans le système discursif, la restitution des « perceptions » n'est pas soumise à une modulation connotant le fantastique), malgré l'accumulation de coïncidences totalement invraisemblables : les deux individus seraient nés à la même date, porteraient le même nom, auraient été admis dans la pension le même jour, ils se ressemblent trait pour trait, sont de taille identique. Pour autant, le Double ici est subjectif et non point objectif, cela dans la mesure où la nouvelle ne met pas en scène deux individus, dont un « original » et une « copie ». Selon A. J. Webber, la vision dédoublée est le symptôme le plus flagrant du sujet affligé d'un *Doppelgänger*, la victime présente en outre des troubles langagiers :

Double vision sums up my first premiss, then double-talk—the condition of repetitive speech disorder—sums up the second. Not only does the *Doppelgänger* create a visually compulsive scandal, but it operates divisively on language (...). It echoes, reiterates, distorts, parodies, dictates, impedes, and dumbfounds the subjective faculty of free speech⁹¹⁷.

Il en va autrement chez William Wilson, lequel paraît maîtriser avec aisance son discours, suffisamment en tout cas pour donner le change et s'imposer, au moins provisoirement, parmi ses pairs. L'on notera cependant que le protagoniste ne rapporte aucun dialogue précis, mais sans doute

« Conscience waits on me, like the frightening shades / Of ghosts when ghastly messengers of death . . . ». (V. 2746f.). Cf. Rothwell, K. « A Source for the Motto of Poe's 'William Wilson,' » *Modern Language Notes*, LXXIV (April 1959), 297-298.

⁹¹⁶ En philosophie, déjà Platon décrivait pilote et copilote aux désirs contradictoires, comme étant à l'origine de toute la gamme des dérèglements mentaux, s'étendant du bégaïement à la folie. Nous avons l'image d'un attelage tiré à hue et à dia. Quant au motif littéraire du Double, il remonte au *Menaechmi* de Plaute, et resurgit dans *The Comedy of Errors*, de Shakespeare (1594). Le vocable « Doppelgänger » est forgé par Jean-Paul Richter pour les besoins de son roman *Siebenkäs* (1796). Selon une note de bas de page de l'auteur, les *Doppelgänger* sont « Leute, die sich selber sehen. » (Les Doubles sont des gens qui se voient eux-mêmes). Andrew J. Webber est donc fondé à assurer que le Double dans la tradition allemande est avant tout une figure de la compulsion visuelle. La situation est légèrement différente avec William Wilson, lequel entend son Double plutôt qu'il ne le capte par le regard.

⁹¹⁷ A.J. Webber, *op. cit.* 3.

ne faut-il pas s'étonner de cet état de choses, puisque la conversation proprement dite suppose une prise en compte de l'autre, une entente et un dialogue⁹¹⁸.

De l'aveu du narrateur, lui et son Double sont inséparables (343), bien que – nonobstant le paradoxe – le rival s'emploie à le rendre fou (342). C'est du moins ce que laisse entendre le discours à forte tonalité paranoïaque du narrateur, lequel prête à l'autre l'intention de constamment lui nuire : son rival l'imité dans le détail de sa vêtue et dans toutes ses attitudes, mais ce faisant persécute un narrateur anxieux, convaincu qu'on se gausse de lui (342)⁹¹⁹.

A l'égard de son Double, l'énonciateur est partagé entre union et désunion (343) et l'on assiste pour le coup à une série de douloureux renversements. Considérons par exemple le mauvais tour que le jeune pensionnaire (que fut le narrateur) cherche naïvement à jouer au persécuteur imaginaire et qui se retourne contre son auteur : voulant effrayer l'*alter ego* censé assoupi dans sa cellule d'internat, William Wilson se retrouve face-à-face avec lui-même, comme dans un miroir. Mais obstiné dans son aveuglement, il n'y voit que « sarcastic imitation » de la part de l'ennemi (347). Ainsi donc, la question cruciale que se pose le sujet à soi-même — et *ipso facto* au Double qui participe de l'inquiétante étrangeté déstabilisatrice de l'identité — est-elle résumée dans la formule : « Who is he ? — whence came he ? — and what are his objects ? » (354). Le *moi divisé* de celui qui souffre d'autoscopie en veut à la part positive de soi, instance dont il paraît émaner une autorité qui fixe les limites de l'admissible dans la conduite :

It was noticeable indeed, that in me one of the multiplied instances in which he had of late crossed my path, had he so crossed it except to frustrate those schemes, or to disturb those actions, which, if fully carried out, might have resulted in bitter mischief. (354)

En parlant de celui qu'il perçoit comme un intrus, le narrateur de « William Wilson » évoque un spectre, lequel, en tant que Double, devient « un fantôme qui est le développement à l'intérieur du sujet d'un autre lui-même qui le prive d'identité propre et le mène à sa destruction. »⁹²⁰ Qu'on désigne l'intrus en question « fantôme », « ombre », « spectre », « introject », ou « Double », ce

⁹¹⁸ Voir à ce sujet par Hans Georg Gadamer, op. cit. : *Vérité et méthode*, 407-408-384 et 402. Chez Poe, l'on remarquera que les personnages — paranoïaques ou non — sont rarement impliqués dans des dialogues, dans la mesure où ils évitent soigneusement tout abouchement. C'est ce 'parler-ensemble', le *Miteinanderreden*, qu'évoqueront Gadamer et Karl-Otto Apel, dans la perspective de l'éthique de la discussion.

⁹¹⁹ Cf. Harold F. Searles : *L'effort pour rendre l'autre fou* [*Collected Papers on Schizophrenia and Related Subjects*, 1965]. Trad. Brigitte Bost, Paris : nrf-Éditions Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient, 1977.

⁹²⁰ Marc Amfreville, op. cit., 34.

qu'éprouve le pseudonyme William Wilson, et tel qu'il est relaté, correspond précisément à la description clinique de l'expérience schizophrénique. Selon H. Searles :

Le patient [schizophrénique] vit chroniquement sous la menace : celle des figures persécutrices vécues comme faisant partie du monde extérieur, mais aussi celle d'*introjects*, qui lui sont, dans une large mesure, inconnus, qu'il promène avec lui et porte en lui. Ceux-ci sont les représentations déformées de personnes qui appartiennent, à proprement parler, au monde extérieur aux limites de son moi, mais qu'il ressent—pour autant qu'il est conscient de leur présence—comme ayant envahi son soi—cette aire étant réduite du fait, aussi, qu'une bonne part d'affect et d'idéation appartenant à son soi est drainée, par le biais de la projection, vers le monde extérieur. On arrive à voir, au cours de la psychothérapie, à quel point ces introjects s'efforcent d'abolir totalement le soi⁹²¹.

Le temps passant, les sentiments de persécution s'accroissent, au point que notre protagoniste s'imagine voir sa némésis dans tous les lieux où il séjourne (354). L'on observe en l'espèce que le sujet fragmenté demeure seul face à celui qui l'obnubile ; les autres – c'est-à-dire les camarades de l'université – étant transformés en simples accessoires ou néantisés (344), si bien qu'il n'existe plus de *Mitwelt*, ni de faisceau de regards croisés, et pas davantage d'environnement signifiant. C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons souscrire à l'interprétation de D. Halliburton selon laquelle le regard du second Wilson n'est rien d'autre que le *regard accusateur des autres* – au sens collectif⁹²². Le locuteur ici, précisément ne semble tenir aucun compte d'autrui en tant qu'autrui, c'est bien en cela que réside son problème. Tout au plus, l'écriture permet-elle une mise-en-scène de la tentative du protagoniste de rétablir le lien avec l'Autre Réel, c'est-à-dire de suspendre ce que Žižek désigne comme étant l'abstraction fondamentale et glacée, dont la figure de l'individu solitaire en proie à ses obsessions constitue le meilleur exemple⁹²³.

Aussi, le premier William Wilson devient-il un tentateur parmi ses camarades étudiants. Mais, fait significatif, le protagoniste rencontre son Double pour la deuxième fois lors d'un épisode de griserie (349) et le tableau clinique s'enrichit avec le motif de l'éthylisme : « I had given myself entirely up to wine, and its maddening influence upon my hereditary character rendered me more and more

⁹²¹ Harold F. Searles, *opus cit.* 252.

⁹²² Cf. Edgar Allan Poe. *A Phenomenological View*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1973, 300. L'analyse de Halliburton est clairement influencée par l'existentialisme français de l'après-guerre, notamment sartrien.

⁹²³ Voir Slavoj Žižek : *La Subjectivité à venir, Essais critiques* (2007), Paris : Flammarion Collection Champs-Essais, 2007, 89.

impatient of control » (355)⁹²⁴. En recourant ainsi à un breuvage psychotrope pour retrouver l'estime de soi qui lui fait cruellement défaut, l'individu, en même temps mû par la haine de soi, s'auto-inflige des souffrances et cultive les effets de distorsion dont on connaît l'importance dans les pathologies mentales. Le vin entretient l'illusion d'une force accrue, inversement proportionnelle à l'affaiblissement supposé du Double (355)⁹²⁵. La psychopathologie fait état de patients qui manifestent une semblable propension à s'imposer des souffrances morales et/ou physiques, ce dans le but plus ou moins conscient de s'éprouver comme davantage vivants.

Le second William Wilson fonctionne en l'occurrence comme la « part saine » du sujet ; il assure d'ailleurs ne faire que son devoir (352) et à ce titre contrarie les pulsions sadiques du premier Wilson, interférant entre le sujet et ses désirs incontrôlés. Son Double intervient alors que le narrateur cynique et impavide cherche à acculer un camarade à la ruine, en trichant aux cartes. Déshonoré, le narrateur sera contraint de quitter Oxford et l'Angleterre, éprouvant « a perfect agony of horror and shame » (353)⁹²⁶. Cependant, si ce Double se manifeste lors de chaque événement majeur de la vie du protagoniste, il ne parvient pas pour autant à l'assagir, ni à le protéger contre ses propres excès.

En-deçà de l'événementiel, le narrateur a l'impression aussi nette que dérangeante, d'avoir toujours connu son Double, aussi loin que remontent ses plus anciens souvenirs (346). L'autre Moi se voit dès lors conférer des propriétés atemporelles, véritablement divines : « the elevated character, the majestic wisdom, the apparent omnipresence and omnipotence » (355). Le texte est mimétique d'hallucinations auditives, tactiles et spéculaires, et, élément hautement significatif, l'énonciateur ne distingue jamais effectivement le visage de son obsédant Double, état de fait qui le mortifie au plus haut point (354). Cela n'empêche nullement que vis-à-vis du je-narrateur, le Double occupe la position de surmoi, le narrateur en venant précisément à regretter de n'avoir pas davantage tenu

⁹²⁴ « William Wilson » comprend plus d'un élément autobiographique, puisque narrateur et auteur sont « nés » à la même date, leur parcours présentant des similitudes : les années de pensionnat, puis la vie à l'université, avec ses extravagantes parties de cartes et beuveries. On peut considérer que l'histoire contée dans « William Wilson » donnait l'occasion à Poe d'assumer sa propre dualité, entre créativité et comportement autodestructeur, élévation et déchéance.

⁹²⁵ Dans « The Masque of the Red Death » (1842) et « The Cask of Amontillado » (1846), c'est également au cours du carnaval – temps de suspension provisoire des interdits et usages ordinaires – que va se dénouer l'histoire, avec une confrontation fatale. En ce sens, comme dans la tradition ancestrale, le Double est bien l'annonceur de la Mort. Andrew J. Webber fait observer que dans la littérature allemande tout spécialement, la survenue du Double a pour scène privilégiée le carnaval, souvent situé dans une Italie fantasmée où les passions se donnent libre cours.

⁹²⁶ Notons au passage le quasi-oxymore entre « perfect » et « agony », caractéristique une fois de plus d'un style exagérément maniéré, traduisant la dissonance. La formule est colorée d'ambivalence, entre répulsion et plaisir, revendication et vergogne.

compte des sages conseils que lui prodiguait son *alter ego* (345), aussi importun fût-il. Cette instance moralement positive, *persona* pour ainsi dire gémellaire – mais dont nul mortel n’a jamais vu la Face, pas davantage que Celle du Dieu Eternel⁹²⁷ – fonctionne à l’inverse du narrateur, lui qui ne sait qu’accomplir le Mal. Il y a, en l’occurrence, polarisation entre un syntagme tel : « my namesake had much about him, in character, of that unassuming and quiet austerity which, while enjoying the poignancy of its own jokes, has no heel of Achilles in itself » (343) et : « my own weakness and hopelessness » (355)). L’absence de visage et la propension à se fragmenter soi-même et à convertir l’autre en objet partiel, trahissent les difficultés du sujet psychotique dans son commerce avec la réalité. Sous ce rapport, il fait peu de doute pour le lecteur que la deuxième irruption du Double procède du seul délire de celui qui (provisoirement et dans le *temps de l’énonciation*, par opposition au *temps diégétique*) se fait appeler William Wilson (352) puisque – chose parfaitement irrationnelle et impossible – ce double « apparaît » dans une obscurité totale :

The wide, heavy folding doors of the apartment were all at once thrown open, to their full extent, with a vigorous and rushing impetuosity that extinguished, as if by magic, every candle in the room. Their light, in dying, enabled us just to perceive that a stranger had entered, about my own height, and closely muffled in a cloak. The darkness, however, was now total; and we could only feel that he was standing in our midst. (352)

L’on songe en la circonstance à ce que Michel de Certeau désignait comme la *visibilité disparaissante* des anges et autres créatures célestes, « impossibles à capturer par l’encre de la plume »⁹²⁸. Selon le locuteur, la seule insolite marque de « faiblesse » du Double consiste en ce qu’il ne peut que murmurer (343). Mais jusqu’à la phonation du sujet finit par dupliquer celle du rival, pour fusionner avec elle : « *and his singular whisper, it grew the very echo of my own...* (italiques *sic*, 343). Se signale à notre attention le fait que dans l’expérience « sensorielle » du sujet (telle en tout cas que William Wilson nous la restitue), l’ouïe est surinvestie par comparaison avec la vue. Or, comme l’explique Corinna Coulmas :

L’ouïe est le premier des deux sens de distance en partant du bas, du toucher, notre sens de contact par excellence. Elle se trouve juste après l’odorat, et avant la vue, qui est le paradigme même de l’aperception distante, parce qu’elle pose le monde devant l’homme comme un tableau. L’ouïe, fondée comme la vue sur la séparation physique d’avec son objet—dans son cas la source du son—, suit une démarche inverse, car elle conduit celui-ci à

⁹²⁷ Jean 6 :46.

⁹²⁸ Cf. M. de Certeau : *Le parler angélique, figures pour une poétique de la langue*. Paris : Groupe de Recherches Sémio-Linguistiques, 1984 : « Visibilité disparaissante, l’ange n’a pas d’être-là qui s’offre à un contrôle objectif » et il « échappe à la durée de la vérification. » (11).

l'intérieur de l'homme. Les bruits et les sons du monde extérieur, en entrant dans notre corps, se transforment en univers parallèles qui ne sont plus liés à aucune dimension.⁹²⁹

Ajoutons que, pour reprendre une formule de Francis Wolff, *c'est le langage qui fait du réel un monde*⁹³⁰, étant entendu que la constitution du monde en nous n'est possible que dans la mesure où les sens sont mutuellement intégrés, s'articulent, se complètent et se répondent. En l'occurrence, chez le sujet en proie aux hallucinations auditives, il y a suspension de la coordination sensorielle et cognitive pourtant absolument nécessaire à la mise en sens :

L'intérieur, dans le paradigme auditif, est le monde en tant que nous communiquons avec lui, il est notre réponse à la mélodie des choses, sa résonance. C'est un intérieur peuplé et vivant, où chaque vie constitue pour toutes les autres, la garantie d'exister ensemble⁹³¹.

Loin, hélas, d'une comparable harmonie, le protagoniste gothique et déséquilibré de Poe n'éprouve et ne manifeste que de la *non-congruence*, son malaise existentiel posant la question d'un *écart de parallaxe* entre les avatars de William Wilson, ce dans la mesure où les deux ne font qu'un, étant entendu que le premier (ou l'original ?) refuse de se voir tel qu'il est vraiment ou du moins refuse d'accepter que la voix qui lui parle puisse être celle de sa conscience, et non pas l'émanation de quelque agent extérieur. En d'autres termes, le premier Wilson se trouve dans l'incapacité de se voir (et de s'entendre) tel qu'il est effectivement :

The *Doppelgänger* (...) serves as a case for the dialectically complicated conflict between realism and fantasy; (...) the real is duplicated as phantasm in such a way as to defy distinction. The duplication (...) points up an essential lack which must be supplemented, a lack within the 'real self', and by extension within the order of the real⁹³².

En la matière, l'actant appréhende l'aspect négatif de sa propre personnalité dans ce qu'il croit (ou décide) être l'autre – c'est-à-dire son homonyme et sosie –, et ne se perçoit que dans cette tension, à savoir dans l'« écart de parallaxe » qui le sépare de lui-même, au sens où *sujet et réalité sont leur propre non-coïncidence*, pour paraphraser Slavoj Žižek⁹³³. En effet, la réalité se trouve prise dans le

⁹²⁹ Corinna Coulmas, « La mélodie des choses. A propos de l'ouïe », Revue « Les Temps Modernes », 70^e année, janvier-mars 2015, N° 682, 223-245. 224.

⁹³⁰ Francis Wolff : *Dire le monde*, Paris : Presses Universitaires de France, Collection Quadrige Essais débats, 2004, 7.

⁹³¹ Corinna Coulmas, *op. cit.* 238.

⁹³² Webber, *op. cit.* 9.

⁹³³ En particulier dans *La Parallaxe*, *op. cit.*

mouvement par lequel nous la connaissons, et de façon concomitante, notre connaissance de la réalité est incorporée dans la réalité elle-même. Par extension, l'application d'une herméneutique daseinsanalytique nous conduit à penser que l'écart de parallaxe chez William Wilson ressortit à une pathologie sévère de la *présence*, au sens existentiel du terme, car en effet selon H. Maldiney :

Être présent (*prae—sens*), c'est être à *l'avant de soi*. Il y a là une antilogique, un signe de contradiction qui fait le départ entre deux ordres : ce qui, au plan de la chose, de l'étant pur et simple, constitue une impossible condition d'être, est la condition d'être-à-l'impossible qui définit dimensionnellement l'existant. Exister, au sens non-trivial, c'est avoir sa tenue hors soi, extatiquement, sans avoir eu à sortir d'une situation préalable de pure immanence⁹³⁴.

Lors de la confrontation finale entre William Wilson et son double, la fureur homicide du narrateur se trouve décuplée par sa propre voix : « every syllable I uttered seemed a new fuel to my fury » (356). Littéralement *hors de lui* et au paroxysme de l'exaltation, le narrateur a la force et la dextérité d'un énergumène : « I was frantic with every species of wild excitement, and felt within my single arm the energy and power of a multitude » (356). Tel un forcené, le Moi divisé est pour ainsi dire infesté par des esprits mauvais, comme le possédé de l'Évangile : « Mon nom est Légion, car nous sommes nombreux/plusieurs⁹³⁵. » A ce moment de la diégèse, l'on comprend que le narrateur se trouve (une fois de plus) face à un miroir — chose dont il ne s'était pas avisé auparavant, et celui qu'il voit, tout ensanglanté et titubant vers sa propre image, c'est lui-même⁹³⁶. Gabriel Marcel évoque un type analogue de tentation de reniement du corps propre et du soi qui l'accompagne :

...la faculté qui m'est déparée de considérer à quelque degré mon corps du dehors (par exemple et aussi symboliquement, lorsque je me regarde dans une glace) m'expose inévitablement à la tentation de m'en dégager idéalement et comme de le renier—comme on renierait un ami, un parent...⁹³⁷

Le passage à l'acte confirme le clivage du Moi (entre deux parties juxtaposées, et se méconnaissant dans des registres antinomiques, ou deux fractions alternantes) et illustre en outre cette vérité selon laquelle « ce qui apparaît dans un miroir est situé ailleurs que là où cela se manifeste »⁹³⁸. Du reste, ce n'est pas tant le miroir en tant que tel qui filtre la scène et la distord, que

⁹³⁴ Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris : Editions Klincksieck, 2003, 7.

⁹³⁵ Marc, 5:9.

⁹³⁶ Pour Freud, regarder fixement son image dans le miroir signifie la peur d'être défiguré. Voir lettre de S. Freud à L. Binswanger, 2 mai 1909, *Corresp.* 74.

⁹³⁷ Gabriel Marcel, *L'Être incarné*, in *Essai de philosophie concrète* (1940), Paris : NRF-Editions Gallimard, 1966, 38.

⁹³⁸ Plotin, *Traité* 26 (III, 6, 7, 16-40). Trad. sous la direction de Luc Brisson & Jean-François Pradeau, Paris : GF-Flammarion, 2002. L'on se rappelle aussi que chez E.T.A. Hoffmann le miroir (Spiegelbild) partage ou clive le 'Je/moi'

la focalisation interne. A ce propos, l'on se rappelle que Lacan soutient dans *Le Stade du miroir* (1949) que le moi est un assemblage d'identifications auquel chacun essaie de donner une unité. Suivant cette théorie, l'enfant, *infans*, prématuré à l'égard de l'aperception de son intégrité, va s'appréhender dans une image totalisée. Une apparition perceptive surgit comme image idéale de lui-même, suscitant une « assumption jubilatoire » alors même que cette figure insaisissable se dérobe dans sa propre saisie, tout en appelant l'identification. Cependant, ce stade dit « du miroir » n'aboutit qu'à condition que l'Autre offre un cadre au miroir et inscrive l'image dans un ordre symbolique grâce à quoi le sujet se structure et advient comme humain. L'image ne se renvoie donc pas à elle-même dans un jeu narcissique de réfraction illimitée, elle est d'ordre symbolique. L'Autre, par conséquent, fournit au sujet l'aire de sustentation nécessaire à son inscription dans la chaîne des signifiants (sens), à travers des règles et des limites qui organisent l'imaginaire et permettent d'entrer dans des jeux affectifs, de prestance et de rivalité sans pour autant dériver vers le chaos. Les lois propres de l'Autre, suivant une analogie avec la structure linguistique, sont les lois mêmes du signifiant, l'articulation, la combinatoire signifiante, les métaphores et les métonymies mises en évidence par l'exploration freudienne de l'inconscient⁹³⁹. L'aliénation acceptée à l'ordre symbolique permet la prise en compte de l'autre comme sujet de désir, et donc avec cet autre la construction d'une réalité distanciée du réel, du signifié et du pulsionnel immédiat. Le *Manque* ou insuffisance est la condition de possibilité du sujet conscient de Soi, par conséquent la reconnaissance de Soi n'est possible que dans la mesure où l'homme se détache de la nature, des données innées du psychique et des instincts immédiats. C'est à ce processus de maturation que s'applique le concept de stade du miroir.

Ce que Lacan appelle l'*assumption jubilatoire* est un instant historique à dimension existentielle où le sujet à venir se voit projeté dans une structure⁹⁴⁰. Mais ce que reconnaît au prime abord l'enfant dans le miroir, c'est l'image d'un autre, car l'image qui lui est renvoyée manifeste son corps comme un autre. Lacan démontre ainsi que ce n'est qu'à travers la médiation par l'autre et d'abord par son image que le sujet advient à la conscience de Soi. Il ne s'agit cependant pas d'une médiation littérale du sujet par l'autre, l'autre n'étant pas un terme dans la dialectique du Moi, mais venant plutôt mettre à jour une « aliénation primordiale » qui disjoint la conscience de Soi dès son commencement. Ainsi,

(Ich) entre réalité et rêve. Chez ses personnages, le sentiment d'aliénation du Moi et les effets d'étrangeté se retrouvent dans le miroir et la vie onirique. Le 'Je' est toujours rêvé. Mais chez Poe, le 'Traum' (rêve) dégénère invariablement en 'Alptraum' (cauchemar), loin, donc, de tout merveilleux.

⁹³⁹ Concepts-clefs que Freud a développés notamment dans *L'interprétation des rêves* (1900), *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1901) et *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905).

⁹⁴⁰ J. Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" [1949], in *Écrits*, Seuil, 1966, 94.

point essentiel, le premier effet qui apparaisse de l'*imago* chez l'être humain est un effet d'*aliénation* du sujet. C'est dans l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord⁹⁴¹.

Dans le texte qui nous occupe, l'on a affaire précisément au contraire ou à l'antithèse d'une *assomption jubilatoire*, c'est-à-dire à une *chute crépusculaire* : dans le déchaînement de violence qui l'emporte, le narrateur n'entend plus le murmure de son Double, mais sa propre voix, affirmant qu'il a prévalu, mais au prix de sa propre vie. On trouve ainsi dans le récit un protagoniste dédoublé présentant une disposition amoureuse pour le propre Moi et souffrant d'une inaptitude à aimer, et simultanément le dégoût de Soi caractéristique de personnalités dépressives, l'aversion vis-à-vis de cette existence — ce qui curieusement fait écho au « stade esthétique » de Søren Kierkegaard⁹⁴² — et une volonté à la fois d'être soi, mais d'être soi en dehors de sa propre enveloppe corporelle et du monde, c'est-à-dire en multipliant les possibles, en épuisant ces dernières avec une façon d'auto-répulsion qui produit l'éclatement de la subjectivité, au gré d'instances discontinues. A preuve, le narrateur éponyme décrit des relations contrastées et complexes avec son Double, pour lequel il éprouve tour-à-tour respect, peur, animosité, haine.

L'énonciateur s'entretient effectivement avec son sosie, et malgré l'exaspération du premier, la courtoisie semble de mise — au moins pour un temps. Cela étant, notre locuteur fait aussi alliance avec une deuxième ou troisième instance, à savoir son propre esprit : « And again and again, in secret communion with my own spirit would I demand the questions 'Who is he ?'... » (354). Cette sorte d'évaporation et de dispersion schizoïde de la subjectivité — liée aux sentiments de culpabilité du Moi qui aboutissent au désir de mort — marque pareillement la fin de « The Fall of the House of Usher » (ou Us-Her) où tout se résorbe dans les miasmes des eaux mortes/miroir de l'étang, mais aussi « The Angel of the Odd » (1844) et « Loss of Breath » (1832).

⁹⁴¹ Voir l'interview de J.B. Pontalis, publiée in *Philosophie magazine*, décembre 2011/janvier 2012.

⁹⁴² Pour Kierkegaard, si l'homme est une synthèse de temporel et d'intemporel, le but de son existence est l'éternel. Pour cela, chaque homme doit passer par les stades spirituels déjà franchis dans l'histoire de l'humanité. Au commencement de son parcours l'homme est une créature naturelle qui vit dans l'instant et réagit dans l'immédiateté, sans conscience morale. Puis la réflexion l'affranchit de l'instant et l'homme se fait une idée du passé et de l'avenir. A ce stade s'éveille l'angoisse, car l'homme conçoit une notion de la liberté ; c'est le début du *stade esthétique*, durant lequel l'individu est encore tributaire du monde extérieur et de la finitude. Ce stade esthétique où l'esprit n'est présent que sous forme de possibilité, est propre au paganisme. Lors du *stade éthique*, l'homme peut s'efforcer de réaliser la possibilité de l'esprit dans sa vie, grâce aux principes donnés par le judaïsme et le christianisme, religions d'un Dieu personnel devant lequel l'homme est responsable. Au *stade religieux*, l'homme conscient de la faute originelle et de ses propres défaillances éthiques se fait attentif au message du Rédempteur, et entre dans la foi. C'est ainsi que se comprend la phrase de Kierkegaard : « ... le moi qui se rapporte à lui-même et veut être lui-même devient transparent et se fonde en la puissance qui l'a posé. » (*La maladie à la mort* [1849] *Œuvres complètes de S. Kierkegaard*, Vol. XVI, Paris, Editions de l'Orante, 1986, 285.)

En ce sens, le conflit psychique génère le Double lorsque le *Dasein* en proie à l'angoisse est mis – de par son être – en face de lui-même. Vu que dans le miroir le sujet rencontre sa propre absence de fond, il ne supporte pas les exigences de l'attitude réflexive et l'élargissement de l'horizon des possibles, d'où la panique du *Dasein* en question. Comme l'écrit Heidegger : « L'immersion dans le *nous-on* et dans le *monde en préoccupation* trahit quelque chose comme une fuite du *Dasein* devant lui-même en tant que *pouvoir-être proprement soi-même*⁹⁴³ .

A cet égard, le fou simultanément gothique et postromantique que compose Poe rejoint, avec quelques décennies d'avance, la condition anthropologique évoquée par Corinna Coulmas :

L'homme *fin-de-siècle* reste seul avec lui-même et cette solitude se reflète dans l'idée d'un inconscient purement individuel et psychique. La représentation du psychisme humain qui y correspond est celle d'un moi obligé de s'arranger en permanence avec les conventions de la société dictées par le surmoi et les pulsions inavouables, en grande partie refoulées, du ça. L'inconscient Freudien fonctionne de façon autonome, selon ses propres lois, et reste inaccessible au sujet tout en le déterminant, tel un vaste récipient scellé, où se meuvent, silencieusement, ses manques et ses frustrations. Nulle mélodie n'y résonne, le monde en est absent. L'enfer, ce ne sont pas les autres, c'est le moi monologuant et renvoyé à lui-même. Intériorité ? Sans doute, puisqu'à cet intérieur correspond un extérieur, le corps tout aussi tiraillé entre le plaisir et la douleur, doublé d'un corps libidinal qui est le raccordement, « l'habit d'Arlequin » des fantasmes de l'individu, selon la formule heureuse de Gilles Deleuze. Il se superpose à celui dessiné objectivement par la médecine et, contrairement au corps de Leibniz, il n'exprime pas l'univers, mais seulement ses désirs contradictoires⁹⁴⁴ .

Pour « William Wilson », notons en fin de récit, le recours au verbe : “conquer”, lequel relève à la fois du champ sémantique de la polémologie, mais aussi de celui de la séduction. A la fin de « The Masque of the Red Death » (1842), la Mort triomphait de la même façon. Ce motif du ver nécrophage et conquérant se rencontre également dans la nouvelle « Ligeia » (1838), le vocable « conqueror » étant substantif et adjectif, ainsi que dans le poème attribué à la protagoniste éponyme.

⁹⁴³ Martin Heidegger, *Être et temps* (1927), trad. François Vézin, Paris : nrf-Éditions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1986, 233. Texte original allemand p.185.

⁹⁴⁴ Corinna Coulmas, *op. cit.* 239.

« The Masque of the Red Death » : *l'être-pour la mort sans pouvoir-être*

Dans notre section dévolue au rôle joué par la présomption dans la nouvelle « The Assignment », nous avons vu que, selon la phénoménologie, l'être humain est à comprendre comme un *être-pour-la-mort* inscrit dans un *pouvoir-être*. A cet égard et en référence à la temporalité, le protagoniste narcissique de « The Masque of the Red Death » (1842) [485-490] offre l'exemple d'un sujet déchu, réduit à *être-pour-la-mort*, sans visée, ni sens, dirait Bin Kimura ⁹⁴⁵. A la vérité, non seulement Prospero oublie sa condition faible et mortelle, mais néglige le fait qu'une vie dépourvue de vicissitudes ne serait plus susceptible d'être éprouvée. Nous rejoignons ici l'idée de Heidegger, selon laquelle :

L'être du *Dasein* est le Souci dont le sens d'être est la temporalité. L'Etre du *Dasein* n'est pas l'être-sous-la-main, ni non plus l'être-à-portée-de-la-main, qui ne sont possibles, à leur tour, que sur le fondement de la temporalité du *Dasein*, qui possibilise l'unité de l'être-au-monde⁹⁴⁶.

Façon de dire que l'avenir est déjà en gésine dans le présent de l'âme, à condition que celle-ci reste disponible à l'indéterminé, à l'altérité et à la multiplicité, lesquels s'inscrivent naturellement dans le devenir. Or, Prospero refuse la muabilité de la vie et du monde extérieur, tout comme Egeus, le narrateur intradiégétique de « Berenice » (1832). En l'occurrence, son refus de toute différenciation et la recherche de l'homéostasie aboutissent à un figement infernal de la temporalité et par voie de conséquence à l'abolition du futur⁹⁴⁷.

De nombreuses expressions et tournures employées dans « The Masque of the Red Death » soulignent combien le monde de Prospero est pour ainsi dire délesté de son poids ontologique, mais à minuit précises tout est irrémédiablement consommé, la mort règne. Bien que, durant la nuit du bal, l'on donne libre cours aux passions (« the licence of the night was nearly unlimited. (252)), il n'empêche que le rythme de la musique jouée au château demeure syncopé, découpé et empesé, soumis au contretemps de la Mort, signifié par le carillon :

It was in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy, monotonous clang ; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the

⁹⁴⁵ Cf. Kimura Bin, *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, Paris : P.U.F., 1992, 78.

⁹⁴⁶ Cité par Christian Dubois, *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris : éditions du Seuil, Points Essais, 2000, 153.

⁹⁴⁷ L'on songe inévitablement à l'inscription figurant aux portes de l'Enfer de la *Divine Comédie*.

musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to harken to the sound ; and thus the waltzers perforce ceased their evolutions ; and there was a brief disconcert of the whole gay company ; and, while the chimes of the clock yet rang, it was observed that the giddiest grew pale, and the more aged and sedate passed their hands over their brows as if in confused reverie or meditation. But when the echoes had fully ceased, a light laughter at once pervaded the assembly ; the musicians looked at each other and smiled as if at their own nervousness and folly, and made whispering vows, each to the other, that the next chiming of the clock should produce in them no similar emotion ; and then, after the lapse of sixty minutes, (which embrace three thousand and six hundred seconds of the Time that flies,) there came yet another chiming of the clock, and then were the same disconcert and tremulousness and meditation as before (252).

La présence de l'horloge infernale — quasiment un personnage — décrite en des termes fortement évocateurs de l'obsession, nous rappelle les réflexions idoines de Heidegger concernant ce qu'il est convenu d'appeler le temps. Pour ce penseur, en effet, le temps n'est pas un simple objet ou quelque chose, il est plutôt ce à l'intérieur de quoi quelque chose se produit ou vient intervenir. En d'autres termes, le *da-sein* est le temps, tel qu'il se déploie dans la significativité, il n'est donc pas réductible à une juxtaposition d'instant, ni traduisible en une séquence de « maintenant ».

Pour sa part, donc, l'horloge, a pour unique fonction de mesurer le temps (sa qualité de « chronomètre » lui permet de donner l'heure, mais l'instrument nous dit nullement en quoi le temps consiste), le « de-quand-à-quand », en découpant une période de temps dans un espace homogène de temps, espace constitué d'instant (maintenant) arbitrairement agencés suivant l'avant et l'après⁹⁴⁸. C'est ainsi que le temps de l'horloge dans la nouvelle poésie est celui d'une métronomie maniaque, obsessionnelle puisque, pour reprendre une formule du *Dictionnaire Martin Heidegger* : « Le tic-tac de l'horloge est la forme la plus pauvre, le squelette en quelque sorte, ça n'est pas un temps ayant son rythme propre et son visage⁹⁴⁹. »

Couloir après couloir, pièce après pièce, culminant avec la chambre noire proprement indescrivable, l'espace est certes arpenté, balisé et décrit en détail, alors que le temps paraît solidifié. Le monde du despote Prospero est en effet celui d'un désespoir délirant qui projette dans un avenir incertain, celui de la vanité du monde et de l'idolâtrie qui prive de l'élan et de la force requises pour affronter la vie réelle, celle du quotidien. Binswanger examine cette question du désespoir fou en ces termes :

⁹⁴⁸ Cf. Martin Heidegger, *Le concept de temps* (1924), conférence publiée dans *Les cahiers de l'Herne*, op. cit. 27-37.

⁹⁴⁹ *Dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Editions du Cerf, 2014, Coll. d'auteurs sous la direction de Philippe Arjakowsky, François Fédier & Hadrien France-Lenord, 1285.

Ainsi nous sommes revenus à la déficience de la transcendance au sens de la *non-liberté*, puis à l'indisposibilité (à l'opposé de l'*être-dans* et de l'*être-auprès-de* de la disposibilité) et vers l'absence d'être d'humeur au sens de l'« absence d'être d'humeur » invariable, arrêté au « point mort » et ensuite encore à la déficience de la temporation (*Zeitigung*) au sens du retrait des moments rétentionnels ou mnémétiques et de la prédominance de la pré-attente ou du *guetter* en général et de la saisie, qui en résulte, de chaque présent isolé en tant que menace. » C'est pour cela seulement que la mondéité du monde prend en général le caractère physiognomique de la grimace, du grimaçant. Avec tout cela, la mondéité du monde a perdu son essence d'utilisabilité, de significativité, d'ensemble de renvois, de conjointure en général et le *Dasein* ne se résout plus en liberté dans le pour-quoi, la destination et l'avec-quoi⁹⁵⁰.

L'espérance est rendue vaine par des remèdes et des solutions immédiates qui figent sur le chemin de la vie, fragmentant la temporalité pour la transformer en moments invariants d'un présent inamovible. Or, ce monde que Prospero aspire à imposer s'avère invivable puisque c'est la temporalité en tant que dotée de significativité qui doit gouverner les instants, les éclairer et en faire des maillons d'une chaîne, d'un procès et d'un devenir. Il se trouve, au contraire, dans « The Masque of the Red Death », que l'espace lapidifie le cours des choses, ne permettant pas au temps de projeter vers l'avenir et d'inciter à progresser dans l'espérance. Le temps éprouvé fait l'objet d'un dérèglement et part en vrille. A propos de ce type de disjonction pathologique du temps, Christian Dubois écrit :

Le ratage du phénomène du temps ne provient pas de son identification à l'espace. La racine est dans le *Dasein* lui-même, c'est-à-dire dans sa déchéance. Le temps nivelé, temps de personne, temps infini de la suite des maintenant, est refermeture de l'être propre du *Dasein* et de sa temporalité. Il est fuite, aversion, détournement devant la finitude. Le temps infini est le rejeton du temps, fini, image immobile (en son passage indifférent) du temps authentique (du pur mouvement temporel de la venue à soi-même du *Dasein* existant). De son origine déniée, il reste encore dans l'image quelques pâles traits de ressemblance au modèle : l'irréversibilité du temps, l'insistance sur le passage plutôt que sur le surgissement. C'est bien peu, mais suffisant pour une nostalgie qui, en vérité, ne sait pas de quoi elle est nostalgique⁹⁵¹.

L'homme n'a d'ipséité et ne sait qu'il existe que par une conscience de la mort qui est conscience de la nécessité du devenir impossible : en même temps, la mort subite permet de mettre fin au balancement émotionnel entre rêve de stabilité et la déception résultant de la prise de conscience de l'inaccessibilité d'une telle homéostasie. Il reste qu'en l'absence de tout mouvement, la personnalité

⁹⁵⁰ Ludwig Binswanger, *Délire, contributions à son étude phénoménologique et daseinsanalytique*, Grenoble : Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2010. 20.

⁹⁵¹ Christian Dubois : *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris : Editions du Seuil, Points Essais, 2000, 104. Le commentaire porte sur les pages 421-424 de l'édition allemande de *Sein und Zeit* [1927].

humaine subjective disposant des facultés de délibération exercées librement depuis le monde intérieur des idées et des émotions serait chose impossible.

Cette question de la muabilité est évidemment tributaire de celle du Mal, lequel, qu'on le veuille ou non, s'associe à la vie telle qu'elle est intimement éprouvée. En substance, nier par principe la réalité du Mal – la maladie dans le cas présent – revient à refuser la vie, tandis qu'aspirer à vivre suppose d'accepter que le Mal et la souffrance existent, sans consentir pour autant à agir mal ou à renoncer à des idéaux. L'on comprend par là que le personnage mis en scène dans « The Masque of the Red Death » prend des allures de Prince de ce Monde, tenant d'une *prospérité* tout illusoire et même perverse (aux antipodes du magicien homonyme, mais bienveillant de Shakespeare).

La mort est immanente dans ce conte, c'est-à-dire qu'elle existe et agit à l'intérieur, elle n'opère pas depuis l'extérieur ainsi que les personnages et le lecteur seraient induits à le penser – de la même façon que dans « The Fall of the House of Usher » (1839). En ce sens, ce qui s'impose dans la nouvelle, c'est un monde qui n'a pas de cause extérieure, à savoir l'univers d'un énonciateur thanatophile, d'où les ultimes lignes du texte qui constituent une sorte d'apothéose de la Mort. Au fil du discours, nous retrouvons les composantes typiques de la vésanie, la nouvelle étant dotée d'une clôture manifestement symbolique d'un raptus psychotique. Dès les premières lignes, tout induit le doute quant à l'état mental du prince, et, nous dit-on, pour s'assurer qu'il n'était pas fou, il fallait l'entendre, le voir et le toucher – aussi bien que ses vis-à-vis avaient raison de douter de l'existence réelle de Prospero, ce dernier étant symbolique du sentiment d'insécurité ontologique, du moi désincarné. Il se révèle que les deux protagonistes centraux de la nouvelle constituent plutôt des « modes d'être » ou des « essences », au contraire d'actants singuliers et réels, génériquement ils relèvent de l'allégorique.

Qu'est-ce à dire ? A un premier niveau, et dans une perspective inspirée à la fois par l'esthétique nietzschéenne et la psychanalyse, Prospero et la Mort Rouge pourraient se comprendre comme des doubles, ou plus exactement les deux facettes d'une même psyché, « apollinienne » pour une part et « dionysiaque » de l'autre. L'on se souvient qu'Apollon, guide des muses, est d'abord le dieu de la musique (présente dans cette nouvelle de Poe) et de la poésie, mais aussi celui qui envoie la peste (les flèches que le dieu décoche sont vectrices de cette plaie). Apollon est simultanément la divinité

des purifications et de la médecine, en ce sens il tend vers l'harmonie et l'homéostasie⁹⁵². A l'opposé, Dionysos, dieu anomique et insaisissable, sauvage et polymorphe, symbolise l'instabilité et la violence – en un mot, le monde pulsionnel. Si l'apollinien renvoie au principe du même, le dionysiaque ressortit de l'altérité. Or donc, dans la nouvelle, si le prince Prospero d'une part et la Mort Rouge de l'autre constituent les deux pôles d'une même entité, c'est-à-dire la psyché du narrateur, le premier procède de l'apollinien et le second du dionysiaque, la dernière scène nous faisant assister à la conjonction de ces deux entités.

En l'espèce, l'énonciateur du « Masque of the Red Death » apparaît comme un relateur non pas simplement faillible ou partial, mais bel et bien *impossible*, cela précisément en raison de la dissociation pathologique dont il souffre, résultant de l'incapacité à intégrer les dimensions apollinienne (surmoïque) et dionysiaque (pulsionnelle) dans une psyché autonome, et à s'exprimer en qualité de sujet intégré. A preuve, le prince Prospero veut une chose et son contraire, s'imposer conjointement comme dispensateur de la vie et de la Mort. La Mort, de son côté, ne prend nulle part à la vie mais s'invite au bal qui d'une certaine façon la célèbre, de même qu'elle en assure la clôture. Dès lors que l'imaginaire—autrement dit la fuite des idées et la distorsion—règne sans partage, cet imaginaire devient inarticulable avec le réel (on fuit la réalité) et le symbolique (la parole n'a plus cours), tout se consume dans la noirceur et l'effondrement autistique de l'individu⁹⁵³. On voit par là que dans « The Masque of the Red Death », l'écriture est investie par Poe contre l'édacité de la folie et en manière de compensation de la *perte de l'évidence naturelle*⁹⁵⁴. En l'occurrence, son écriture se fétichise jusqu'à devenir un « mode d'être » ou une « essence », plutôt qu'une chose ou un fait individuel. En vérité, le narrateur lui-même ne sait plus qu'il a suspendu son attitude naturelle et a perdu la liberté d'y revenir, l'énonciateur – qui qu'il soit—étant irrémédiablement prisonnier d'une écriture à la fois prétexte et texte du délire⁹⁵⁵.

⁹⁵² Apollon est néanmoins surnommé Loxias, « l'Oblique », en raison de l'ambiguïté de ses oracles.

⁹⁵³ L'on rejoint ici le *topos* d'une démence infligée par la Divinité qu'offense l'hubris et/ou le blasphème. Heinrich von Kleist illustre le thème dans sa troublante nouvelle « Sainte-Cécile ou la puissance de la musique » (1810). Située durant la Guerre de Trente ans, l'histoire met en scène quatre frères, vandales et iconoclastes, lesquels, frappés de vésanie et confinés à une existence spectrale, finiront leurs jours à l'asile d'aliénés.

⁹⁵⁴ Cette notion est développée par le psychiatre Wolfgang Blankenburg (1928-2002) in *La Perte de l'Evidence Naturelle*, Paris : P.U.F. 1991.

⁹⁵⁵ La psychanalyste Margaret Mahler (1952) évoque dans sa description de certains enfants psychotiques confrontés à une séparation d'avec la mère une perte des frontières du Moi, des réactions excessives à tout échec, des gestes magiques et l'échopraxie, ainsi que des préoccupations massives pour un objet inanimé, ce qu'elle appelle le « Fétiche psychotique ». On pourrait considérer que telle est la manière dont le narrateur investit son écriture. Cf. M. Mahler, « On child psychosis and schizophrenia: autistic and symbiotic infantile psychoses », *The Psychoanalytic Study of the child*, Vol. VII, International Universities Press, New York, 1952, 286-305. Du même auteur : *Psychose infantile, Symbiose et individuation*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque », 1973.

Maniérisme et distorsion dans « The Tell-Tale Heart »

La fiction de Poe offre avec « The Tell-Tale Heart » (1843) [555-559] une magistrale illustration des désordres mentaux abondamment répertoriés et détaillés par la clinique, se rapportant tout spécialement à la paranoïa. Individualisé par P. Sérieux et J. Capgras sous le nom de « folie raisonnante », en 1909, le délire d'interprétation fait partie du démembrement clinique du « délire chronique » de C. Lasèque et V. Magnan, avec la « psychose hallucinatoire » de G. Ballet, les « délires passionnels » de G. Gatisan de Clérambault et les « délires imaginatifs » d'E. Dupré. Il s'agit en fait de privilégier un mécanisme de la production délirante, ici l'interprétation, pour définir une forme clinique. Dans cette perspective et selon Sérieux et Capgras, l'interprétation délirante est un « raisonnement faux, ayant pour point de départ une sensation réelle, un fait exact, lequel [...] prend à l'aide d'inductions ou de déductions erronées une signification personnelle pour le malade, invinciblement poussé à tout rapporter à lui ». ⁹⁵⁶ A partir de celle-ci se développe un délire qui serait purement interprétatif.

Pour le narrateur de « The Tell-Tale Heart » (1843) — comme pour ceux de « The Black Cat » (1843), « William Wilson » (1839) et « Berenice » (1835) —, à l'évidence la réalité est persécutrice et la relation avec autrui implosive, au point que le discours tenu dérive vers une fiction totalement vouée à la folie, au fur et à mesure que le contact du sujet avec le monde extérieur s'avère problématique. Le locuteur n'éprouve-t-il pas des sentiments ambivalents, voire schizoïdes ? Comment comprendre en dehors d'une personnalité pathologique son empathie pour le bonhomme qu'il va supprimer ? Simultanément n'anticipe-t-il pas avec une délectation curelle le passage à l'acte, ricanant en son for intérieur : « I (...) pitied him, although I chuckled at heart » (556). En l'occurrence, le cœur, siège des émotions et de la subjectivité, pâtit de la souffrance de l'autre, mais en même temps manifeste une joie mauvaise, narquoise, si ce n'est sadique.

De tels sentiments contradictoires de l'agresseur envers la victime manifestent une fois encore le clivage, de sorte que le récit nous fait assister à une sorte de rivalité entre l'assassin et sa victime, le premier cherchant à terroriser et pétrifier le second, préalablement à son élimination physique. On retrouve là les attitudes de prestance, la vantardise, et le discours histrionique des désaxés, notamment paranoïaques : « You should have *seen* me » (555), le narrateur voulant être vu

⁹⁵⁶ Cité in « Délires systématisés et chroniques » dans E. Sergent, L. Ribateau-Dumas, L. Babonneix, *Traité de pathologie médicale et de thérapeutique appliquée*, VII, *Psychiatrie*, Paris, A. Maloine 1921, 2 vol., I. 233-311.

(spéculativement) et reconnu comme sain d'esprit. Il veut surtout voir sans être vu. En l'occurrence, *le mode de présence au monde* est profondément marqué par la distorsion psychotique et les sentiments de persécution qui poussent le narrateur à réduire l'autre à l'ustensibilité ; l'on songe en la matière — outre ce qui a été dit plus haut — à ce que la psychiatrie désigne comme étant l'hallucination impérative, c'est-à-dire le commandement déterminé à passer à l'acte. Binswanger écrit :

Le patient ne se trouve plus lui-même et apparemment est encore seulement *à-dessein-d'une-puissance*, d'une personne ou d'un groupe de personnes étrangers. En effet, le *Dasein* « dans-le-délire » ne se retire pas hors de la vie, ni hors de la vie en société, mais plus exactement se retire hors de la maîtrise de son propre contexte de vie, et il s'abandonne à des puissances étrangères à lui-même, c'est-à-dire qu'il est *à-dessein* de celles-ci⁹⁵⁷.

Pour le dire autrement, mais selon la même optique phénoménologique, dans « The Tell-Tale Heart » le *Dasein* psychotique est *à-dessein-de son-être-abandonné* : c'est l'être-dans-le-monde-délirant. Les sentiments de toute-puissance contrastent néanmoins avec la fragilité psychologique du narrateur. Du point de vue du sujet du discours, l'autre est persécuteur ou potentiellement tel, de sorte que dans son discours le narrateur dérive vers une fiction constamment vouée à l'infatuation subjective, à mesure que le contact avec la réalité devient toujours plus problématique : le personnage cherche à se distancier à l'égard de la victime, redoutant de devenir la chose de son vis-à-vis ou destinataire, à savoir un *être asservi*. Tout se passe dans « The Tell-Tale Heart » comme si le sujet se sentait soumis à une série de téléguidages de sa pensée, de communications mystérieuses et invisibles, d'effractions de sa personne. Il a l'impression que son voisin/l'œil devine sa pensée : ce qui est dramatisé en l'occurrence c'est effectivement un délire d'influence, tel qu'abondamment décrit par la psychopathologie clinique. Cela étant, le vieil homme n'est pas appréhendé comme personne intégrée, mais dans l'impression qu'en a l'assassin, il est morcelé entre deux entités à la fois distinctes et indissociables : « I think it was his eye ! Yes, it was this ! » (555). Les réflexions de Binswanger sur le cas Strindberg s'appliquent parfaitement au tableau délétère qu'offre « The Tell-Tale Heart » avec son passage à l'acte homicide :

Si nous résumons les traits essentiels de la scène décrite (...), le plus important se révèle être la sortie-hors-des-gonds de la conscience et de façon concomitante l'inflation de la conscience du moi. Le moi sort de ses rails et épouse en même temps une autre forme es-

⁹⁵⁷ L. Binswanger, *Délire*, op. cit. 20-21.

sentielle : la forme de la destruction et de la révolte, aussi bien dans celle de son rapport à soi-même que dans le rapport au monde⁹⁵⁸.

Il n'y a pas jusqu'au co-référent lui-même qui intègre la catégorie des oppresseurs virtuels du narrateur paranoïaque dans la mesure où ce lecteur ressortit à la sphère de *l'autre de l'énonciateur* :

Nous ne trouvons plus rien d'un système intentionnel unitaire, ni d'un moi unitaire, ni d'un monde unitaire. Nous ne trouvons rien non plus qui indique que le rencontré transcendant devient immanent : *le flux de vie pour ainsi dire immanent sort pour ainsi dire de son lit et « inonde » le rencontré transcendant*. Nous n'avons déjà plus affaire ici à un monde/objectif, rendu possible seulement sur la base de l'intersubjectivité, mais à un monde du vivre purement personnel et seulement à un *ego* « enflé »⁹⁵⁹.

Après la lecture initiale où le récipiendaire avait vraisemblablement consenti à pactiser avec le narrateur, le premier prend conscience des stratégies fallacieuses du second. Le destinataire se départit alors de sa candeur, peut-être aussi de son indulgence, pour reprendre l'histoire à nouveaux frais. Au fil de cette seconde lecture, une clarification s'opère entre monde narré et monde commenté⁹⁶⁰, et le narrataire devient soupçonneux. *La méfiance du lecteur* entre alors en résonance avec la *méfiance proprement pathologique* dont est empreint le discours, tant il est vrai que la rétivité de l'énonciateur est contagieuse. Ajoutons à ce sujet qu'une réticence rhétorique marque le récit du narrateur de « The Tell-Tale Heart », il s'agit d'une figure de style – selon Henri Morier – « par laquelle une partie de ce qui restait à dire demeure inexprimé, soit que la phrase ait été brusquement interrompue, soit que le diseur annonce son intention de ne pas tout dire »⁹⁶¹. Il s'agit même de *réticence pathétique*, au sens très précis où l'entend un spécialiste des plus éminents :

Sur le coup d'un sentiment violent, qui appelle à lui toutes les forces de l'attention morale, le sujet qui parle se trouve soudain hors du monde géographique et descriptible, jusqu'alors sa pensée a pu suivre linéairement la montée du sentiment, et la décrire en termes de narration : mais elle atteint un point de saturation au-delà duquel le sentiment déborde les limites de la parole et submerge les mécanismes du langage. A ce moment pré-

⁹⁵⁸ L. Binswanger : *Délire. Contributions à son étude phénoménologique et daseinsanalytique (Wahn, 1965)* Grenoble : Editions Jérôme Millon, 2010. Trad. de l'allemand Jean-Michel Azorin & Yves Totoyan. « Phénoménologie du cas August Strindberg », 158-159.

⁹⁵⁹ Binswanger, *Ibid.*

⁹⁶⁰ Distinction narratologique introduite par Harald Weinreich in *Tempus, Besprochene und Erzählte Welt*, Stuttgart : W. Kohlhammer, 1964.

⁹⁶¹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1998, 1019.

cis, les mots viennent à manquer. Le sujet ne pense plus, il sent ; manœuvré par la passion il ne trouve plus de terme assez fort ni assez juste pour s'exprimer. On assiste alors à un blocage mental. L'inhibition naît de l'intensité de la sensation ou du sentiment et de son inadaptabilité au système linguistique⁹⁶².

Dans la description qui précède, l'on reconnaît le narrateur très particulier de « The Tell-Tale Heart ». Notons aussi que dans ce récit l'attente du protagoniste fou est celle d'un *guetter permanent* ou d'un *être-aux-aguets*-devant quelque chose de particulier, de menaçant, celle que justement relève la clinique des schizophrènes⁹⁶³. La littérature portant sur le délire relève la persistance dans l'être dominé par un « être d'humeur prévalent et invariable. » Or, cette absence d'être d'humeur a sa propre temporellité (*Zeitlichkeit*). Sur la base de la pré-attente continûment aux aguets, du menaçant, le sujet ne peut plus laisser être les choses et les existants co-présents et ne peut plus s'adonner à eux de façon concrète et adaptée, pour les regarder dans un séjour paisible, tels qu'ils sont. C'est le propos de Binswanger :

Le souvenir, ou rétention, le moment mnémétique en général ou le passé au sens de la disponibilité et de l'être d'humeur authentique est certes ici toujours encore en jeu mais passe à l'arrière-plan au profit du guetter permanent indéterminé, d'une pré-attente permanente du menaçant. En raison de cette pré-attente, le présent ne se montre plus tel qu'il est, à savoir dans son « innocence », mais se montre seulement encore dans une grimace, [...] dans la grimace de la haine, de l'ironie et de la raillerie, du sarcasme, de la moquerie et de la compromission, etc⁹⁶⁴.

Il est permis d'imaginer que le narrateur-protagoniste de « The Tell-Tale Heart » prête à sa future victime une pulsion scopique, laquelle en réalité appartient à celui qui s'exprime, instance de projection et de renversement dans le contraire. L'œil du vieillard glace le sang, et a quelque chose de mortifère : « Whenever it fell upon me, my blood ran cold » (555). Le narrateur-guetteur se sent épié, fixé, jaugé par celui que lui-même, profitant de l'obscurité, espionne, fixe et jauge. Cependant, la lampe tamisée que l'assassin tient dans sa main n'est nullement dispensatrice de lumière, mais d'un seul mince rai. Le narrateur répète l'opération d'épiement – sorte d'immixtion voyeuristique – au moyen de cette lanterne sourde (métaphore de traits autistiques ?), sept nuits consécutives et précisément à minuit, autrement dit dans une sorte de rapport d'extraénité au temps : c'est que l'assassin veut être maître du temps, l'étirer et le contracter à sa guise (556)⁹⁶⁵.

⁹⁶² Henri Morier, *Ibid.*

⁹⁶³ Cf. Binswanger, *Délire. Contributions à son étude phénoménologique et daseinsanalytique*, op. cit. 19.

⁹⁶⁴ *Ibid* 19-20.

⁹⁶⁵ On relève le jeu de mots : « in the mean time » (556), à saisir simultanément comme « dans l'intervalle » ou « entretemps », mais aussi « temps méchant » ou « néfaste ».

Dans « The Tell-Tale Heart », le comportement du futur meurtrier relève ainsi de *l'effort pour rendre l'autre fou*, lié au défaut d'intégration personnel distinctif de la personnalité schizophrène. On l'a vu *supra*, un tel effort procède du désir souvent inconscient (ou inavouable) de détruire l'autre psychologiquement, d'extérioriser sa propre folie en lui, sans exclure pour autant l'aspiration à une relation symbiotique et gratifiante avec cet autre⁹⁶⁶. Binswanger poursuit :

Toutefois, cet *ego* n'est pas seulement (...) enflé par la souffrance) mais aussi par la fureur et la colère, plus exactement : souffrance, fureur et colère sont des formes d'inflation. A cela correspond l'impression de lutter contre une puissance mauvaise et l'accroissement, qui en découle, de sa capacité de résistance jusqu'au défi sauvage et à l'envie de « lutter contre le destin »⁹⁶⁷

L'absence de visage dans « The Tell-Tale Heart » est particulièrement significative, car en fait de visage justement, le narrateur ne voit du vieillard que son œil effroyable : « I could see nothing else of the old man's face or person... » (557). Ce qui est rapporté ici rappelle une fois de plus l'égarément du protagoniste psychotique de « William Wilson » (1839), où à l'instant fatidique du passage à l'acte, le narrateur dément paraît ne plus rien percevoir, ni distinguer — comme s'il était victime d'une syncope ou crise épileptique (d'une action pour ainsi dire gestuée au ralenti⁹⁶⁸, on passe sans transition à un déchaînement ultra-rapide d'extrême violence). De façon analogue, l'on se rappelle que dans « The Masque of the Red Death » (1842), lors du bal et à l'instant de sa confrontation avec un(e) intrus(e), le prince Prospero est sidéré, n'ayant pas « réalisé » qu'il se trouve face à la Mort elle-même. Dans « The Tell-Tale Heart », soit le narrateur se confond avec la Mort ou devient une sorte de suaire (« because Death, in approaching him...enveloped the victim); soit la Mort précède le protagoniste dément, et celui qui raconte l'histoire n'est que le bourreau à son service. Du coup, il se dégage une sorte d'aura de la Mort, aura négative ou image spectrale

⁹⁶⁶ Cf. *L'Effort pour rendre l'autre fou*, Paris : Gallimard, Coll. « Connaissance de l'inconscient », 1977, où le clinicien américain Harold F. Searles explore les conflits de dépendance chez les schizophrènes et les conflits inconscients de l'analyste autour de ses propres besoins régressifs de dépendance et ses fantasmes de toute-puissance au regard du malade. Pour Searles, la psychogenèse de la schizophrénie est à chercher essentiellement du côté des conflits liés à l'amour plutôt qu'à la haine et au rejet. Le schizophrène offre son individualité en sacrifice par le biais de la maladie, pour le bien de sa mère, qui est adorée avec ferveur. La mère, en rapport avec ses propres conflits infantiles, appréhende son amour comme dangereux et destructeur, l'enfant à son tour intègre cette croyance si bien que le patient et sa mère ont tous deux peur de leur amour mutuel.

⁹⁶⁷ L. Binswanger, *ibid supra*.

⁹⁶⁸ L'on passe de formules telles: « But even yet I refrained and kept still. I scarcely breathed. I held the lantern motionless », « I stood still », etc. à « With a loud yell, I threw open the lantern and leaped into the room. (...) in an instant I dragged him to the floor » etc. (558).

parfaitement perceptible dans la chambre (de torture/mortuaire)⁹⁶⁹. Comme l'écrit D. Widlöcher à propos de patients souffrant de psychose :

A l'inverse d'Œdipe, ici le sujet rencontre par hasard l'annonce de la fin des temps, et qui, sans poser d'énigme, lui révèle le destin auquel personne n'échappe. L'*effroi*, la *sidération* en résultent. La rupture sociétale est accomplie : l'homme devient un individu *hors-monde*, livré à l'hégémonie de Thanatos⁹⁷⁰

L'environnement diégétique plutôt congru et l'étroitesse des lieux où intervient l'action correspond effectivement à l'exiguïté du champ de la conscience de l'obsessionnel (l'on parle de *constriction pathologique*), de même que l'effet d'étouffement claustrophobique s'associe à l'absence de dimension dialogique, sauf à considérer que dans cette nouvelle c'est le *cœur délateur* qui parle, plus que tout autre⁹⁷¹. Pourtant, l'idée qui traverse l'esprit du sujet, et qui va d'ailleurs bientôt l'obséder, semble provenir de l'extérieur, comme par quelque effet magique ou d'envoûtement : « it is impossible to say how first the idea entered my brain » (555). Tout cela suggère la peur de l'envahissement (« fear of engulfment » théorisée par D.W. Winnicott et R.D. Laing), dans la mesure où la tête (malade) du narrateur (head) devient métonymique de son esprit tourmenté.

And every night, about midnight, I turned the latch of his door and opened it—oh, so gently! And then, when I had made an opening sufficient for my head, I put in a dark lantern, all closed, closed, so that no light shone out, and then I thrust in my head. Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust it in! (555)

Ainsi, la présence de sa tête dans la pièce signifie que la Mort en personne est présente ; du reste, les *deux* protagonistes – et pas uniquement l'agresseur – sont pétrifiés de terreur. Nous sommes donc en la *présence-absence* d'un narrateur tellement submergé par l'effroi qu'il se fige totalement, dans une pose statuaire, lui-même mort en sursis anticipant la *rigor mortis* (vient inévitablement à l'esprit l'idée d'une condamnation éventuelle à la peine de mort par pendaison, mode d'exécution le plus courant en Amérique et à l'époque où la nouvelle est écrite. Dans ces conditions, le

⁹⁶⁹ La sidération correspond en l'espèce à ce que désigne littéralement le terme anglais « amazement » (en certains cas, le sujet devient prisonnier d'une sorte de labyrinthe, « maze », d'où sa confusion, parfois pathologique). Le vocable « amazement » figure en bonne place dans le lexique poésque avec 39 occurrences pour l'ensemble de la fiction.

⁹⁷⁰ D. Widlöcher, *Traité de psychopathologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 747.

⁹⁷¹ On pourrait aller jusqu'à imaginer que le narrateur ou la narratrice serait passé(e) à l'acte afin de se libérer d'une sequestration typiquement gothique. Cf. Rajan, Gita. « A Feminist Rereading of Poe's 'The Tell-Tale Heart', » *Papers on Language and literature*, 24 (1988): 283-300. L'incertitude demeure : un opprimé a-t-il supprimé son oppresseur, un crime mettant fin à quelqu'autre crime ?

narrateur/protagoniste hors de souffle (« I gasped for breath » (559)) – avatar de son homologue de « Loss of Breath »? –, d’ores et déjà cadavre en voie de décomposition, ne peut plus se supporter lui-même, au point que la vue de son propre cœur, meurtrier sauvage, devient un supplice. Tout comme il était obsédé par l’œil de son voisin de chambre, le fou se voit et ne peut cesser de se voir, de sorte que non seulement « tout appui lui manque dans son cœur »⁹⁷² et son propre organe se retourne contre lui. Du reste, le narrateur ne voit *plus rien*, au sens où il ne se comprend plus lui-même et en supporte d’autant moins l’œil scrutateur du vieil homme. Cette idée est d’une signification principale pour le fondement daseinsanalytique de l’être-dans-le-monde-délirant, comme le montre Binswanger :

Lorsque le *Dasein* en tant que théâtre de terreur ne peut plus revenir à partir du monde vers soi-même, ne peut plus également se considérer soi-même, alors nous pouvons aussi exprimer cela en disant qu’il ne parvient plus ici à voir et percevoir que pour lui, le *Dasein*, il s’agit de lui-même dans son être-dans-le-monde, en d’autres termes qu’il est *à-dessein-de-lui-même*. Comme le délire également est un mode d’être du *Dasein*, le *Dasein* est ici aussi « à dessein-de-lui-même », mais il ne « voit » plus rien et ne peut plus rien « voir » de cet à-dessein-de-lui-même. Il se terrifie seulement encore devant quelque chose, ou mieux, il craint encore quelque chose (à partir du monde), mais il ne « voit » plus que ce craindre – *devant* est un craindre – *pour*, à savoir pour son propre pouvoir être !⁹⁷³.

La maladie psychique dramatisée dans « The Tell-Tale Heart » conduit ainsi à un « non-je », acteur d’un théâtre de terreur, pour reprendre l’expression de Ludwig Binswanger, qui n’est pas par essence dénué d’égotisme mais signifie, au contraire, un genre d’être déterminé du « je » lui-même, celui de s’être-soi-même-perdu. Citons encore Binswanger :

Il attend encore seulement le terrifiant, le menaçant, mais il « débraie » devant soi-même. Mais de ce « débrayage », le *Dasein* ne sait plus rien ici. Sur la base de tout cela, il n’est plus ici maître de soi, il n’est plus en mesure de s’ipséiser *proprement* comme soi, mais seulement encore de manière « impropre », c’est-à-dire qu’il peut se laisser prendre à partir du monde, notamment se laisser absorber, tomber dessus, menacer, torturer, en un mot : se laisser influencer. A la suite de quoi, il ne peut plus se faire aucune image de soi-même⁹⁷⁴.

⁹⁷² J’emprunte l’expression à Fénelon : *Les aventures de Télémaque* (1699), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, 242.

⁹⁷³ Ludwig Binswanger : *Schizophrénie*, 415. Cité in *Délire*, *op.cit.*21.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

Nous avons eu maintes occasions de l'observer : avec les fous représentés par Poe, l'on ne sait plus où précisément trouver le *véritable être-soi-même*. C'est que le déséquilibre de ces personnages réside en leur constance dans le *n'être-pas-soi-même*. Toujours selon Binswanger :

[Ce qui torture les malades], c'est qu'ils ne peuvent « se résigner à l'inconséquence de l'expérience, au désordre, mais plutôt que continûment, ils cherchent des issues pour rétablir l'ordre altéré, pour combler les trous de l'expérience, avec toujours de nouvelles idées, de nouvelles activités et associations, de nouveaux idéaux. Mais cette vaine recherche d'issues prouve simplement « l'absence d'issue du *Dasein* allant de pair avec l'inconséquence de l'expérience » et l'aspiration qui, sans exception, en procède à une fin, que ce soit sous la forme du suicide, où le sujet reste maître de lui, ou du « retrait hors de la vie en société, que ce soit sous la forme de la résignation ou du renoncement à toute autorité sur soi-même du *Dasein* sous la forme du délire⁹⁷⁵.

Dans la même veine, la scène grotesque autant que morbide où l'assassin est installé en surplomb du lieu où « repose » le mort, offre une parodie insolite de veillée funèbre. Ce qui est illustré dans cette sordide histoire de meurtre, c'est donc indéniablement une *pathologie de la présence*, et d'*absence à soi-même*, au sens existentiel. A ce titre, la Mort devient la grande prédatrice, qui élimine jusqu'aux charognards (« vulture ») et rend toute présence proprement humaine impossible (557), raison pour laquelle elle est escortée par une lampe sourde (n'est-ce pas un comble, dans ce contexte d'hyperacuité des sens ?) dont l'unique et fin rai rappelle un fil d'araignée—ou encore la lame incandescente de l'épée brandie par l'ange exterminateur ? —; autant de motifs qui s'intègrent aux isotopes /piège/, /pétrification/, /dévoration/ et /Mort/ (557). Ainsi en va-t-il du narrateur intradiégétique, dont le témoignage, on l'a vu, paraît dénoter une forte ambivalence envers la victime, entre attachement et haine : « I loved the old man, he had never wronged me. He had never given me insult. » (555)⁹⁷⁶. Le lecteur est donc bien en peine de se prononcer quant aux motivations de l'agresseur : force est en effet de constater que le défaut de stabilité mentale rend difficile l'évaluation de *qui au juste est le sujet*.

En vérité, le seul élément stable dans ce personnage d'assassin grotesque est l'instabilité, autrement dit la fragilité ontologique, *a fortiori* quand ce défaut de stabilité fait partie d'un tableau psychologique typiquement gothique et donc inquiétant. Quant à sa biographie, le narrateur concerné laisse le destinataire dans l'incertain, se gardant bien de fournir la moindre information intéressante

⁹⁷⁵ L. Binswanger, *Délire*, 26-27.

⁹⁷⁶ La façon dont le narrateur décrit le coucher de la victime en quelque sorte miniaturisée, évoque la sollicitude d'un parent bordant son jeune enfant.

son statut social, le contexte et la nature des relations entretenues avec celui qui va devenir sa victime, etc. En l'occurrence, comme noté plus-haut, dans le dispositif fictionnel le *Sitz-im-Leben* est limité au strict minimum, tout comme le décor, le mobilier et les échanges verbaux⁹⁷⁷. Place est faite à une folie homicide qui dit ce qu'elle a à dire, par la voie/voix la plus économique : le « showing » prévaut sur le « telling »⁹⁷⁸.

Il apparaît que le narrateur de « The Tell-Tale Heart », en cela proche de celui de « William Wilson », est investi dans une insatiable recherche de sensations et se livre à un combat psychique du sujet contre le sujet. La maladie, aux dires du conteur en personne, a aiguisé ses sens (555), au point que son hypervigilance acoustique s'amplifie en hallucination auditive et il croit entendre un cœur qui bat à tout rompre et va le trahir⁹⁷⁹. Rappelant par ailleurs le discours du narrateur de « The Imp of the Perverse », les nombreuses incises, continuel ergotages, expolitions, rationalisations et précautions oratoires dans « The Tell-Tale Heart » finissent par éveiller la suspicion du lecteur (pour ne pas dire sa méfiance), à mesure qu'il sent combien le narrateur est affectivement et pratiquement acteur de l'histoire par lui racontée, si celle-ci est plausible. Avec force actes de communication phatique, l'énonciateur s'adresse au lecteur pour (paradoxalement) se féliciter de sa bonne santé, ou plutôt de son aptitude à nous conter avec une parfaite cohérence l'histoire qui est la sienne⁹⁸⁰ :

How, the, am I mad ? Hearken! And observe how healthily—how calmly I can tell you the whole story. (555).

Interpelant son destinataire, comme les trois policiers, le sujet s'emploie à démontrer qu'il est parfaitement sain d'esprit et insoupçonnable (« my *manner* had convinced them » (559), italiques *sic*) : nouvel exemple de combinaison psychotique d'hubris et de maniérisme.

A cet égard, le critique E.A. Robinson observe qu'assez curieusement « The Tell-Tale Heart » consiste en un monologue où un assassin inculpé proteste de son bon sens plutôt que de son

⁹⁷⁷ En cela, le narrateur de « The Tell-Tale Heart » diffère de ceux de « William Wilson » (1839) et de « Berenice » (1832) « Ligeia » (1838).

⁹⁷⁸ L'énonciateur éponyme de « The Literary Life of Thingum Bob, Esq. » (1844) a lui aussi une nette prédilection pour le « telling », plutôt que pour le « showing ». Mais si la jactance de l'excentrique Thingum Bob s'exacerbe en aigreur, en revanche le style discursif dans « The Tell-Tale Heart » dénote une panique rendant l'effondrement psychique hautement probable, s'il n'est déjà survenu. Chez le narrateur dédoublé de « William Wilson » cet effondrement paraît coïncider avec la clôture.

⁹⁷⁹ On se rappelle que dans « William Wilson », l'hallucination empruntait davantage la voie auditive que visuelle.

⁹⁸⁰ Cette affaire de santé nous fait penser à l'histrionisme philosophique de F. Nietzsche, lequel se targuait volontiers d'être en excellente condition physique et d'une grande robustesse morale – assertions contraires à la réalité. La quasi-juxtaposition de l'idée de maladie (physique et mentale) avec celle de santé ne laisse d'intriguer.

innocence⁹⁸¹. Suivant la logique qu'il voudrait nous imposer, la capacité du narrateur-protagoniste à agir de façon organisée doit suffire à prouver que le sujet est sain d'esprit, bien que la conduite et l'agir en question visent à commettre un crime sordide. On l'a noté cependant, l'ingéniosité rhétorique que le conteur déploie pour gagner la confiance du récipiendaire tend paradoxalement à troubler ce dernier, voire à le rebuter, à mesure qu'il prend conscience de la partialité et même de la malveillance d'un narrateur captieux dont le langage est décidément trop exalté pour conserver grand crédit : l'exagération puérile et sa suffisance sont telles que le narrateur en devient pitoyable. En effet, ce qui est reçu par la sensibilité doit être pensé par l'entendement pour qu'il y ait connaissance. Réciproquement, les catégories de l'entendement doivent trouver leur *figuration sensible* pour former une expérience. Kant a sans doute été l'un des premiers à expliciter cette interdépendance et complémentarité entre perception et cognition⁹⁸². Or, loin d'être une *tabula rasa* — comme le suggère un certain empirisme — l'âme opère une sélection active dans la mesure où elle n'accepte que des signes congruents avec sa capacité réceptive. Il faut donc pouvoir aborder un texte de l'expérience lisible et continu, et passer à un texte dans lequel la conscience peut lire le monde, les enchaînements mondains et elle-même :

Ainsi, la sensibilité est nécessaire à toute connaissance du monde, le monde est bien « reçu », il n'est pas le produit de nos pensées, sauf—justement—dans la folie ! Mais si le monde nous affecte, il doit être aussi « lu » selon des « signes » qui parlent ou non. Les impressions ne se donnent pas par elles-mêmes mais deviennent des signes pour une sensibilité qui sait les saisir, pour une certaine « capacité réceptive ». La pathologie peut déjà se penser comme un texte en quelque sorte illisible, ou un texte où la lisibilité du monde entre en contradiction avec le sens que l'*ego* y met, ou encore une « capacité réceptive » défaillante. [...] Cette capacité réceptive ne peut s'exercer que par l'efficacité de la spontanéité transcendantale, affirmant ainsi que l'accueil lui-même est actif⁹⁸³.

Précisément, le narrateur de « The Tell-Tale Heart » a perdu cette capacité d'emboîter les synthèses de ses intuitions et perceptions. De la même façon, il ne parvient plus à ordonner temporellement et sémiologiquement les sensations chaotiques qui l'assaillent⁹⁸⁴. Chez lui,

⁹⁸¹ Robinson, Arthur E., "Poe's 'The Tell-Tale Heart'", *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 19, No. 4 (March 1965), 369-378, 369.

⁹⁸² Voir en particulier *La Critique de la raison pure*, 2^e édition, 1787.

⁹⁸³ Ludwig Binswanger, *philosophie, anthropologie clinique, Daseinsanalyse*, Collectif d'auteurs, Argenteuil : Le Cercle Herméneutique – Collection Krisis, 2011, 25-29.

⁹⁸⁴ Les bourdonnements dans les oreilles sont signalés notamment dans les pathologies se rapportant à l'éthylisme. Des phénomènes du même ordre sont évoqués par le narrateur de « The Angel of the Odd » (1844), personnage dont l'addiction est plus que flagrante.

l'imagination transcendantale en tant que lien entre la sensibilité et l'entendement, cette capacité de synthèse de l'expérience s'est dérégulée. L'expérience du narrateur fou est devenue par conséquent un *idios kosmos* délirant qui n'a rien d'universel ni de nécessaire, pourtant marquée de l'*a priori* comme condition de possibilité de l'expérience elle-même. À preuve, le récit est traversé par les sentiments de persécution et le propre cœur du narrateur se révèle comme étant indigne de confiance, puisqu'il *trahit son possesseur*, tout se passant comme si le sujet était dédoublé, car le cœur demeure le siège de la personnalité : « Car là où est ton cœur sera aussi ton trésor »⁹⁸⁵. Or, le protagoniste gothique de Poe ignore lui-même où se trouve son cœur, telle est la thèse de Lévinas :

Dans les contes fantastiques d'Edgar Poe – l'essentiel de son art – le genre de beauté qu'il a trouvé comme dirait Proust – est au niveau de la sensation. Ce qui est fantastique ce sont certains aspects immédiats de la perception : le cœur angoissé qu'on entend battre comme une montre dans du coton, la description du chat – du paysage – Et surtout le temps infini de l'approche de l'imminent qu'on ne peut pas fuir (*Le puits et le pendule*)— la hantise de l'enterrement prématuré – c'est là que chaque instant du temps est vécu — sans intervalle, sans moyen d'échapper, de remplir le temps par l'espoir, par quelque chose d'autre que par cette immanence. À côté de ce fantastique profond – un fantastique plus vulgaire — celui de la fable. »⁹⁸⁶

De façon concomitante, le maniérisme qu'on a plus d'une fois reproché à Poe est expressif du désordre mental de ses protagonistes hallucinés. Pour l'écrivain, la narration et l'écriture constituent le seul moyen de mettre en forme une expérience ressortissant à un fond inexprimable autrement⁹⁸⁷. Ainsi, le débit du soliloque de « The Tell-Tale Heart » est-il à la fois *staccato* et *crescendo*, ce rythme très particulier mimant les battements précipités du cœur : « The tale becomes a kind of hysterical conversation-poem dominated by a speaker whose voice rises from a middle register of argument to a top register of shouted confession. » (Halliburton, 335). Le narrateur s'exprime de fait avec les étrangetés, la vivacité maniaque et l'urgence d'un énonciateur qui redoute d'être interrompu (ou bien

⁹⁸⁵ Matt. 6 :21.

⁹⁸⁶ Emmanuel Lévinas : *Carnets de captivité*, in *Œuvres Complètes* (1945), Volume I, Paris : Editions Grasset & Fasquelle, IMEC Editeur, 2009, 163.

⁹⁸⁷ C'est l'idée que soutenait le critique Allen Tate, défenseur habile et mesuré de Poe, un écrivain dont la fortune était encore loin d'être acquise en Amérique dans la première moitié du XXe siècle : « Poe's prose style, as well as certain qualities of his verse, expresses this kind of « reality » to which he had access : I believe I have indicated that it is a reality sufficiently terrible ; In spite of an early classical education and a Christian upbringing, he wrote as if the experience of these traditions had been lost : he was well ahead of his time. He could not relate his special reality to a wider context of insights—a discipline that might have disciplined his prose. From the literary point of view he combined the primitive and the decadent: primitive, because he had neither history nor the historical sense ; decadent, because he was the conscious artist of an intensity that lacked moral perspective. » Allen Tate : « Our cousin, Mr. Poe », discours prononcé le 7 octobre 1949 devant la Poe Society de Baltimore, à l'occasion du centenaire de la mort de l'écrivain. Extrait de *Collected Essays* (Allen Tate, 1960) 48-49.

est captif de son propre monologue) et s'efforce d'anticiper les réactions éventuellement négatives de son/ses vis-à-vis :

The narrator in «'The Tell-Tale heart' exhibits a will to convince. [...] the murderer wants to believe and be believed. To convince his imaginary auditors is, of course, only part of the task: he must also convince himself. His insistence that the old man is dead is for his own benefit, as much as for ours, and the same can be said of his insistence that he is sane. (Halliburton, 334-335).

Dans l'incipit, l'énonciateur a recours à une large gamme de temps verbaux, combinant passé et présent, mode perfectif et imperfectif, recours aux italiques, incises multiples, à l'ellipse/agrammatisme, stratégie discursive qui imprime ce rythme enfiévré au propos – si caractéristique des narrateurs maniaques et paniqués de Poe – et capte par la même occasion l'intérêt du destinataire, tout en déstabilisant ce dernier⁹⁸⁸. Au discours gauchi correspondent des perceptions du corps propre et de celui de l'autre pour le moins déroutantes (bourdonnements, trépidations...). En guise d'illustration, il suffit de considérer les scènes de scopophilie rapportées de telle façon que le corps du narrateur paraît morcelé : « and then I thrust in my head » (555)⁹⁸⁹. La formulation suggère en l'occurrence une tête détachée du tronc et jetée dans la pièce — il y a semblablement dissociation entre le vieillard et l'œil—, proleptique au demeurant du *diasparagmos* final, lequel défie toute symbolisation, comme on l'a vu dans le cas d'Egeus, le narrateur-meurtrier de « Berenice » (1835), le lexique de « The Tell-Tale Heart » connote également le viol. Les battements cardiaques résonnent pour le narrateur comme des roulements de tambour qui galvanisent le soldat (557).

On retrouve la montée d'un plaisir cruel et l'effet paroxystique, servi par le rythme endiablé d'un discours halluciné : « The old man's terror *must* have been extreme » (557). Comment ne pas remarquer que l'énonciateur, à travers un jeu sadique de chat et de souris, éprouve avec complaisance la terreur elle-même, telle une douleur exquise : « the groan of mortal terror » (556)⁹⁹⁰. La psychiatrie évoque le paradoxe caractéristique du pervers : être mutilé (e) – ou mutiler—pour

⁹⁸⁸ D. Halliburton remarque avec justesse que la cadence du discours du bourreau révèle à la fois la force de sa volonté et les profondeurs de sa terreur. Cf. *Edgar Allan Poe. A Phenomenological View*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1973, 335.

⁹⁸⁹ Avec la difficulté pour le lecteur à saisir comment le narrateur, à propos de sa tête qu'il introduit prudemment dans la chambre, concilie la brusquerie du verbe « thrust » et le cumul des averbes « slowly—very, very slowly... » (555).

⁹⁹⁰ [Le narrateur] peut prendre le rôle de la Mort et se jouer la comédie de la toute-puissance » (H. Justin : *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, 281).

jouir. En l'espèce, le comportement du narrateur psychotique de « The Tell-Tale Heart » peut suggérer que le sujet a intériorisé, par un surprenant clivage entre le corps et l'esprit, les deux partenaires d'une relation sadomasochiste. En même temps, la tonalité détachée, si l'on peut dire, exprime quelque chose de chirurgical et de froid, exempt de toute émotion : « The night waned, and I worked hastily, but in silence. First of all I dismembered the corpse. I cut off the head and the arms and the legs » (558).

Avant le passage à l'acte meurtrier, la victime, sorte de faire-valoir lamentable, se voit attribuer exclusivement des énoncés brefs, interro-exclamatifs, toute élaboration s'avérant impossible : ayant atteint ce stade, le langage se désarticule et dégénère en râle. En la matière, D. Halliburton fait remarquer que le narrateur de « The Tell-Tale Heart » occupe pour ainsi dire tout le champ sonore : le discours foisonnant et précipité de l'énonciateur sature l'espace auditif, cette dimension étant réduite à une sorte de paroi ou de chambre d'écho : l'étroitesse des lieux correspond à l'exiguïté du champ de la conscience du paranoïaque. Pour prolonger cette idée, observons que c'est effectivement contre le mur de l'aliénation que bute le protagoniste, mur d'autant plus tangible que l'intéressé persiste contre l'évidence à affirmer qu'il est sain d'esprit. Cette opiniâtreté défensive, nous l'avons relevée dans maints autres récits du corpus. Mais comme le note Kenneth Silverman, ce qui a été caché à l'intérieur du Moi ne peut rester caché, à telle enseigne que le narrateur de « The Tell-Tale Heart » commence son discours en révélant sa folie, lors même qu'il s'efforce de la nier⁹⁹¹. Le coupable ne peut pas davantage celer son forfait : l'énonciateur assure entendre les palpitations cardiaques du vieillard, lesquelles déclenchent sa fureur (557). Sombrant dans la désorganisation, le meurtrier confond son propre cœur emballé avec celui d'un tiers.

Science sans conscience dans « The Facts in the Case of M. Valdemar »

L'onomastique révèle que Valdemar, à savoir le patronyme du sujet de l'expérience magnétique relatée dans la nouvelle (1845) [833-842], est dérivé du prénom slave Vladimir dont l'étymologie suggère la force et la notoriété. Toutefois, dans le conte de Poe, assez ironiquement, le protagoniste éponyme, loin d'incarner la force, est au contraire réduit à la plus extrême faiblesse, raison pour laquelle il devient l'infortuné jouet d'expérimentateurs présomptueux, dévorés par la soif de

⁹⁹¹ Voir Kenneth Silverman: *Edgar A. Poe: Mournful and Never-ending Remembrance*, New York: Harper Perennial, 1992. 208-209.

connaissance et de maîtrise. Mais le pseudonyme de Valdemar, en l'espèce Isaachar Marx, retient aussi l'attention. En effet, le personnage vétéro-testamentaire Isaachar est celui qui a séduit Léa, après l'affaire des mandragores⁹⁹². Etymologiquement son nom signifie l'*homme de la récompense*. Or, le patriarche Jacob mourant, lors de l'ultime bénédiction accordée à ses fils, compare Isaachar à un âne robuste, qui s'est lui-même assujéti à des fardeaux⁹⁹³. De là à conclure que dans la nouvelle de Poe, tel un âne, Ernest Valdemar s'est volontairement livré au joug du narrateur magnétiseur, il n'y a qu'un pas. Les fardeaux en question désignent peut-être aussi, mais plus accessoirement les ardues traductions qu'a entreprises Valdemar du *Gargantua* de Rabelais et du *Wallenstein* de Schiller vers le polonais. Quoi qu'il en soit, l'on retrouve l'idée de l'hypnose comme volonté en dominant une autre (quand elle ne l'abolit pas), le narrateur-magnétiseur abusant de son statut, du pouvoir dont il dispose et de la faiblesse aussi bien physique que psychologique de Valdemar.

Elément important, selon son propre aveu, le narrateur magnétiseur a réussi à plusieurs reprises à endormir son ami, mais n'a jamais pu complètement contrôler sa volonté :

His will was at no period positively, or thoroughly, under my control, and in regard to *clairvoyance*, I could accomplish with him nothing to be relied upon. (834)

La relation entre les deux actants paraît donc empreinte d'une certaine ambivalence, cela dans la mesure où, d'après le narrateur, son ami M. Ernest Valdemar a toujours manifesté un grand intérêt pour le magnétisme, sans pour autant approuver explicitement les investigations auxquelles se livre le narrateur en ce domaine (834). En même temps, aux dires du magnétiseur, Valdemar a toujours consenti à livrer sa personne aux expériences en question : « ...he had always yielded his person freely to my experiments... (834). De ce point de vue, l'attitude du protagoniste éponyme à l'égard du narrateur n'est pas sans évoquer les thèses de Sandor Ferenczi, psychanalyste qui rapporte la docilité inconditionnelle de l'hypnotisé à la peur et à l'amour :

Dans l'« hypnose paternelle », le medium accomplit tout ce qu'on lui demande dans l'espoir d'échapper ainsi au danger que représente l'hypnotiseur redouté. Dans l'« hypnose maternelle », il fait tout pour s'assurer l'amour de l'hypnotiseur. Si l'on cherche dans le monde animal un mode d'adaptation analogue à celui-ci, on trouve *la simulation de la mort* pratiquée par certaines espèces en présence d'un danger, ainsi que le mode

⁹⁹² Genèse 30 :16.

⁹⁹³ « Issachar, comme un âne robuste, se tient couché dans son étable. Et voyant que le repos est bon et que la terre est excellente, il a soumis son épaule aux fardeaux, et il s'est assujéti à payer les tributs. » Genèse, 49:14-15. *Bible Vigouroux & Glairé* [1902]. A noter par ailleurs que l'*homme de la récompense* est une qualification qui sera donnée à Judas Iscariote, le traître paradigmatique (expression qu'emploiera Saint Jérôme).

d'adaptation appelé *mimétisme*. La « flexibilité cireuse », la catalepsie des catatoniques peuvent s'interpréter dans le même sens⁹⁹⁴.

Le narrateur fait-il effectivement parler un mort? Certes non, mais les réponses du malade aux questions du magnétiseur : « M. Valdemar, do you still sleep? » laissent planer l'ambiguïté: « Yes ; still asleep—dying. » Puis : « Dead! Dead » (838). Dans ce contexte, le corps en voie de putréfaction du protagoniste éponyme n'est rien d'autre que la *Réalité*, tandis que la personne d'Ernest Valdemar est le *Réel*, en d'autres termes ce qui résiste à toute symbolisation. C'est la raison pour laquelle ce conte suscite tant d'effroi avec un protagoniste typiquement poésque qui concentre en lui simultanément horreur, spectral et obscène – ou encore le « réel-réel » tel que l'entend Slavoj Žižek⁹⁹⁵. La nouvelle « Valdemar » exprime l'ambivalence de Poe à l'égard de la « science du magnétisme » qui captivait l'opinion à l'époque. D'un côté, le procédé fascine l'écrivain lui-même et lui offre la possibilité de prolonger la vie d'un de ses personnages, en revanche l'aspect véritablement scientifique de sa nature reconnaît l'impossibilité de quoi que ce soit, si ce n'est la décomposition du corps humain, malgré tous les efforts de la science. Ainsi, l'aventure se termine dans quelque chose de plus épouvantable que la mort naturelle et la décomposition, puisque la victime, Valdemar lui-même, est réduite à une masse informe et putride (« détestable putridity »).

⁹⁹⁴ Sandor Ferenczi, *Psychanalyse III, Œuvres complètes*. Tome III, 1919-1926, Paris, Editions Payot, Collection Science de l'homme Payot, 1974, 103-104.

⁹⁹⁵ Voir *supra*, 99 et 226.

Distorsion dans « Ligeia »

Une ombre têtue l'oblige à enrager.

Pouchkine⁹⁹⁶.

Quant aux yeux, c'est là que la vie se retrouve ; on y voit passer des lueurs fauves ; à mesure que les cils s'écartent, la prunelle noire se dilate et les remplit ; à peine reste-t-il un point plus clair à l'angle externe des paupières ; on dirait deux trous noirs ouverts dans un masque discret, et par où l'âme, à certains moments qu'on prévoit, peut se manifester par des jets de flamme.

Eugène Fromentin⁹⁹⁷

How pure at heart and sound in head,
With what divine affections bold
Should be the man whose thoughts would hold
An hour's communion with the dead

Alfred Tennyson⁹⁹⁸

Observons que si le texte de « Ligeia » (1838) [262-277] offre un exercice d'épidictique laudative portant sur la protagoniste, en même temps sa forme discursive nous met sur la voie de la folie de l'énonciateur. Poe a recours à une large gamme de techniques dans « Ligeia » afin de dégager l'impression que le sujet du discours est un esprit pour le moins gauchi. Dans le récit, les fréquentes anisochronies contribuent à renforcer l'effet de flou temporel et d'indécidabilité; mais n'en tendent pas moins à faire suspecter que cet énonciateur affecté, mimant tantôt la sidération, la frénésie ou la prostration, qu'avant tout ce narrateur est dolosif.

On l'a vu, en dépit de quelques irrégularités le portrait de la protagoniste éponyme se conforme aux canons esthétiques de l'Antiquité, Ligeia devenant un symbole de perfection féminine. Dans les descriptions figurent des allusions à des œuvres et à des mythes grecs et arabes, la bien-aimée étant dépeinte telle une créature impérissable, située au-delà des faiblesses humaines. Si le narrateur recourt à des allusions et à un lexique sophistiqué pour forger ce portrait et détailler le cadre « physique » de l'action, la stylistique en même temps reflète la pensée tortueuse de celui qui parle. Par exemple, au fil d'une description alambiquée, le lecteur apprend que la chambre est remplie d'objets grotesques qui défient la réalité ordinaire, des gravures lugubres et d'accessoires de conception dite « Bedlam », d'après le nom du célèbre asile londonien : référence explicite à la folie.

⁹⁹⁶ Eugène Onéguine – Roman en vers (1825), Ch. 8 – XXII. Trad. fr. A. Markovicz. Editions Actes-Sud, 2005.

⁹⁹⁷ Un été dans le Sahara - II El-Aghouat (1857). Œuvres complètes, Paris : nfr-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, 109.

⁹⁹⁸ Alfred Tennyson, In Memoriam A.H.H. XCIV (1849).

Alas, I did feel how much even of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlampatterns of the carpets of tufted gold! I had become a bounden slave in the trammels of opium, and my labors and my orders had taken a coloring from my dreams. But these absurdities I must not pause to detail. Let me speak only of that one chamber, ever accursed, whither in a moment of mental alienation, I led from the altar as my bride — as the successor of the unforgotten Ligeia — the fair-haired and blue-eyed Lady Rowena Trevanion, of Tremaine. (270)

Le narrateur de « Ligeia » révèle son obsession morbide dans les descriptions des sarcophages et des motifs indécis sur les tentures et les frémissements des tapisseries, qui produisent des effets d'anamorphose⁹⁹⁹ :

To one entering the room, they bore the 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. (271)

Nous sommes proches du grotesque puisque, comme l'explique l'historien d'art Jurgis Baltrušaitis, l'anamorphose consiste à étirer la perspective afin de générer des énigmes visuelles, stratégie consistant à einfreindre les lois optiques, voire à enlaidir. Les mondes hallucinés qui en résultent – et qui trouvent leurs premiers modèles dans la peinture maniériste et grotesque de la Renaissance — remettent en question nos habitudes perceptives et spéculaires, cela dans la mesure où elles renvoient en même temps au thème des illusions mimétiques qui dominent la tradition artistique occidentale¹⁰⁰⁰. Le narrateur hallucinerait-il ? Les dépiictions détaillées, les phrases complexes, la langue ampoulée, le lexique archaïque comportant des allusions obscures, le déploiement d'un arsenal stylistique aussi riche, tout l'appareil discursif est fortement évocateur d'une personnalité maniaque. C'est si vrai que le langage peu commun, vise un plan tellement élevé qu'il confine au sublime, mais un sublime qui, à notre sens, peine à convaincre, car en effet, comme l'écrit Fénelon : « L'art se discrédite lui-même ; il se trahit en se montrant. »¹⁰⁰¹

⁹⁹⁹ Dans « Metzengerstein », l'une des premières histoires publiées par Poe, les tentures de la forteresse du héros éponyme recèlent d'inquiétantes anamorphoses, mais le registre de cette œuvre — à la différence de « Ligeia » — est résolument fantastique. Voir nos réflexions *supra*, 92.

¹⁰⁰⁰ Voir à ce sujet : J. Baltrušaitis, *Anamorphic Art*. Cambridge, Chadwyck-Healy; 1st Edition (1977), ainsi que *Anamorphoses, ou, Magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969. La question de l'interdépendance du beau et du laid est traitée dans *Ugliness in Art and Theory*, ouvrage dirigé par Andrei Pop & Mechtild Widrich, New York & Londres, Editions Taurus, 2014.

¹⁰⁰¹ Fénelon, *Lettre à l'Académie* (1714), Paris : nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, 1152.

La distorsion implique à la fois l'aperception, les relations psychoaffectives et le discernement. En l'espèce, le narrateur se place dans une position infantile vis-à-vis de Ligeia, et s'exprime comme s'il avait perdu tout jugement, ce type de comportement se retrouve chez le narrateur de « Morella » :

Let me say only, that in Ligeia's more than womanly abandonment to a love, alas! All unmerited, all unworthily bestowed, I at length recognized the principle of her longing with so wildly earnest a desire for the life which was now fleeing so rapidly away. It is this wild longing—it is this eager vehemence of desire for life—but for life—that I have no power to portray—no utterance capable of expressing (267-268).

On est frappé par l'absence de tiers vis-à-vis du couple narrateur-Ligeia, puis narrateur-Rowena. A dire vrai, une relation fusionnelle et passablement trouble est mise en scène, d'où cependant toute sensualité paraît absente. En fait de fusion, il n'est pas exagéré de dire que le conte porte sur un délire à deux, puisque, pour survivre, Ligeia, nonobstant ses aptitudes exceptionnelles, reste complètement tributaire de son mari, à telle enseigne que le futur narrateur assume le principe de vie de sa bien-aimée, tout comme l'auteur vis-à-vis de son personnage. N'est-il pas flagrant que l'énonciateur se manifeste uniquement comme satellite de Ligeia — et réciproquement :

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 at which I was busily occupied during the early years of our marriage. 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 (266).

Comme l'a rappelé Marc Amfreville, Freud de son côté fait valoir que Shakespeare :

partage souvent un seul caractère entre deux personnages, dont chacun paraît imparfaitement compréhensible tant qu'en le rapprochant de l'autre, on n'a pas rétabli l'unité originelle. (...) Ainsi s'accomplit en elle (Lady Macbeth) ce que lui (Macbeth), dans l'angoisse de sa conscience, avait redouté. Ils épuisent à eux deux toutes les possibilités de réaction au crime comme le feraient deux parties détachées d'une unique individualité psychique, copies, peut-être, d'un unique prototype¹⁰⁰².

¹⁰⁰² Voir Marc Amfreville : « Fluctuations, double, spectre et trauma. » *Revue française d'études américaines*, N° 109, septembre 2006. Interprétation développée par S. Freud in *Types de caractère dégagés par le travail analytique* (1916).

Comment s'étonner dès lors, que l'énonciateur de « Ligeia » perçoit, croit percevoir ou, mieux encore, voudrait faire croire qu'il perçoit de multiples objets autour de lui et dans l'univers, comme autant de rémanences et incarnations des yeux de la bien-aimée, laquelle assume dès lors des dimensions grandioses, voire cosmiques¹⁰⁰³:

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 aroused 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 recognized 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 (265)¹⁰⁰⁴.

En l'occurrence, le pluriel de « Eye » (277) évoque non seulement le regard, mais la dissolution du moi (« I ») et une symbiose non pas simplement idyllique ou passionnelle, mais bel et bien psychotique¹⁰⁰⁵, puisque *le sujet de l'énonciation est débordé par un autre sujet*, au point que son renoncement au discernement relève d'une relation d'emprise¹⁰⁰⁶. L'on comprend à la lecture d'un tel passage que si le narrateur est englouti dans les systèmes philosophiques abyssaux auxquels l'initie Ligeia, l'intéressé semble aussi se noyer dans le regard de sa bien-aimée. Ainsi, lorsque le suaire tombe du corps/cadavre de celle que l'on prenait encore pour Rowena, le narrateur découvre avec émerveillement les longs cheveux noirs de Ligeia : les paupières s'étant soulevées, il reconnaît à l'instant les yeux de sa bien-aimée : « these are the full, and the black, and the wild eyes—of my lost love—of the lady—of the LADY LIGEIA. » (277). Affaire de narcissisme, il paraît vraisemblable

¹⁰⁰³ Selon John H. Ingram, l'histoire aurait été inspirée à son auteur par un rêve : « in which the eyes of the heroine produced the intense effect described in the fourth paragraph of the work. » Le biographe ajoute : « A theme more congenial to the dream-haunted brain of Poe could scarcely be devised; and in his exposition of the thoughts suggested by its application he has been more than usually successful. The failure of Death, indeed, to annihilate Will, was indeed a suggestion that the poet—dreadingly, despairingly, familiar as he was with charnel secrets—could not fail to grasp at with the energy of hope and adorn with the funereal flowers of his grave-nourished fantasy. » Cf. J.H. Ingram: *Edgar Allan Poe: His Life, Letters and Opinions*, London: John Hogg, Paternoster Row, 1880.

¹⁰⁰⁴ Certaines associations d'images font écho à la nouvelle « The Sphinx » (1846) où le narrateur hallucine une phalène égarée sur la vitre en monstre épouvantable et aux dimensions colossales, dévalant de la colline, pour fondre sur l'observateur tétanisé.

¹⁰⁰⁵ Consulter à ce sujet: Ortwin De Graef, « The Eye of the Text: Two Short Stories by Edgar Allan Poe », *MLN*, Vol. 104, N°5, *Comparative Literature* (Dec. 1989) 1099-1123.

¹⁰⁰⁶ Au contraire du narrateur de « Ligeia », celui de la nouvelle « The Black Cat » (1843) fait l'aveu de ses forfaits. Chacun, à sa façon, lutte contre la dépersonnalisation entre « I » et « Eye ».

que dans son aspiration fusionnelle et qu'à fixer inlassablement le visage de la vouivre et par un effet de mise-en-abyme spéculaire, le narrateur ne voit plus que lui-même – réfracté par les grands yeux, ou pour mieux dire immenses, hyperdilatés, de sa bien-aimée :

Of all the women whom I have ever known, she, the outwardly calm, the ever-placid Ligeia, was the most violently a prey to the tumultuous vultures of stern passion. And of such passion I could form no estimate, save by the miraculous expansion of those eyes which at once so delighted and appalled me—by the almost magical melody, modulation, distinctness and placidity of her very low voice—and the fierce energy (rendered doubly effective by contrast with her manner of utterance) of the wild words which she habitually uttered (265-266).

Au fil du récit, onirisme, poésie et ésotérisme s'entremêlent : « Those eyes ! those large, those shining, those divine orbs ! They became to me twin stars of Leda, and I to them devoutest of astrologers” (265). Le substantif « orbs » utilisé par le narrateur pour désigner les yeux de Ligeia, renvoie en même temps à un champ sémantique fort vaste, comprenant le cercle ou le monde et l'univers tout entier¹⁰⁰⁷. Dans ces conditions, la rotondité pour ainsi dire cosmique des yeux de la protagoniste (« orbs ») se rapporte à un temps païen, tragique et circulaire. L'on pense aux réflexions de Schopenhauer, selon lesquelles :

Partout et toujours le vrai symbole de la nature est le cercle, parce qu'il est le schème du retour : c'est en effet la forme la plus universelle dans la nature, forme réalisée en toute chose, dans le cours des astres comme dans la mort et la naissance des êtres organisés, et par là seule capable, au milieu du flux incessant du temps et de son contenu, de servir de fondement à une existence durable, c'est-à-dire à une nature¹⁰⁰⁸.

Considérons le premier « couple » mis en scène dans « Ligeia » pour dire que si – selon la formule de Spinoza – « l'amour est une joie qu'accompagne l'idée d'une cause extérieure »¹⁰⁰⁹, alors ce qui se joue entre le narrateur et Ligeia n'est pas à proprement parler idyllique. Le récit suggère un régime différent, à savoir celui de la fusion, car les protagonistes ne sont pas extérieurs l'un par rapport à l'autre, mais *coextensifs*. N'est-il pas vrai que Ligeia est l'*alter ego* du sujet énonçant, et réciproquement, mais davantage encore, car ce qui nous est rapporté dénote clairement une transfusion du moi. Pour H. Bergson, « On appelle intuition cette espèce de sympathie intellectuelle

¹⁰⁰⁷ L'on voit que le narrateur de « The Black Cat », lui aussi se débat contre la dépersonnalisation entre *I* et *Eye*, mais à la différence de l'énonciateur de « Ligeia », il confesse ses actes barbares.

¹⁰⁰⁸ Arthur Schopenhauer, *op. cit.* 120.

¹⁰⁰⁹ Baruch Spinoza, *Ethique, Des affects*, Définitions VI (1675), Paris : Editions du Seuil, 1988, trad. Bernard Pautrat, 309.

par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et d'inexprimable »¹⁰¹⁰.

Une incursion dans le champ de l'onomastique rapporte que la désignation Λιγεια, dérive de l'ancien grec λιγυς, adjectif signifiant « à la voix claire, aiguë, sifflante »¹⁰¹¹. Ce nom était porté par une Sirène du folklore maritime hellénique. Or, les Sirènes sont des démons marins, originellement à demi-femmes et à demi-oiseaux. Elles passent pour les filles de la Muse Melpomène et du dieu-fleuve Achéloos¹⁰¹². Ces musiciennes accomplies et dotées de voix ensorcelantes, se rattachent à la sphère céleste de l'harmonie. Détentrices d'une science considérable, elles séduisent la quête épistémique qui est indissociable de l'esprit humain¹⁰¹³. D'après la tradition la plus ancienne, les Sirènes attiraient et séduisaient les navigateurs qui croisaient dans leurs parages. Selon Appolonios de Rhodes, les vaisseaux des marins subjugués venaient s'échouer et les démons dévoraient les infortunés naufragés¹⁰¹⁴. D'après certaines variantes mythologiques, Aphrodite, irritée par le mépris des Sirènes pour les choses de l'amour, les aurait privées de leur beauté.

Il convient de faire mention des affinités de la protagoniste de Poe avec Perséphone, la déesse infernale dont les Sirènes étaient les compagnes. L'on se rappelle que Perséphone – fille de Zeus et de Styx, la nymphe du fleuve infernal – est la compagne d'Hadès. Sous ce rapport, l'incertitude quant au régime ontologique de Ligeia, entre réalité corporelle et sensible d'une part, et onirisme et fantasme d'autre part, fait écho au destin de Perséphone, laquelle est contrainte de partager son temps entre le monde d'En-haut et la sphère hypogée. Pour sa part, le narrateur de la nouvelle de Poe ressemble à l'infortuné Adonis, lequel, séduit précisément par Perséphone, est lui aussi condamné à perpétuellement aller et venir entre la Terre et les Enfers. Le rapprochement avec Orphée est également instructif, en effet, le désarroi radical est lié à l'impossibilité du deuil, si bien que tel un

¹⁰¹⁰ Henri Bergson. « L'intuition transcendante », Revue de Métaphysique et de Morale, 1911, 6, 809-827, et *La Pensée et le mouvant*, Genève, Albert Skira, 1933 ; Paris : Alcan, 1934.

¹⁰¹¹ James Schroeter a tort d'attribuer à Poe l'invention du prénom Ligeia, même si ce dernier figure dans l'un des premiers poèmes de l'écrivain, "Al Aaraaf" (in recueil *Tamerlane*, 1827). Le modèle de Ligeia pourrait être Helen, c'est-à-dire Mme Stanard.

¹⁰¹² Selon les variantes mythologiques, les Sirènes sont trois : Parthénopé, Leucosia et Ligia ; ou bien quatre : Télès, Raedné, Molpé et Thlxiope.

¹⁰¹³ Cicéron, *De Finibus*, V, 49.

¹⁰¹⁴ Ulysse, grâce à un subterfuge suggéré par Circé, échappera à ce funeste destin et survivra à l'écoute du chant irrésistible des Sirènes, lesquelles par dépit se noieront. Cf. *L'Odyssée*, Livre XII. Orphée lui aussi parvient à vaincre les Sirènes et à sauver l'équipage de l'Argos, au son de la lyre et d'une voix incomparable. Voir Appolonios de Rhodes, *Argonautiques orphiques*, IV.

Orphée gothique, le protagoniste de Poe descend aux Enfers retrouver son Eurydice/Ligeia adulée, mais échoue irrémédiablement à ramener la défunte parmi les vivants.

Dans la catabase de la nouvelle, la chambre nuptiale fait figure de maison mortuaire, et même d'hypogée infernal ou d'Hadès, lieu où le narrateur commet au moins un meurtre, perd définitivement l'objet aimé, et conjointement une partie de soi, et son intégrité psychique. Le monologue du narrateur revient à reconnaître que le sujet a été graduellement possédé par sa bien-aimée. Or, Ligeia était tout entière absorbée et même ensevelie (« buried », 262) dans des études sibyllines qui présentaient ce potentiel inquiétant d'éloigner le sujet de la réalité ambiante et de renforcer un isolement qui devait au moins autant à la maladie qu'au sublime. De fait, l'épouse fantastique vampirise un époux faible et labile qui n'existe plus comme individu autonome puisque ce dernier est assujéti, et non plus advenant : « Without Ligeia I was but as a child groping benighted" (266). Le narrateur se comporte en la circonstance comme ces malades psychotiques qui ont besoin que soit perpétuée une relation symbiotique dans laquelle ils ne vivent qu'à travers la figure maternelle. Selon H. Searles :

On peut considérer que l'angoisse contre laquelle la symptomatologie schizophrénique opère comme défense provient de deux convictions simultanées : a. La conviction que l'expérience symbiotique dont a désespérément besoin le patient va le tuer comme individu ; et b. la conviction que l'atteinte de l'individuation complète équivaut à tuer le parent¹⁰¹⁵.

Vis-à-vis du narrateur, Ligeia est donc moins une conjointe qu'une figure omnipotente de mère délirante. Tout au long de son récit, le narrateur ne cesse d'ailleurs de confirmer l'ascendant complet que Ligeia exerce sur lui, participant d'une aliénation morbide, située aux antipodes d'un lien vivant :

That she loved me I should not have doubted; and I might have been easily aware that, in a bosom such as hers, love would have reigned no ordinary passion. But in death only, was I fully impressed with the strength of her affection. For long hours, detaining my hand, would she pour out before me the overflowing of a heart whose more than passionate devotion amounted to idolatry (265).

Ne manquons pas de relever par ailleurs que dans « Ligeia », l'engouement pour l'esthétique et les arts va de pair avec la fascination pour la mort, poussant la protagoniste et le narrateur à toujours s'efforcer de se maintenir à un niveau d'expérience pour ainsi dire désincarné. A ce sujet, dans le

¹⁰¹⁵ Harold F. Searles, *L'effort pour rendre l'autre fou (Collected Papers on Schizophrenia and Related Subjects, 1965)*, Trad. Brigitte Bost, Paris : nrf-Editions Gallimard, Collection Connaissance de l'Inconscient, 1977, 391.

champ de l'esthétique, certains penseurs soutiennent l'idée que la contemplation du beau est désintéressée et nous affranchit de nos désirs. Sous ce rapport toutefois, à la différence d'un Kant, Schopenhauer assimile expérience esthétique et connaissance métaphysique. Ainsi donc, si les sciences ne peuvent toucher que les phénomènes, l'art de son côté a cette vertu unique qu'il permet d'entrer dans le monde des Idées et dans l'intimité des choses¹⁰¹⁶. L'architecture, par exemple, donne la possibilité d'appréhender les idées de pesanteur, de résistance et de résilience. Il existe de surcroît un art qui, davantage que les autres, est capable d'atteindre la Volonté, à savoir la musique, activité effectivement métaphysique. En cela, pour Schopenhauer, la musique constitue l'expérience directe de la volonté elle-même. Toutefois intrinsèquement la supériorité de la musique comporte une limitation, car l'harmonie sonore ne peut nous procurer la même sérénité que les autres modes d'expression esthétique.

Rapportons ces réflexions au « cas » des protagonistes et nous voyons facilement que, par le truchement de l'art, les intéressés privilégient le monde des Idées, au détriment de celui des phénomènes, la musique devenant chez Ligeia un art métaphysique, échappant pour ainsi dire au poids de l'Être, et qui a aussi partie liée avec la Volonté¹⁰¹⁷. Selon Marco Segala :

Dans son système, Schopenhauer se propose de développer une perspective nouvelle du rapport entre science et philosophie. Toutefois : « il y a un caractère qui est propre à Schopenhauer : l'exigence de reconnaître l'essence du monde pour se libérer de son oppression, pour la rédemption. La compréhension métaphysique de la nature, à travers la notion d'objectivation de la volonté, a la même fonction que l'intuition esthétique des idées et la contemplation ascétique du monde : donner une connaissance qui permette au savant de se soustraire à l'humiliant esclavage de la volonté aveugle et irrationnelle. Grâce à la philosophie de la nature, la poursuite de la connaissance (scientifique et philosophique) devient un instrument de revanche de la raison contre l'irraisonnable essence du monde. Même si les connaissances scientifiques et philosophiques dans la philosophie de la nature sont rationnelles, et donc liées à la structure du principe de raison suffisante et soumises à la volonté, elles donnent un regard différent du monde, un regard détaché qui met en place une « seconde vie » et peut offrir un abri face aux douleurs du monde¹⁰¹⁸.

¹⁰¹⁶ Schopenhauer utilise le mot « Idée » dans son acception platonicienne. Cf. *Le monde comme représentation et volonté* (1819). Trad. fr. A. Burdeau (1966), édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, P.U.F. Coll. Quadrige/PUF. 2006.

¹⁰¹⁷ Cela évoque Oinos et Agathos, les anges de la nouvelle poésie « The Power of Words » (1845), lesquels, après la destruction de la terre, se trouvent suspendus dans l'Ether où ils poursuivent l'œuvre de création dont Dieu n'a été que l'initiateur. L'onomastique en l'occurrence prête à rire, puisque 'oinos' désigne ordinairement le vin...

¹⁰¹⁸ Schopenhauer s'exprime de cette manière dans le paragraphe 16 du *Monde comme volonté et représentation* (1819) : « grâce à la raison, ou seconde classe de représentations, à côté de sa vie *in concreto* l'homme conduit une seconde vie *in abstracto*. La première n'est que représentation ; au centre est le corps, soit volonté, et l'homme, tout tout animal, doit lutter, souffrir et mourir. Mais sa vie *in abstracto* est le calme reflet de celle *in concreto* et du monde autour de lui. Cf. *Der handschriftliche Nachlass in fünf Bänden*, hrsg. Von Arthur Hübschen, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1985, 182-183. § 295. WI. 101/221. Voir Marco Segala : « Philosophie de la nature et sciences chez Schopenhauer »,

L'on retrouve chez nombre de personnages poésques cette propension à fuir le monde tel qu'il est pour se réfugier dans un onirisme hautain et des spéculations censées élevées.

Pour J. L. Halio, la question de savoir combien de temps Ligeia va pouvoir vivre — ou plutôt survivre — est au cœur de la nouvelle¹⁰¹⁹. Le critique dresse un parallèle entre les personnages féminins éponymes Morella et Ligeia, mais relève que la volonté de cette dernière est entièrement tendue vers la satisfaction de sa violente aspiration à la vie (« her wild desire for life—*but* for life » (267). Or plus ce désir s'exacerbe, et plus Ligeia s'étirole. Mais la lutte farouche de la protagoniste contre la mort suggère une proximité avec cette dernière : à supposer que Ligeia soit davantage qu'une entéléchie, force est de reconnaître qu'elle est *surdéterminée par la mort*, subsistante plutôt que vivante. Assez paradoxalement, la cause précise de son trépas prématuré reste incertaine, mais paraît justement dériver de cette volonté intense et même surhumaine de vivre, impuissante néanmoins à se soutenir et perdurer, si ce n'est dans l'esprit apparemment exalté du narrateur. Sous-jacente à la volonté indomptable et à la passion de la protagoniste, le sens de sa « vie » reste bel et bien l'amour : « And the struggles of the passionate wife were, to my astonishment, even more energetic than my own. » (267).

La logique qui cherche à s'imposer dans « Ligeia » s'avère donc essentiellement circulaire et tragique, tout au long de la nouvelle l'évocation de l'héroïne éponyme suggère une morte-vivante, à la fois protagoniste et agonisante. Comme Morella, Ligeia – telle en tout cas que décrite par le narrateur – est marquée d'une gravité qui, pour soi comme pour les autres, répudie toute émotivité. La protagoniste voudrait transcender une mort qui l'obnubile au point qu'elle est incapable de vivre, omettant que l'individu n'est totalité – c'est-à-dire une réalité concrète – qu'en tant qu'il se souvient de ce qu'il a nié, ce qui implique la conscience. Or, pour reprendre une réflexion de Hegel, c'est dans la mesure où il ne méconnaît pas sa finitude et qu'il dispose de possibilités infinies que le sujet humain meurt plutôt qu'il n'épuise ses possibilités, et se putréfie à la façon d'autres êtres vivants.

Ainsi, Ligeia, tout en affirmant à la fois la suprématie de la volonté et de l'intensité (265) et en refusant toute négativité réelle – c'est-à-dire la lutte, l'engagement avec la réalité intramondaine telle

article paru dans la revue *Les Etudes philosophiques*, 2012/3 (°102), 389-408. Université d'Aquila (Italie) Centre Alexandre Koyré (CNRS), Paris.

¹⁰¹⁹ Jay L. Halio: « The Moral Mr. Poe », University of Delaware, *Poe Newsletter*, October 1968, Vol. 1, N°2, I : 23-24.

qu'elle est – paradoxalement n'en finit pas de mourir, ce qui confère à sa « vie » des allures de catalepsie : comme c'est également le cas de Morella, ainsi à l'*agon consentie* se substitue l'*agonie subie*. A y bien regarder, Ligeia donne même l'impression de proférer le contraire de « Je veux », cela dans la mesure où elle ne *consent pas à la vie*, raison pour laquelle la protagoniste poésique typique se révèle psychologiquement dissonante¹⁰²⁰. En vérité, Ligeia, si elle consent à quelque chose, ce n'est pas en vertu d'une *volition saine* : ne s'imagine-t-elle pas maîtrisant tout et capable de faire abstraction de la réalité dans laquelle les mortels sont incarnés ? A cet égard aussi, les deux héroïnes Ligeia et Morella se ressemblent à s'y méprendre. Mais c'est sans compter sur le fait que, pour citer Juliette Favez-Boutonnier, « [comme] la réalisation de la volonté suppose que certaines conditions ont été remplies, elle n'est pas miraculeuse, ni magique, elle dépend de l'évolution plus ou moins heureuse d'une personnalité, de son histoire, des obstacles rencontrés sur son chemin et des moyens dont elle a disposé pour en triompher. »¹⁰²¹ Tant s'en faut que la volonté soit suspendue dans l'éther, mais elle s'inscrit dans la temporalité et l'histoire du sujet¹⁰²². Cela nous rappelle l'allégorie éblouissante de Hegel : « L'Univers du discours (le monde des idées) est l'arc-en-ciel permanent qui se forme au-dessus d'une cataracte : et la cataracte—c'est le réel temporel qui s'anéantit dans le néant du Passé¹⁰²³ ».

Autant dire qu'il n'y a mémoire que là où il y a temps et réciproquement. De ce point de vue, la nouvelle traduit le rêve qu'entretient le narrateur de Ligeia d'abolir toute différence dans une conscience aussi idéale que posthume. Force est néanmoins de constater que le trépas qui survient aux humains leur arrive à cause de la faiblesse de leur nature ; ne pouvant durer longtemps, ils se désagrègent avec le temps : nul ne peut écarter la mort. Telle est la raison pour laquelle le narrateur cherche dans sa Ligeia idéalisée une culmination dans un *ultra-monde* qui échappe à la matière, mais

¹⁰²⁰ « In Poe's statements concerning the powers and the place of the *post-mortem* soul there is at times an over-intensity of assertion that seems almost hysterical, and that is far-removed from the serenity of settled faith. But 'There lives more faith in honest doubt, believe me than in half the creeds.' (A. Tennyson, *In Memoriam*, Lyric 96, l. 11-12. Le recueil fut publié pour la première fois en 1849 – incidemment l'année de la mort de Poe)). There is a stolid fixity of faith that is unreflecting and unprepared for questionings; and there is, on the other hand, a storm-tossed uncertainty that rises *per aspera ad aspera*, and at length exclaims, with a confident « Eureka! »: « All is Life—Life—Life. Life within Life—the less within the greater, and all within the Spirit Divine. » Charles F. Richardson: *American Literature, 1607-1885 Complete in Two Volumes, American Poetry and fiction* (1886-8), Haskell House Publishers, New York: 1970, II, 117-118.

¹⁰²¹ Observation de Juliette Favez-Boutonnier in *Les défaillances de la volonté*, Paris : P.U.F., 1945, 121.

¹⁰²² Le philosophe William James mérite d'être mentionné ici, lequel déplore avec humour que la nature n'ait pas permis que nous puissions tout soumettre à notre volonté. Cf. *Principles of Psychology* (1890), New York: Henry Holt and Company, London Macmillan, 1901, Volume II, 562-565.

¹⁰²³ Cité par Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (1947), Paris : Tel-Gallimard, 1985. 64. 374.

dont il est à craindre qu'il ne pourra jamais revenir. John Cowper Powys a parfaitement raison de faire observer que :

L'« immoralité » n'est pas dans la folle position de Byron, pas plus que dans la terrible volupté de Hérode. Elle réside dans une certaine « pétrification » délibérée de l'âme humaine en nous ; dans une indifférence glacée vis-à-vis de tout, dans un certain retour maniaque et frigide à notre propre émotion. Et cette émotion, devant laquelle tout sentiment terrestre doit céder et se figer, c'est notre Désir de Mort, notre éternelle soif de recréer, encore et à jamais, *ce qui a été*¹⁰²⁴.

Chez Ligeia, intensité et volonté vont de pair, la volition s'efforçant d'entrouvrir les portes de la mort, ne fût-ce que fugitivement : « Words are impotent to convey any just idea of the fireceness of resistance with which she wrestled with the Shadow » (267). Mais pour impressionnante qu'elle soit, la puissance volitionnelle de Ligeia est gauchie, car s'y manifeste l'affirmation d'une résolution illimitée d'affirmation de soi, exclusive de la reconnaissance de l'existence d'autrui et du souci de se placer dans un projet où l'autre trouve sa place (*Mitwelt*).

Dans la diégèse, les conjoints de « Ligeia » souscrivent à l'idée que, pour reprendre une formule de Schopenhauer, « loin de subir par le fait de la mort un anéantissement absolu, l'être vivant continue à exister avec et dans l'ensemble de la nature.¹⁰²⁵ » Ici, vient à l'esprit le mot du pédopsychiatre anglais Donald W. Winnicott : « Oh God ! May I be alive when I die. » Mais le vouloir dégénéré de la protagoniste, telle qu'il nous est présenté, est d'une tout autre nature car il consiste pour elle à exister à proximité immédiate de la mort, tandis qu'en réalité, comme l'écrit Lévinas, « vouloir, c'est exister à distance de la mort, d'où il s'ensuit que le vouloir est à la fois liberté et non-liberté. Il l'est simultanément. Il est dans l'équivoque fondamentale du « contre la mort » et du « pour la mort » de tout instant du temps—pour la mort où l'on perd l'exister, mais contre la mort où l'on a le temps de faire des choses »¹⁰²⁶. Or, Ligeia illustre ce principe selon lequel « c'est la volonté et non pas l'être tout court que la mort contrarie »¹⁰²⁷.

¹⁰²⁴ « Edgar Allan Poe », in *Visions and Revisions, A Book of Literary Devotions*, Macdonald, Londres, 1955. Version française in *L'Herne Edgar Allan Poe*, Paris, Editions L'Herne/Fayard, 1998, Cahier dirigé par Claude Richard, 441-447, p. 444.

¹⁰²⁵ Arthur Schopenhauer : *Le monde comme volonté et comme représentation* (1818) Paris : PUF, Quadrige grands textes, Trad. fr. A. Burdeau, 1966, chap. XL (1) « De la mort et de ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi », 1215.

¹⁰²⁶ Emmanuel Lévinas : *Parole et Silence* in *Œuvres*, Tome II, Paris, Bernard Grasset/IMEC, 2009.246.

¹⁰²⁷ *Ibid.*247

Comme explicité plus haut, par rapport aux autres espèces vivantes, la spécificité du sujet humain conscient de Soi consiste en sa liberté et l'appréhension de sa finitude¹⁰²⁸. A cet égard, l'homme diffère de l'animal parce qu'il est « existant empirique » et un être négateur ; mais le sujet humain n'est pas un être synthétique, il n'est totalité (c'est-à-dire une réalité concrète, ou une *réalité humaine*) que dans la mesure où il se souvient de ce qu'il a nié : ce qui implique la conscience, au sens le plus large. Hegel est donc fondé à dire : « La Liberté, c'est-à-dire la Négativité, c'est-à-dire la Mort »¹⁰²⁹. Plus récemment, Paul Ricoeur applique une approche phénoménologique à la question de la volonté, et montre que l'on ne peut fragmenter l'acte intentionnel, car ce dernier, bien qu'étant ancré dans l'involontaire, le dépasse et constitue une totalité¹⁰³⁰. La volition a toutefois plusieurs « aspects » :

Loin qu'on puisse dériver le volontaire de l'involontaire, c'est au contraire la compréhension du volontaire qui est première dans l'homme. Je me comprends d'abord comme celui qui dit « Je veux ». D'une manière générale, la conscience, c'est-à-dire la conscience de soi, est le critère décisif quand il s'agit du moi. Plus il y a de conscience, plus aussi il y a de volonté ; et plus il y a de volonté, plus aussi il y a de moi. Un homme sans aucune volonté n'est pas un moi ; mais plus il a de volonté, plus aussi il a conscience de soi¹⁰³¹.

Cela étant, poursuit Ricoeur :

Il y a de l'inévitable, de l'involontaire absolu par rapport à la décision et à l'effort. Cet involontaire du caractère, de l'inconscient, de l'organisation vitale, etc., est le terme de cet autre original du vouloir qui au premier abord est plus dissimulé que lui : c'est à lui que je consens.¹⁰³²

L'on comprend dès lors combien il est absurde, et à vrai dire démentiel, que le sujet s'offusque à l'idée que tout ne se soumette à l'empire de sa volonté, comme tendent à le faire Ligeia et le narrateur. L'hubris épistémique, en l'occurrence, pousse les deux protagonistes à se retrancher de la sphère humaine vivante pour s'enfermer dans la constriction malade d'un savoir centripète, lequel rappelle l'autarcie/autisme de Roderick Usher et du Prospero de « The Masque of the Red Death » (1842). Raison pour laquelle les lieux (chambre/cellule pentagonale) et systèmes occultes mentionnés par le narrateur (« the devoutest of astrologers »), demeurent hermétiques et autocentrés

¹⁰²⁸ Suivant le contexte, pour Kojève, le *Dasein* – terme utilisé par Hegel avant Heidegger – est à comprendre comme l'« existence empirique », ou l'« existant empirique. »

¹⁰²⁹ G.W.F. Hegel : *Phänomenologie des Geistes (Phénoménologie de l'esprit)*, [1807] Chapitre 68. Texte original disponible à Projekt-Gutenberg.Spiegel/de/buch.1656.1.

¹⁰³⁰ Cf. Paul Ricoeur, *Philosophie de la volonté*, Paris : Aubier-Editions Montaigne, 1950, tome I, 8-11.

¹⁰³¹ S. Kierkegaard : *La maladie à la mort* (1849), Trad. Paul-Henri Tisseau, Paris : Editions de l'Orante, 1971, in *Œuvres Complètes*, Vol. 16, 186.

¹⁰³² P. Ricoeur *Ibid.* 11.

(« if ever she, the wan and the misty-winged *Ashtophet* of idolatrous Egypt, presided, as they tell, over marriages ill-omened, then most surely she presided over mine” (262))/ « Most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device” (270). Dans la nouvelle, la fatalité, ou encore le destin, se substituent de la sorte au temps providentiel et l’on décèle, sous-jacentes, la superstition paranoïde, mais aussi la logique vésanique et ses retombées sur l’économie mentale : resserrement sur soi, fermeture au monde.

Déjà Spinoza conceptualisait la nécessité pour le sujet sain – et qui entend le rester – d’éviter l’emprisonnement dans le pur transcendant :

Nous ne pouvons jamais faire de n’avoir pas besoin de quelque chose d’extérieur à nous pour conserver notre être, et de vivre sans avoir commerce avec les choses qui sont à l’extérieur de nous ; et d’ailleurs, si nous regardons notre Esprit, il est sûr que notre intellect serait plus imparfait si l’Esprit était seul, et n’avait rien d’autre à comprendre que soi. Il y a donc hors de nous bien des choses qui nous sont utiles, et auxquelles, pour cette raison, il faut aspirer¹⁰³³.

La mésaventure qui échoit aux protagonistes consiste précisément en cette dérive, d’ailleurs chez Ligeia, la distorsion touche jusqu’à la dimension temporelle puisque d’emblée dans le dispositif narratif, on l’a vu, la protagoniste paraît flotter hors du temps. Après quelque effort de mémoire, le narrateur se rappelle vaguement: « Yet I believe that I met her first and most frequently in some large, old decaying city near the Rhine. » (262). Après cette modulation pour le moins douteuse, il énonce avec une stupeur dont on a le plus grand mal à imaginer qu’elle puisse être sincère: “ a recollection flashes upon me that I have *never known* the paternal name of her who was my friend and my betrothed, and who became the partner of my studies, and finally the wife of my bosom ” (262). A ce sujet, le narrateur de « Ligeia » assure avouer que c’est exclusivement par le verbe et l’incantation du nom de Ligeia qu’il parvient à se rappeler sa défunte et idéale épouse, et surtout à convoquer – non sans application – une image de l’intéressée. Or, si le narrateur-protagoniste souligne la volonté extraordinaire de sa bien-aimée, lui-même paraît devoir consentir à d’immenses efforts afin de conserver l’image de Ligeia, trace mnésique d’autant plus méticuleusement détaillée qu’elle est censée nous rendre « présente » la protagoniste, plutôt que simplement la « représenter ».

De façon paradoxale, la réminiscence de Ligeia demeure obsédante et ténue (elle symbolise la tyrannie du passé dans le présent), d’où les affres du narrateur —simulées ou réelles—, à la fois sorte de spirite littéraire et opiomane qui tente de « faire vivre » autant que possible son héroïne (ou *alter*

¹⁰³³ Spinoza, *Ethique* (1677), 370-371.

ego) dans la tête du destinataire¹⁰³⁴. L'énonciateur désigne l'image de Ligeia un peu à la façon d'un occultiste invoquant des esprits, mais la souffrance aurait émoussé sa mémoire : « my memory is feeble through much suffering » (262). Nous en faisons la remarque plus haut à propos de « Morella » (1835), l'omission du nom (ou le refus d'en faire mention) est bien davantage que saugrenue, elle s'avère symptomatique du refoulement et de la forclusion du nom-du-père. En référence à ce motif de l'abîme, du trou ou de la béance, on ne peut passer sous silence la définition de la psychose par Lacan comme la *forclusion du nom-du-Père*¹⁰³⁵, c'est-à-dire le rejet spécifique d'un signifiant fondamental hors de l'univers symbolique, rejet qui dès lors barre l'accès à cet ordre symbolique. L'enfant psychotique est prisonnier d'une relation imaginaire à la mère, qui a besoin précisément de cette relation pour combler son manque, l'enfant étant le 'phallus' de la mère. En lieu et place du signifiant paternel forclos il n'y a rien, un trou, une béance que rien ne peut réparer, le sujet est assujéti à l'imaginaire, au leurre. En revanche, dans la mesure où la mère reconnaît la parole du père, sa fonction de Loi, l'enfant accepte la castration symbolique et accède à l'ordre symbolique et au langage. Il reçoit un nom, une place dans sa parentèle. En l'espèce, le personnage on ne peut plus poésique devient un psychotique meurtrier car il n'a pas bénéficié des conditions primordiales lui donnant accès et place dans le champ du signifiant.

Si l'étymologie et les modèles psychanalytiques montrent qu'il existe une étroite relation entre trauma et béance, l'histoire relatée dans « Ligeia » apporte une dramatique illustration de ce lien. Cette sorte d'entassement du vide dans le récit du narrateur procède d'un maniérisme aussi bien maladif que gothique, car devenu fin en soi et reposant systématiquement sur « l'opacité du simulacre et l'expression de l'indécision ludique ou troublée du locuteur¹⁰³⁶. » Du reste, le narrateur admet à moitié l'incongruité de sa propre ignorance, invoquant comme explication sa flamme amoureuse : « a romantic offering on the shrine of a most passionate devotion » (262). Placée sous de funestes auspices, l'union entre le sujet et Ligeia est évoquée sur un mode esthétisant, voire maniéré ; sont mentionnés au passage l'esprit du *romance* et l'idole égyptienne mentionnée ci-avant

¹⁰³⁴ De son côté, et quoique de façon très différente, le narrateur de la nouvelle « The Man that was Used Up » (1839) semble ne pas vouloir ni pouvoir broser un portrait mimétique de son héros calamiteux, dont la matérialité corporelle se résume à un assemblage d'objets hétéroclites.

¹⁰³⁵ 'Forclusion' est la traduction que donne Jacques Lacan du substantif allemand 'Verwerfung' utilisé par Freud, notamment dans *L'Homme aux loups (Une névrose infantile)*, et où il l'oppose à 'Verdrängung' ou refoulement. Ce que le refoulement est à la névrose, la forclusion l'est à la psychose cette-dernière entraînant une perte du sens de la réalité. Voir : *Une névrose infantile [Aus der Geschichte einer infantilen Neurose (1914)]* in *Sigmund Freud Œuvres complètes, Psychanalyse*, Vol. XIII, 1914-1915. Paris, P.U.F. 1988. 5-119.

¹⁰³⁶ J'emprunte l'expression à Florence Dumora-Mabille, figurant dans son article 'Maniérisme' in *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris : P.U.F. 2002.

(262). Par contraste avec ces éléments descriptifs vagues et mystérieux qui contribuent simultanément à surcharger le décor (devenu fin en soi ?) et à évincer la réalité et à construire l'aura de la protagoniste éponyme, le sujet assure se rappeler parfaitement la *personne* de Ligeia (263). Il n'empêche que la narration *se veut marquée par l'incertitude et l'hésitation* : à peine le narrateur a-t-il commencé de broser le portrait de sa bien-aimée, qu'il confesse son incapacité à détailler davantage (263) car il s'agit rien moins que de décrire à la fois une sorte de déesse et d'entéléchie ou d'ombre : « She came and departed as a shadow » (263)¹⁰³⁷. C'est néanmoins et même paradoxalement à une description plutôt minutieuse que nous sommes introduits, en dépit de l'apparence à la fois immatérielle/spectrale/diaphane et minérale de Ligeia (« marble hand » quelque peu inquiétante posée sur l'épaule de son époux (263)).

Le lecteur est par conséquent en droit de s'interroger quant à l'état du sujet du discours qui évoque une femme si magnifique et évanescence qu'elle paraît procéder de quelque vision onirique induite par des psychotropes. Il n'est pas si étonnant à cet égard que le narrateur échoue à délimiter et qualifier l'étrangeté dans les proportions, selon lui si caractéristique de sa bien-aimée (« *strangeness in the proportions* »). En effet, si du point de vue du narrateur la beauté de Ligeia paraît à la fois exquise et étrange, ne serait-ce pas tout simplement parce que le narrateur psychologiquement fragile est sujet à des hallucinations liées à sa consommation d'opium ? Il n'est pas indifférent à cet égard que la protagoniste elle aussi présente des signes fortement évocateurs de la toxicomanie :

The wild eyes blazed with a too — too glorious effulgence; the pale fingers became of the transparent waxen hue of the grave, and the blue veins upon the lofty forehead swelled and sank impetuously with the tides of the most gentle emotion. (267).

Selon une perspective daseinsanalytique, l'on pourrait estimer qu'une restitution aussi scrupuleuse et enfiévrée des traits de la protagoniste vise à rassurer le sujet quant à la capacité dont il dispose de se remémorer la femme par lui adulée et de s'expliquer justement en quoi consiste l'étrangeté de l'objet d'amour. Nous sommes derechef mis sur la voie d'un narrateur peu fiable, si ce n'est distors, cherchant avec une insistance excessive à persuader son destinataire de la véracité de ce qui se présente comme un témoignage de sa plus profonde sincérité. De là à penser que l'énonciateur craint

¹⁰³⁷Idée que développe John D. Mc Kee: « Poe's Use of Live Burial in Three Stories », *News Bulletin of the Rocky Mountains Modern Language Association*, Vol. 10, N° 3 (May 1957), 1-3.

de se dénoncer lui-même, comme ses homologues de « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Black Cat » (1843) il n'y a qu'un pas.¹⁰³⁸

A la première lecture de « Ligeia » [226-277], comme n'ont pas manqué de le noter maints critiques, certaines questions – et non des plus négligeables, car elles touchent à la fiabilité de l'énonciateur – restent en suspens : pourquoi, s'il est en proie à une passion si intense qu'elle persiste au-delà de la mort de Ligeia, le narrateur s'est-il remarié ? Corroborant l'interprétation de l'histoire proposée par R.P. Basler, soulignons que le narrateur a la possibilité de tout *déformer* selon sa perception et ses calculs : à l'évidence, il est le seul à pouvoir nous parler des phénomènes insolites qui, selon lui, se sont produits immédiatement avant le trépas de Rowena, et seraient susceptibles de s'expliquer par l'ambiance générée aussi bien par la chambre et par l'effet de l'opium dont il est esclave (« I was habitually shackled in the fetters of the drug » / I had become a bounden slave in the trammels of opium » (270)).

L'effet du récit s'avère étroitement subordonné à l'ambiguïté puisque depuis le début, rien ne permet d'écarter l'hypothèse que l'histoire tout entière procède de l'esprit exalté de celui qui la raconte. Certes, le narrateur multiplie les déplorations telles que: « She died—and I, crushed into the very dust with sorrow, could no longer endure the lonely desolation of my dwelling in the dim and decaying city by the Rhine » (269). En guise de *captatio benevolentiae*, le même narrateur raconte qu'écrasé, pétrifié et littéralement réduit en poussière par son inconsolable chagrin, il a erré durant des mois, en proie à une folle douleur (« weary and aimless wandering » (269)). La description du domaine où le protagoniste élit domicile s'associe avec des sentiments de perte irrémédiable et d'abandon (269). Evoquant Ligeia, l'énonciateur adopte un langage qui suggère qu'il possédait une perception immédiate de l'absolu, par une sorte de sensibilité *sui generis*. L'intéressé s'exprime comme s'il était en proie à un *pathos* esthétique qui impliquerait que le sujet s'absente de lui-même pour se perdre dans son idée-fixe, tant et si bien que ce *pathos* devient nuisible. Libre cours est véritablement donné à une folie mélancolique pour laquelle le narrateur complaisant aménage une sorte d'écrin architectural et littéraire, dans un décor idoine, on ne peut plus sombre et gothique :

¹⁰³⁸ « Acceptons donc ces narrateurs non fiables. Ils sont même dans le rapport de Poe au lecteur, des narrateurs fallacieux. Tout se passe comme si l'écrivain, travaillant depuis l'inconscient, élaborait une écriture symptôme autour d'un secret, d'un silence. Le texte se gonfle de questions, de non-dits, de doutes et même, c'est ma lecture, de contre-vérités. La réside la puissante originalité de ces contes : ils exigent une lecture détectrice, une enquête textuelle. Tout bon auteur suscite l'analyse ; Poe l'impose. » Henri Justin : *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris: nrf-Gallimard, Bibliothèque des Idées, 2009, 95-96.

I gave way, with a child-like perversity, and perchance with a faint hope of alleviating my sorrows, to a display of more than regal magnificence within. For such follies, even in childhood, I had imbibed a taste, and now they came back to me as if in the dotage of grief. Alas, I feel how much even of incipient madness might have been discovered in the gorgeous and fantastic draperies, in the solemn carvings of Egypt, in the wild cornices and furniture, in the Bedlam patterns of the carpet of tufted gold! (270).

Le récit n'en révèle pas moins le mécanisme de l'illusion et la possibilité que l'obnubilation de l'énonciateur soit volontaire. A preuve, la profusion dans le discours de tournures précieuses, voire alambiquées, de commentaires ("yet I have tried in vain to detect the irregularity and to trace home my own perception of « The strange."), recours à la prétérition (« I would in vain attempt to portray the majesty » / « But why shall I minutely detail the unspeakable horrors of that night? », mais encore : « Yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words. / "What was it—that something more profound than the well of Democritus—which lay far within the pupils of my beloved? What was it? I was possessed with a passion to discover." Les oxymores sont récurrents, tels: "the most central recess" (271) et « simple monstrosities » (271) « At high noon of the night », "ghastly lustre" (268). Tout le bâti est massif et d'une hauteur impressionnante, si ce n'est vertigineuse (dans la nouvelle, l'adjectif « gigantic » est utilisé quatre fois, de même « lofty » ; quant à « huge » il connaît trois occurrences ; à quoi s'ajoutent « massive-looking » et « massy ». Le substantif « grandeur » apparaît une fois, « rich » et « richest » sont utilisés à deux reprises). Certes, l'intensité et la fébrilité dont il est question dans le récit dénotent également la dimension hallucinatoire des évocations du narrateur (« excessively » figure une fois dans le texte, de même que « melancholy » ; « passionate » revient à cinq reprises, « passion » deux fois ; surtout l'adjectif « wild » revient non moins de huit fois ; les adverbes « gloomy » et wildly » chacun deux fois ; « Intense » figure à trois reprises, « ghastly » connaît quatre occurrences). Indéniablement, le narrateur et époux, grisé par la puissance des réminiscences de sa bien-aimée, est aussi sujet aux visions procurées par le frémissement des tentures :

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 of the whole (271).

Onirisme et clairvoyance sont étroitement intriqués :

I fell back with a shudder upon the couch from which I had been so startlingly aroused, and again gave myself to passionate waking visions of Ligeia. (...) In felt that my vision grew dim, that my reason wandered; and it was only by a violent effort that I at length succeeded in nerving myself to the task which duty thus once more had pointed out. (275)

Le phénoménologue Jocelyn Benoist, au fil d'une pénétrante « enquête sur la texture réelle et poétique du sensible », traitant donc des perceptions – lesquelles sont à distinguer de la connaissance –, s'est intéressé au statut de l'hallucination :

Il se pourrait que ce soit précisément ce qui, à un certain niveau, pourrait être interprété comme similarité des hallucinations aux « véritables perceptions » qui, à un autre niveau, les en distingue. En effet, les véritables hallucinations semblent caractérisées par une forme de *saveur excessive de réalité*, qu'on ne trouve pas dans les perceptions usuelles, c'est-à-dire tenues pour « normales ». En ce sens, elles seraient des formes de perceptions « excessives », et c'est précisément ce qui les disqualifierait pour jouer le rôle de fondement pour la connaissance, tel que les perceptions « normales » le font.¹⁰³⁹

Or, n'est-ce pas précisément cette *saveur excessive de réalité* typique des phénomènes hallucinatoires que Poe, par le truchement de son narrateur exalté, s'emploie à mimer ? On retrouve, de même, l'ambivalence du cauteleux relateur et sa détresse, au regard de ce qu'il sait et de ce qu'il ne sait pas, de ce qu'il livre et de ce qu'il s'abstient de livrer. Comment s'étonner dans ces conditions du fait que le sujet opiomane – à l'imitation de sa bien-aimée – est voué préférentiellement au champ symbolique, plutôt qu'à l'espace pragmatique. Or, « l'espace du symbole est celui dans lequel on se meut seulement, comme le formule Binswanger, « en représentation », en imagination, en idée, « abstraitement », quelles que soient les expressions »¹⁰⁴⁰. Ainsi Benoist poursuit-il :

Il faut d'ailleurs remarquer qu'il est relativement peu commun qu'un agent soit épistémiquement fourvoyé par une hallucination. Généralement, l'agent confronté à une véritable hallucination n'est pas en position de témoin pour recevoir sa propre hallucination et être trompé par elle. Le trouble l'emporte, un trouble qui déstabilise l'agent en tant que sujet de connaissance, et peut certes le conduire à des comportements qui manifestent un dérèglement de son ajustement à son environnement. Mais il serait très étrange de décrire cette perte de capacité à connaître la réalité face à une expérience combien réelle mais *dont il ne sait que faire*, comme une « erreur » et cela, en un certain sens, le sujet le sait : il sait bien alors qu'il ne sait pas, et c'est un aspect de sa détresse¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁹ Jocelyn Benoist : *Le bruit du sensible*, Paris : Les Editions du Cerf, Collection Passages, 2013, 83-84.

¹⁰⁴⁰ Ludwig Binswanger : *Le problème de l'espace en psychopathologie* (1932), Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1998, trad. Caroline Gros-Azorin, 80.

¹⁰⁴¹ J. Benoist, *Ibid.*

Dans le récit que nous livre « Ligeia », entre l'espace pragmatique et l'espace où se déploie la représentation, le déséquilibre est manifestement pathologique et conduit à la déficience, comme nous enseigne la clinique à l'occasion de nombreuses études de cas. Nous rejoignons d'une part la notion du projet psychotique de *ne pas être en soi*, et d'autre part celle de *disproportion anthropologique* entre hauteur et étendue. Comme le remarque Binswanger :

... nous disons tous couramment que le malade délirant, même si c'est dans un autre monde que nous, vit cependant dans un monde-délirant. Mais cela peut signifier seulement que l'homme « dans le délire » aussi, ou en tant que « malade délirant » projette un monde, c'est-à-dire qu'il transcende, qu'il s'agit chez lui aussi d'un « dépassement » certes pas « vers le monde », mais vers la mondanité en général, en d'autres termes d'un laisser régner un monde de façon qu'il soit projeté par delà l'étant¹⁰⁴².

En l'occurrence dans la nouvelle, l'on décèle chez celui qui s'exprime une prévalence de la hauteur et de ce qui ressortit à la volition, par comparaison avec l'étendue et l'expérience (L'exemple de la tourelle gothique (« turret ») s'impose, construction en principe aérienne mais qui prend chez Poe l'aspect d'un lieu souterrain, caveau ou crypte). Ainsi, le sujet sidéré devient captif de la transcendance, à mesure que sa pensée s'abîme en elle-même, séparant l'esprit d'avec le corps, et l'esprit d'avec le monde (ce qu'il dit percevoir comme une « strangeness of the proportions » s'applique au moins autant au narrateur qu'à sa bien-aimée). L'individu affecté sombre dans les ruminations autour de la mortalité, de sorte qu'à ses yeux désormais le monde et toute matérialité paraissent procéder de la négativité et du Mal. Suivant cette paralogique délétère, le narrateur manifeste une dangereuse propension à placer la réalité entre parenthèses, et par voie de conséquence se retrouve assigné à résidence dans un monde à la fois maniaque et éthéré, celui d'un sujet ontologiquement fragile porté aux divagations. Le clinicien pénétrant qu'est Kimura Bin décrit très précisément ce type vésanique de mode d'être au monde :

Mais de quelle sorte de transcendance (*Transzendenz*) s'agit-il ici ? Sûrement pas de la transcendance au sens de la liberté et en vérité non pas parce qu'il ne s'agit ici ni d'un laisser-conjoindre, ni d'un se-laisser-aller-aux choses, ni d'un être captivé par l'étant, ni même de disponibilité ou d'être-d'humeur au sens étroit de ces existentiels ; mais parce qu'ici, dans le délire, le *Dasein* n'a pas pris fond dans l'étant, n'a pas gagné de fondement. Si

¹⁰⁴² L. Binswanger, *Délire, contribution à son étude phénoménologique et daseinsanalytique*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2010, 19-20.

malgré cela ici aussi nous parlons et devons parler de transcendance (*Transzendieren*), il s'agit d'un mode hautement décifient de celle-ci¹⁰⁴³.

Marque de duplicité, quand le narrateur de « Ligeia » semble sur le point de découvrir la vérité, en dépit de sa soif de connaissance, subitement il paraît effrayé et fait volte-face. Nous avons certes rencontré dans la nouvelle grotesque « Loss of Breath » (1832), un protagoniste-narrateur à maints égards pitoyable et qui cherchait à contrarier son épouse, mais par contraste dans « Ligeia », ni les agissements, ni le ton ne présentent le moindre aspect comique, au contraire. De fait, Rowena n'intéresse pas le narrateur le moins du monde, si ce n'est pour fournir un corps que l'esprit de la défunte Ligeia (cette dernière prenant les traits d'une sorte de vouivre, dont l'on se rappelle que l'une des missions traditionnelles est de surveiller l'or caché et les princesses séquestrées et envoûtées...) va pouvoir investir en sorte de revenir à la vie. La pseudo-objectivité de celui qui s'exprime devient flagrante en dépit de la sophistication du monologue : le narrateur dolosif s'efforce de cacher à son destinataire qu'il est lui-même responsable de la mort de Rowena, et que ses perceptions ne sont rien d'autre que des hallucinations, dues au désir dévorant et obsessionnel (dans la clôture, commentant la vision de Ligeia, il s'écrie « tout haut » (« shrieked aloud » offre un beau pléonasme) et s'interroge avec emphase : « can I never — can I never be mistaken ? » (277) — question que le lecteur est fondé à faire sienne). Mais il fallait au narrateur la possibilité de substituer une femme à l'autre. Or donc, si l'époux désaxé a fait de Rowena son souffre-douleur et qu'il évoque l'agonie de l'intéressée avec une bonne mesure de *Schadenfreude*, c'est sans aucun doute en raison de son insupportable frustration de ne plus posséder Ligeia. De fait, Rowena, simple faire-valoir de Ligeia, est quasiment réduite à l'état de gisante¹⁰⁴⁴. Mais le narrateur n'a-t-il pas tout mis en œuvre pour affoler la malheureuse qui se trouve bientôt rivée au lit où elle va mourir. En l'occurrence, le *topos* gothique de la séquestration de la jeune femme virginale fait résurgence lorsque la chambre conjugale est détournée avec cynisme de sa fonction intime et protectrice. Il y a dès lors une double perversité de la part du narrateur-protagoniste à persécuter Rowena, cela au nom du pur amour qu'il déclare éprouver pour Ligeia. Nous est offert un exemple d'ustensibilité pathologique, car à l'évidence

¹⁰⁴³ L. Binswanger, *Ibid.*

¹⁰⁴⁴ La philologie indique que le nom Rowena est un mixte dérivé de l'étymon *hrod* signifiant « honneur », ou « réputation » et du substantif germanique *wunn*, ayant le sens de « joie ». Dans la légende anglo-saxonne, Rowena, fille païenne du roi Hengist, afin d'obtenir le royaume du Kent, séduit traîtreusement le roi des Britanniques Vortigern, en l'énivrant. Dès lors, les Saxons allaient prendre l'ascendant. Rowena s'assimile ainsi dans l'imaginaire à une femme fatale, une tentatrice diabolique. Dans la nouvelle de Poe, les rôles sont inversés : Rowena est dupée par le narrateur et non l'inverse. La Rowena de Walter Scott, personnage du roman de chevalerie *Ivanhoe* (1820), n'est pas directement liée à la figure du folklore saxon.

l'autre n'intéresse Ligeia (et le narrateur) que pour autant qu'il ou elle est susceptible de lui (leur) servir : le narrateur et la protagoniste, impliqués dans la *folie à deux* mentionnée plus haut, formeraient pour cette raison un couple infernal. Il n'est pas à exclure, cependant, que l'expérience métaphysique et terrifiante induise un désir de libération, et que, précisément pour se libérer, le narrateur invente un remède : supprimer Ligeia, afin de lui substituer une figure inversée et moins menaçante (la brune Ligeia aux grands yeux noirs est provisoirement remplacée par la blonde Rowena, aux yeux bleus).

Une visite méticuleuse de la chambre fatidique par un lecteur transformé en expert de la médecine-légale, si ce n'est en limier, permet de relever que les styles architectural et psychologique se répondent dans un mensonge et une morbidité typiquement gothiques¹⁰⁴⁵ :

The room lay in a high turret of the castellated abbey, was pentagonal in shape, and of capacious size. 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. Over the upper portion of this huge window, extended the trellis-work of an aged vine, which clambered up the massy walls of the turret. 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 (270-271).

Nous retrouvons dans ce passage descriptif ce que le psychiatre Eugène Minkowski désignait comme le *géométrisme morbide*, en rapport avec la pensée spatiale des schizophrènes, très détachée de la vie. Cela est corrélé avec l'attitude antithétique exagérée de ces malades, avec la conduite de leur vie selon des « idées » qui s'excluent. Le sujet est enclin à un « dogmatisme » extrême qui, dans la vie, n'a plus ni mesure ni limite¹⁰⁴⁶.

¹⁰⁴⁵ On l'a signalé, le narrateur « oublie » le patronyme de Ligeia ; notons aussi qu'il se cache derrière son propre anonymat et s'abstient soigneusement de nommer et situer les lieux de la diégèse, comme l'abbaye anglaise désaffectée dont il a fait sa demeure. Le lecteur doit se contenter de vagues allusions à la Rhénanie, puis à une région anglaise isolée et sauvage.

¹⁰⁴⁶ Voir Ludwig Binswanger : *Trois formes manquées de la présence humaine, la présomption, la distorsion, le maniérisme* (1956), Argenteuil : Le Cercle herméneutique, Collection Pheno, 2002, 83-84.

Dans le texte, les isotopes /angoisse/ et /enfermement/ assortis à la sémiologie dissociative : « castellated abbey » connotent une mentalité obsidionale, si ce n'est hostile, tandis que l'incertain et l'hybride se combinent et fusionnent dans des effets de saturation grotesque, métaphores de la personnalité paranoïde de l'énonciateur. Quand la belle est gagnée par un processus mortifère de pétrification exprimant la mélancolie et à l'intoxication, on retrouve le motif du plomb, marqueur du saturnien : « Wanting the radiant lustre of her eyes, letters, lambent and golden, grew duller than Saturnian lead. » (266-267).

Il y a plus. Adoptant le ton de l'auteur d'une austère étude de cas médicale, ou d'un enquêteur hyperrationnel, parlant avec une froideur toute méthodique, complaisant depuis la supériorité et de la maîtrise de soi caractéristiques d'un énonciateur autorisé, le narrateur de « Ligeia » accuse Rowena d'impressionnabilité (« in her perturbed state of half-slumber, she spoke of sounds, and of motions in and about the chamber of the turret, which I concluded had no origin save in the distemper of her fancy, or perhaps in the phantasmagoric influences of the chamber itself » (272)). Mais depuis quand la « raison » est-elle la simple faculté des concepts, jugements et raisonnements ? Ici, il revient au récepteur de faire preuve de discernement et de recourir à la raison comme faculté non pas seulement logique, pour saisir l'implicite afin que le cohérent et le plausible, si ce n'est la vérité, puissent se laisser révéler. La manipulation apparaît assez flagrante quand le narrateur (en cela véritable metteur-en-scène observant depuis quelque panopticon) fait passer tout le décor de la chambre fatidique sous le filtre d'un vaste panneau de verre plombé. Le locuteur prétend voir parfaitement ce tableau au moment même où il poursuit sa narration : « There is no individual portion of the architecture and decoration of that bridal chamber which is not now visibly before me. » (270)¹⁰⁴⁷.

Disproportion anthropologique dans « Morella »

Si l'on considère que l'histoire relatée dans « Morella » (1835) [234-239] relève du registre surnaturel, alors l'attitude du personnage éponyme qui prend possession de l'autre et se substitue à lui, une telle attitude de défiance a une portée blasphématoire : “ she turned her glassy eyes from the earth to heaven, and, falling prostrate on the black slabs of our ancestral vault, responded — « I am here! ” Dans ce passage, notons la synesthésie paradoxale de la protagoniste, laquelle tout en levant les yeux vers le ciel qu'elle provoque, s'affaisse vers le tombeau auquel elle appartient. L'énoncé « I

¹⁰⁴⁷ L'on pense inévitablement à un daguerrtype ou à une photographie de nature morte, sujet capturé avec un temps d'exposition prolongé.

am here ! » réfère certainement moins à une topographie physique que psychique, puisque le déictique *here* demeure non-assignable à une quelconque réalité, et manque à situer l'instance verbale. Morella est une démonsse, plutôt qu'une femme de chair et d'os. Comme l'explique St Augustin :

La nature des démons est telle que, par la faculté de sentir d'un corps éthéré ils dépassent facilement celle des corps terrestres. Toujours en raison de la célérité supérieure de ce même corps éthéré, ils surpassent incomparablement non seulement la course de n'importe quel homme ou bête sauvage, mais aussi le vol des oiseaux. Doués de cette double faculté pour autant qu'elle appartient à un corps éthéré, je veux dire nanti de l'acuité de la sensibilité et de la rapidité du mouvement, ils peuvent prédire ou annoncer de nombreux événements connus par eux d'avance : ce qui surprend les hommes à cause de la lenteur de leur perception terrestre¹⁰⁴⁸.

Nous retrouvons aussi la verticalité gauchie qui est susceptible de détruire toute proportion anthropologique. Morella incarne à ce titre le refus d'un *devenir* dialectique ou relationnel qui s'inscrirait au-delà de l'affirmation de l'être (Moi) ou de la négativité (l'Autre ou Non-moi). Elle est hors du temps : « L'amour ne s'adresse qu'à ce qui est éternel, il immobilise l'être aimé au-dessus du monde des genèses et des vicissitudes¹⁰⁴⁹. » L'idée est effectivement que Morella croit pouvoir se passer de tout autre pour *être* elle-même. Pseudo-déesse, elle voudrait tendre vers la pure substantialité, cela au mépris du *vivre* et des enjeux existentiels indissociables de tout parcours proprement humain. Il n'y a rien d'étonnant par conséquent au fait que tout au long du texte, les termes « Morella » et « Death » sont interchangeable de la même façon que la mère et la fille, le nom de la protagoniste équivalant à cette Mort qui à la fin règne sans partage – comme dans « The Masque of the Red Death » (1842). Pour avoir le dernier mot, Morella nous impose une histoire sans fin.

Marqué par une affectation lugubre et par d'augustes inflexions, l'idiome de Morella et de son époux se veut sublime, oraculaire. Femme aux allures hiératiques, l'attitude de la protagoniste tient lieu de contenu. Le mari n'est pas en reste, en relatant l'époque à laquelle il envisageait de faire baptiser sa fille, au sujet de cette dernière, le narrateur n'emploie pas le terme « Name », mais « title ». Ce choix qui connote l'aristocratie et l'esthétique littéraire, procède clairement du maniérisme. En même temps, dans la sphère psychologique, le maniérisme révèle la force invincible de la répression exercée par Morella, la suggestion mortifère de la femme sur l'époux : l'onomastique liée à « the gentle, the happy and the good » (381) est barrée par les morts :

¹⁰⁴⁸ St-Augustin, *Pouvoirs des démons* in *Œuvres, II*. Paris, Nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Edition publiée sous la direction de Lucien Jerphagnon, Paris, 2000, 783-784.

¹⁰⁴⁹ Gabriel Marcel, *Journal métaphysique*, 1914, Paris : Editions Gallimard 1927, 63.

And many titles of the wise and beautiful, of old and modern times, of my own and foreign lands, came thronging to my lips, with many, many fair titles of the gentle, and the happy, and the good. What prompted me, then, to disturb the memory of the buried dead? What demon urged me to breathe that sound, which, in its very recollection was wont to make ebb the purple blood in torrents from the temples to the heart? What fiend spoke from the recesses of my soul, when, amid those dim aisles, and in the silence of the night, I whispered within the ears of the holy man the syllables — Morella? (238)

. Le narrateur attribue explicitement à quelque agent démoniaque son énonciation de « Morella » lors du baptême (« fiend » s'oppose à « holy man »). Et là encore, pour désigner la protagoniste, il évite de recourir au substantif « name », mais lui préfère celui de « syllables » (381), le nom de l'envoûtante épouse étant à la fois objet de fascination et frappé d'interdit, aspect qui évoque le fétichisme. Le refus de la nomination est net, car le narrateur a soit refoulé le nom de jeune fille de celle qui allait devenir sa femme – plausibilité faible, à vrai dire – soit, il est vrai que Morella a gardé le secret sur son nom et donc ses origines. Les implications de cela sont : « Morella » et la Mort (c'est-à-dire l'innommable) ne font qu'une. Figure du tabou absolu, le personnage au nom idoine n'est de nulle part, sans origine, ni passé ou parenté. Mais alors si elle n'a pas véritablement de nom et n'existe pas dans la « réalité » : alors la vie de Morella est un non-lieu flottant hors de la temporalité et inassignable à un foyer de conscience singulier et stable :

Thus passed away two lustra of her life, and, as yet, my daughter remained nameless upon the earth. « My child," and « My love," were the designations usually prompted by a father's affection, and the rigid seclusion of her days precluded all other intercourse. (380)

Angoisse mortifère et raptus psychique dans « The Fall of the House of Usher »

Observons que « The Fall of the House of Usher » (1839) [317-336] fonctionne comme une allégorie de la mort par intoxication et *delirium tremens*, du reste la nouvelle que nous avons sous les yeux laissera le seul « état des lieux » de la triste maison. La chute d'une demeure, qui en l'occurrence suinte littéralement l'angoisse, correspond à cette psychodynamique malade de l'éthylique, à la fois fasciné et terrassé par le vertige de l'addiction. De fait, la maison Usher, réduit défensif où se confine un sujet paranoïaque, vacille et tombe comme un ivrogne (la tempête atmosphérique qui se déchaîne dans la diégèse symbolise la montée de l'excitation et la crise paroxystique); à cet égard les miasmes de l'étang dans laquelle disparaissent la bâtisse et ses derniers

occupants correspondent aux vapeurs de l'alcool. L'on aurait alors affaire à l'état de *fermentation d'une pensée non-élaborée, enfermée dans l'ineffable*, pour reprendre une expression de Hegel¹⁰⁵⁰ à laquelle nous reviendrons. L'histoire fonctionne dès lors comme une sorte d'alambic discursif qui raffinerait le matériau brut du malaise indicible de l'auteur pour produire – à travers le texte lui-même – une manière de quintessence gothique destinée à neutraliser par la même occasion les effets bien réels et mortifères de cette angoisse.

Plus radicalement encore, l'effondrement de la 'Maison' / 'famille' / 'lignée Usher' – la polysémie induit en l'occurrence quelque vertige – correspond à un effacement du monde, évoquant ce que Kimura Bin décrit comme le « trait ontico-ontologique fondamental de cette 'forme vide cœur' que nous appelons *désespoir*. Il peut se manifester selon les modalités les plus diverses, que ce soit à travers l'affaiblissement sonore de celui-ci (de sorte que le monde, qui résonnait auparavant comme un orchestre symphonique, n'est maintenant guère représenté que par le son d'une seule corde de violon), que ce soit à travers un assombrissement ou un obscurcissement. »¹⁰⁵¹ L'étang est le réel non symbolisable dans quoi le sujet s'engloutit, autrement dit la faille constitutive de la structure globale de l'expérience, ou encore *présence manquée*. Avec ses allures de fantôme claustral, le cadavérique Roderick (« I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity » nous confie le narrateur au sujet des cheveux flottants de son hôte (321))¹⁰⁵² est donc prisonnier d'un état de suspension participant de l'horreur primale, telle que tend à la définir un penseur tel Slavoj Žižek, par exemple. A cet égard, les Usher, comme les narrateurs respectifs de « The Tell-Tale Heart » (1843), « Morella » (1835) et « Loss of Breath » (1832), éprouvent une peur-panique de la mort, au sens où ils refusent la condition de mortel : ils dénie la significativité — la *Bedeutsamkeit* de l'étant — a quelque part une fin¹⁰⁵³. Autant dire que la possibilité de l'impossibilité totale les omnubile, au point de les empêcher de vivre et de goûter la saveur de la vie : la physionomie de Roderick – « the hopeless and the frail » (323) — trahit sa mollesse ontologique, dénotant un manque de force morale :

¹⁰⁵⁰ *Encyclopédie III, Philosophie de l'esprit*, § 462, Pensée et langage.

¹⁰⁵¹ Kimura Bin, *op. cit.* 92.

¹⁰⁵² Selon le critique Michael David Bell: "The grotesque implies fanciful humor, burlesque exaggeration, caricature, and, above all, distortion, whereas the arabesque, as connected with the artistic style it describes, points to abstraction and vagueness. [...] The arabesque attains to 'ideality,' because, quite simply, it doesn't 'mean' anything". In *The Development of American Romance*, Chicago & London: University of Chicago press, 1981, 104-105.

¹⁰⁵³ « The Fall of the House of Usher » offre un cas de psychologie morbide : « Les hommes mortels sont ceux qui s'avèrent capables de la mort en tant que la mort ». Martin Heidegger, cité par Jan Patocka, *Liberté et sacrifice*, Grenoble: Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 1990, 358.

Yet the character of his face had been at all times remarkable. A cadaverousness of complexion; an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; tips somewhat thin and very pallid, but of a surpassingly beautiful curve; a nose of a delicate Hebrew model, but with a breadth of nostril unusual in similar formations; a finely moulded chin, speaking, in its want [page 402:] of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and tenuity; these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten (321).

Le personnage de Roderick Usher offre une parfaite illustration de ce que Kierkegaard définit comme étant l'« individualité malheureuse » typiques des personnalités mélancoliques :

Toute la disposition spirituelle de l'individualité malheureuse offre ce trait de ne pouvoir devenir heureuse ou joyeuse : un *fatum* pèse sur cet homme de même que sur le protagoniste tragique. Il est donc ici parfaitement exact de dire que la tristesse fait la valeur de la vie ; nous en sommes au fatalisme pur et simple, toujours un peu séduisant. Tu retrouves ici ta prétention qui ne tend ni plus ni moins qu'à te donner pour le plus malheureux. Et pourtant il est indéniable que cette pensée est la plus fière et la plus hardie qui puisse surgir du cerveau humain¹⁰⁵⁴.

Ces personnages inguérissables – que d'ailleurs l'on désignerait plus adéquatement par le terme « agonistes » – cherchent l'évanouissement des contours qui font que le sujet de la conscience de Soi est singulier, tel et non un autre : ils cherchent donc vainement la vérité de leur être. C'est la raison pour laquelle l'on assiste dans la nouvelle, à la résorption pour ainsi dire physiologique du tissu (l'étang) qui entoure un organisme (le *soma* et la *psyché* des Usher) et finit par provoquer sa destruction. Ainsi s'explique au terme d'un long processus régressif la disparition de l'organisme Usher dans un corps plus vaste, qui appartient à l'isotope /eau/ et /aquatique/. Le processus a commencé par la pétrification des Usher par la demeure :

I learned, moreover, at intervals, and through broken and equivocal hints, another singular feature of his mental condition. He was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth—in regard to an influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated—an influence which some peculiarities in the mere form and substance of his family mansion, had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit—an effect which the *physique* of the gray walls and turrets, and of the dim tarn into which they all looked down, had, at length, brought about upon the morale of his existence. (323)

¹⁰⁵⁴ Søren Kierkegaard, *L'alternative* (1843) in *Œuvres complètes*, vol. IV. Paris : Editions de l'Orante, 1970. 213.

Une situation aussi calamiteuse évoque fortement la crainte pathologique de l'engloutissement (*fear of engulfment*) décrite par R.D. Laing et D.W. Winnicott, dont il a été question plus haut. Le domaine des Usher, à l'instar de celui de Prospero dans « The Masque of the Red Death » (1842) constitue effectivement une forteresse gothique d'où nul – si ce n'est le narrateur – ne peut s'échapper. Quant aux propos de Roderick, ils indiquent véritablement un « trouble basal du sentiment d'habiter », de se sentir chez soi dans une demeure familière. Un tel trouble s'observe de façon paradigmatique dans les psychoses de type schizophrénique ainsi que chez les sujets borderline. Ainsi, dans son étude sur Franz Kafka, le psychiatre G. Vasilakos compare la vie de l'écrivain et de quelques patients psychotiques contemporains, issus de sa pratique clinique :

L'existence chez Kafka, d'un trouble basal du sentiment d'habiter est étayée par une analyse originale des rapports entre vie intérieure et monde environnant. Les arguments ne manquent pas¹⁰⁵⁵.

Les personnages aliénés et la mare s'assimilent en définitive dans le pourrissement et les miasmes, si bien que la leçon que le destinataire pourrait tirer de ce conte si particulier qu'est « The Fall of the House of Usher » tient en quelques mots : la présomption spirituelle mène non pas à la pleine essence de l'Être, mais à la mort, c'est-à-dire au Grand Tout indifférencié¹⁰⁵⁶. D'ailleurs, si ce n'était l'eau croupie, la clôture évoquerait un déluge purificateur, à partir de quoi la vie aurait pu éventuellement reprendre ses droits. Mais l'histoire est surtout celle d'une extinction, possiblement précipitée par le témoin-narrateur lui-même, messenger de la Mort et fossoyeur (à propos de Lady Madeline, il relate : « on the closing in of the evening of my arrival at the house, she succumbed » (324)). Dans la nouvelle, tout commence donc avec l'espoir d'un secours que le narrateur-protagoniste pourrait apporter à son ami Roderick Usher, alors qu'il est déjà trop tard. Ironie de la situation, le visiteur, comme un archéologue mal préparé, apporte peut-être même le « breath of external air » qui fait tomber en poussière les corps momifiés des sépultures hypogées... Une forme de vie semble toutefois l'emporter, dans la mesure où le narrateur parvient à prendre la fuite, échappant ainsi à la chute suprême d'un monde déchu où tout se disloque – illustration gothique du *Verfall*. A la différence des Usher, ce relateur anonyme, à la fois témoin et survivant de

¹⁰⁵⁵ Vasilakos, G. *Aph' Estias archestai*, in *Pathographies*, Therapeutério Spinari. Athènes, 2001. Cité in P. Jonckheere, *Psychiatrie Phénoménologique*, Tome I, *Concepts fondamentaux*, Argenteuil : Le Cercle herméneutique Editeur, 2009, 187. Vasilakos rappelle la vulnérabilité de Kafka aux bruits du monde, telle que l'irritation cause par les bruits de Prague, par les voix, et même, par le chant des oiseaux.

¹⁰⁵⁶ Comme le puits de « The Pit and the Pendulum », l'étang dans « The Fall of the House of Usher » est une métaphore du Néant. Mais à y bien regarder, l'Être affleure, puisque des fragments subsistent...

l'histoire, est non pas *advenu* mais *advenant* car il se montre capable de produire un récit à partir d'une expérience-limite. Usher n'a trouvé aucun sauveur qui aurait anticipé Kierkegaard ou l'aurait lu : « quand un homme s'abandonne au désespoir, il convient de dire : donnez-lui une possibilité ; trouvez-en une ; c'est la seule voie du salut »¹⁰⁵⁷. Il découle de cela que la pensée obscure de Roderick Usher et sa prostration contrastent avec la rigueur intellectuelle et la résolution que cherche à afficher le narrateur.

Nous rejoignons le raisonnement de Hegel : « La pensée à l'état de fermentation [...] ne devient claire que lorsqu'elle trouve le mot. Ainsi le mot donne à la pensée son existence la plus haute et la plus vraie¹⁰⁵⁸. » Or, vérification faite, après l'effondrement de la Maison Usher, il ne subsiste pas *rien*, mais des *fragments* (336). Or, il s'ensuit que le récit dont on nous fait part ne surgit pas *ex nihilo* mais reflète comme en abyme/abîme l'édifice qu'a vu, rêvé ou imaginé le narrateur, ainsi que le plan d'eau aux effets de miroir. Ce narrateur, sorte de psychonaute revenu d'un voyage dans le monde des esprits, se défend contre l'incohérence et le non-sens, et cependant l'histoire qu'il prend soin de nous livrer n'est peut-être que celle d'un cauchemar (seul le récit ne tombe pas à l'eau). Dans ce cas de figure, la fuite du narrateur/ange-extermineur coïnciderait avec son propre réveil d'une part, et l'entrée du lecteur dans l'espace onirique de la Maison d'autre part. A cet égard et par rapport aux Usher, le narrateur serait celui qui voudrait s'émanciper d'un mode d'être au monde où l'angoisse, disposition humaine fondamentale, est excessivement prévalente :

La disponibilité à l'angoisse est le oui à l'insistance requérant d'accomplir la plus haute revendication, dont seule est atteinte l'essence de l'homme. Seul de tout l'étant, l'homme éprouve, appelé par la voix de l'Être, la merveille des merveilles : Que l'étant *est*. Celui qui est ainsi appelé dans son essence en vue de la vérité de l'être est par là même constamment disposé en un mode essentiel. Le clair courage pour l'angoisse essentielle garantit la mystérieuse de l'épreuve de l'Être. Car proche de l'angoisse essentielle comme effroi de l'abîme habite l'horreur. Elle éclaire et enclôt ce champ de l'essence de l'homme, à l'intérieur duquel il demeure chez lui dans ce qui demeure¹⁰⁵⁹.

En contant l'histoire, à la fois le *témoin-puis-narrateur* devient l'artiste qui donne une forme à ce qui ne serait ni descriptible, ni formulable autrement. Ce faisant, le narrateur adopte l'attitude résolue

¹⁰⁵⁷ Søren Kierkegaard, *La Maladie à la mort* (1849), *Œuvres complètes*, Vol. 16, Trad. Henri Tisseau, Paris : Editions de l'Orante, 1971, 196.

¹⁰⁵⁸ Hegel, *Ibid.*

¹⁰⁵⁹ Martin Heidegger : *Questions I et II : Qu'est-ce que la métaphysique ? Postface* (1938). Trad. Roger Munier. Paris : Editions Gallimard, Collection Tel, 1968, 78-79.

de la vaillance évoquée par Heidegger, affrontant en l'occurrence l'angoisse non pas seul, mais avec l'ensemble potentiellement infini des destinataires de ladite histoire¹⁰⁶⁰ :

L'« angoisse » devant l'angoisse, par contre, peut s'égarer si loin qu'elle méconnaisse les relations simples dans l'essence de l'angoisse. Que serait toute vaillance, si elle ne trouvait, dans l'expérience de l'angoisse essentielle son point d'appui permanent ? Dans la mesure où nous déprécions l'angoisse essentielle et la relation de l'Être à l'homme en elle éclaircie, nous dégradons l'essence de la vaillance. Or celle-ci est capable de soutenir le rien. La vaillance reconnaît dans l'abîme de l'effroi l'espace à peine foulé de l'Être, à partir de l'éclaircie duquel, seule, chaque étant retourne à ce qu'il est et peut être¹⁰⁶¹.

En même temps et néanmoins, la destruction de la maison Usher permet d'envisager la possibilité d'une disparition de l'art, liée au fait qu'à l'instar de Roderick Usher désormais l'homme prométhéen veut s'inventer tout entier, autrement dit devenir simultanément sujet et objet¹⁰⁶².

Une approche analytique appuyée sur la triade lacanienne *réel - imaginaire - symbolique*, est, elle aussi, susceptible d'apporter quelque lumière autre que vacillante à l'intérieur du ténébreux domaine Usher. A l'intérieur de ce paradigme, réalité et réel ne sont pas confondus, puisque comme un artefact, la réalité est élaborée symboliquement ; alors que pour sa part le réel est le fond, autrement dit le *trauma* qui se soustrait à toute symbolisation ou mise en mots. Dans ces conditions, le réel n'est pas une façon de réalité qui justement servirait de soubassement à la réalité. Le réel n'a donc pas d'existence effective, mais « existe » seulement dans la mesure où il est barré. En ce sens, le réel est plutôt le vide qui rend informe et lacuneuse la réalité. Appliquons ce modèle à la nouvelle qui nous occupe et le domaine Usher, parangon à la fois de l'indécis géographique et du temps immobile et sorte de non-lieu à jamais captif de la noirceur, s'appréhende comme constituant la réalité, tandis que la mare fatidique (lieu de la noyade de Narcisse) correspond au réel. Mais la réalité des Usher, ce sont aussi leurs symptômes et les récits qu'ils forgent, en d'autres termes les objets spécifiques de leur désir. Le pendant des symptômes en question est le fétiche constitué par la maison. L'édifice emblématique – où d'ailleurs l'on s'égaré, à force de complications et d'obscurité – fonctionne en

1060 « Or, comme l'angoisse est l'état psychique des « anxieux » et des pusillanimes, cette pensée nie l'attitude résolue de la vaillance. Une « philosophie de l'angoisse » paralyse la volonté d'action (cette philosophie est le nihilisme). » Martin Heidegger, *Questions I, Qu'est-ce-que la métaphysique ?* Paris : Tel-Gallimard, 76. Le narrateur est celui qui tel un thérapeute – certes arrivé un peu tard – chercherait à aider le malade mental à dépasser l'existant pour s'historialiser comme réalité humaine ou *Dasein*.

¹⁰⁶¹ M. Heidegger, *Ibid.*

¹⁰⁶² Cela n'est pas sans importance quand on considère combien, dans ses opinions, l'homme Edgar Allan Poe se montre à la fois conservateur et fasciné par la Nouvelle frontière technoscientifique. En l'occurrence, notre prosateur reste un Américain on ne peut plus contemporain.

l'occurrence comme un leurre et agence toute la « vie » des Usher, afin de lui offrir un semblant d'étayage. Force est d'admettre que la maison ainsi fétichisée fait la seule fierté des jumeaux et leur permet d'incorporer le mensonge grâce auquel ils endurent l'insupportable vérité : les Usher sont promis à l'extinction.

L'on se rappelle que R.D. Laing observait que la folie n'aboutit pas nécessairement au raptus ; la maladie mentale peut devenir un franchissement (*breakthrough*) ou une révélation. Aussi, selon l'auteur du *Divided Self*, le sujet qui éprouve la perte de soi (*ego-loss*) ou est livré au mode de l'expérience transcendantal peut tomber dans la confusion, mais cette chute n'est pas une fatalité. Cela étant, au contraire de ce qui se passe dans « The Sphinx » (1846), le personnage central de « The Fall of the House of Usher » n'a pas eu la bonne fortune de rencontrer un sujet fort (ou un moi auxiliaire) susceptible de lui offrir un étayage suffisant pour échapper à l'effondrement psychotique. A cet égard, les considérations d'un penseur comme Marc Richir, portant sur l'extrême polarisation entre liberté et aliénation chez le sujet atteint de pathologie mentale, nous semblent utiles pour aider à la compréhension de ce qui se joue dans une nouvelle telle que « The Fall of the House of Usher » :

Ce ne peut être non plus le fondement lui-même (le pouvoir-être positif ou son sol) dont la manière d'être n'est précisément que négative dans la néantité qui vide apparemment le choix de toute consistance ontologique possible ou attestable. Si bien que, toujours apparemment, *personne*, au sens étymologique du « *Persona* » (masque) latin (ne) choisit. L'évidement ontologique (mais pas ontique) de l'exister a été si loin que nous sommes quant à ce "qui" du Dasein dans un *non-lieu*. Je n'existe qu'en existant un Autre *qui n'existe pas pour lui-même* et qui par là me dérobe la possibilité de reconnaître au moins une possibilité factice d'exister qui me serait la plus propre, donc attesterait mon être le plus *propre*. Nous ne sommes pas loin de l'aporie¹⁰⁶³.

Le sujet désincarné dans « The Oval Portrait »

L'artiste anonyme de « The Oval Portrait » (1842) [481-484], être ontologiquement fragile, fuit le monde dans sa démarche esthétique idéaliste. Il ne s'appréhende pas lui-même comme vivant. Le peintre est un sujet de type désincarné, persuadé que le monde est réel et tangible mais que lui-même est intangible, irréel, il n'a d'ailleurs pas commerce avec sa jeune épouse, mais paraît flotter dans une sorte d'amour platonique idéal – de ce point de vue il y a une certaine proximité thématique entre

¹⁰⁶³ Marc Richir : *Phantasia, imagination, affectivité : phénoménologie et anthropologie*. Op. cit., 170.

« The Oval Portrait » (1842) et « Ligeia » (1838). Aux yeux de ce peintre, les autres ne s'inscrivent pas davantage dans une continuité ou temporalité et l'on n'entend jamais s'exprimer l'épouse. Viennent à l'esprit les réflexions de Hegel concernant l'évolution des conceptions picturales et en particulier de l'iconographie religieuse médiévale :

Les conceptions picturales les plus générales ont leur source en partie dans le contenu même qui doit être représenté, et se rattachent en partie à la progression de l'art qui n'élabore pas du premier coup toute la richesse incluse dans un objet, mais n'arrive à l'animer, à le rendre vraiment vivant que par degrés et à la suite de nombreuses transitions. La première attitude que la peinture adopte sous ce rapport révèle encore sa provenance de la sculpture et de l'architecture, dont elle se rapproche par le caractère général de son mode de conception. Cela est particulièrement apparent dans les cas où l'artiste se borne à peindre des figures isolées qu'il représente, non dans la vivante précision d'une situation aux aspects variés, mais à l'état de simples repliements sur soi-même, de repos et d'indépendance par rapport à tout ce qui l'entoure (...). Ce sont les sujets religieux, le Christ, les apôtres et les saints qui se prêtent le mieux à la représentation picturale de ce genre. Ces figures sont en effet significatives par elles-mêmes, dans leur isolement, elles forment chacune une totalité, un objet d'adoration substantiel et éveillent l'amour dans la conscience¹⁰⁶⁴.

A l'opposé, la peinture dont il est question dans « The Oval Portrait » procède d'une adulation morbide qui ne débouche nullement sur une expérience partagée. Le sujet du portrait est porté aux nues, mais ramené à un seul individu qui se l'approprie, la représentation (figée) se substituant totalement à l'objet représenté (vivant). En cela réside la distorsion :

Mais lorsque ces figures isolées, en tant que totalités achevées, ne sont pas faites pour être, en raison de la personnalité représentée, un objet de vénération ou bien pour éveiller un intérêt spécial, une pareille représentation, conçue dans l'esprit de la statuaire, n'a plus aucun sens. (...). D'une façon générale, la peinture, qui a pour contenu la particularité de l'individualité subjective, peut encore moins que la sculpture s'en tenir au repliement des personnages sur eux-mêmes, en dehors de toute situation déterminée, mais doit renoncer à cette indépendance et chercher à représenter son contenu en le plaçant dans certaines situations, dans toute sa variété, en tenant compte des différences qui existent entre les caractères et les figures, leurs rapports réciproques et avec le milieu extérieur¹⁰⁶⁵.

Ce portrait est peut-être celui d'une sorte de tête de Gorgone, ou figure de Méduse, entre les vivants et les morts, aux portes de l'Hadès, qui se profile, avec son ambiguïté de fascination et d'horreur. Le sujet est plus mort que vivant : l'artiste fou pourra chérir le portrait ovale dans lequel il voulait immortaliser l'épouse réelle qui paradoxalement succomba au processus créatif. Ce modèle-

¹⁰⁶⁴ G.W.F. Hegel, *Esthétique de la peinture figurative* (1836-38), Paris : Hermann, 1964, 121.

¹⁰⁶⁵ Hegel, *op. cit.* 122-123.

épouse, le narrateur s'efforce de le capturer dans une *visibilité disparaissante*¹⁰⁶⁶. Des parallèles thématiques se dessinent ici entre « The Oval Portrait » et « Eleonora » (1842) nouvelle dont il sera question plus bas, dans notre section dévolue aux récits à la clôture atypique (468).

Vengeance et perversion dans « The Cask of Amontillado »

Dans « The Cask of Amontillado » (1846) [848-854], le décor de la mascarade contribue à générer un sentiment d'irréalité, tenant au fait que les activités et les comportements intervenant durant la période du carnaval diffèrent grandement de ceux de la vie quotidienne. L'atmosphère festive au dehors crée un contraste avec la tension qui se manifeste entre les deux actants. De façon typiquement gothique, l'histoire se déroule dans une atmosphère de mystère et de terreur croissante tandis que les protagonistes s'enfoncent dans les catacombes vers une cavité sépulcrale totalement plongée dans l'obscurité. Le palais des Montresor, édifice à l'architecture sophistiquée, contient de multiples niveaux, jusqu'à prendre des allures de labyrinthe et de nance. Les divers aspects de la vie et du comportement deviennent ambigus, l'ensemble des transactions se résumant à l'obliquité du mensonge. Le langage, par analogie, fonctionne suivant des modalités perverses, étant essentiellement manipulateur et à double entente : « My dear Fortunato, you are luckily met » (848). De même : « Come, let us go » s'impatiente la dupe. « Whither ? » répond le manipulateur. « To your vaults. » « My friend, no, I will not impose upon your good nature. I perceive you have an engagement » (849). Puis : “ my friend, no. It is not the engagement, but the severe cold with which I perceive you are inflicted. The vaults are insufferably damp” (849). Mais aussi: “ I passed down a long and winding staircase, requesting him to be cautious as he followed ” (849). Et enfin:

“ Pass you hand over the wall ; you cannot help feeling the nitre. Indeed it is *very* damp. Once more let me *implore* you to return. No? Then I must positively leave you. But I must first tender you all the little attentions in my power ” (852).

De façon concomittante, la constriction pathologique dramatisée dans « The Cask of Amontillado » et typique du gothique poésque touche à la spatialité et surtout au temps. Il est

¹⁰⁶⁶ J'emprunte l'expression à Michel de Certeau. Voir : « Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue », in revue *Actes sémiotiques* N° 54 | 1984.

hautement significatif à cet égard que le crime soit commis au plus fort de la folie du carnaval – « during the supreme madness of the carnival » (848) – intervalle pendant lequel le monde s'inverse et les conventions sont renversées, les rivalités mimétiques en principe suspendues¹⁰⁶⁷. A la *folie douce* du carnaval s'oppose par conséquent la malignité et la *folie morbide* de Montresor. Au sourire et à la généreuse hilarité du carnaval, le surnois Montresor répond par un rictus démoniaque (848), autre motif associé à l'aliénation : en psychopathologie, le cas échéant, sourire et rire sardoniques caractérisent des conduites et façons compulsives, assez proches de la convulsion. Aussi le personnage de Montresor offre-t-il une figure saturnienne et chtonienne, non investie dans le carnaval, fête originellement païenne il est vrai, mais intégrée depuis des siècles au calendrier chrétien. C'est en effet, l'esprit festif de l'absolution qui préside à cette fête, à rebours de l'esprit de vengeance¹⁰⁶⁸. La différence consiste en ceci que si l'on sort indemne de la suprême folie carnavalesque, ce n'est pas le cas s'agissant de la folie morbide¹⁰⁶⁹. La présomption de Montresor consiste par conséquent à se laisser aller à un ressentiment qui lui fait commettre un acte abject, sans inscription aucune dans la temporalité partagée, joviale et récréative destinée en principe à favoriser l'assainissement des relations et à souder le corps social, cela par le biais entre autres de la rémission des offenses. A l'inverse, le forfait de l'homicide Montresor – lequel dans sa morbidité confond les registres grotesque et criminel, et agit comme si en vertu du carnaval tout était permis – est marqué du secret, procédant d'une logique de ressentiment personnel et d'infatuation subjective, les conséquences d'un tel acte étant irrévocables¹⁰⁷⁰.

Au moment de leur fatale rencontre, les deux hommes portent des costumes de fête, chacun des personnages du duo gothique étant doté d'un emblème. Fortunato possède les oripeaux et accessoires

¹⁰⁶⁷ Il y a bien rivalité entre Montresor et Fortunato, à tout le moins s'agissant d'expertise œnologique et du prestige qui s'y rattache. Le personnage machiavélique use comme d'un levier de la même concurrence existant entre sa future victime et le dénommé Luchesi. Ainsi s'exprime le narrateur : « In painting and gemmary Fortunato, like his countrymen, was a quack—but in the matter of old wines he was sincere. In this respect I did not differ from him materially: I was skillful in the Italian vintages myself, and bought largely whenever I could » (849).

¹⁰⁶⁸ Une analyse bergsonienne soutiendrait que le comique et l'hilarité carnavalesque contiennent un potentiel correctif, touchant à la fois l'individu et le groupe.

¹⁰⁶⁹ Si Mardi Gras voit l'apogée du carnaval, le Mercredi des Cendres, jour d'absolution, signale le moment où chacun retrouve la raison. Montresor apparaît étranger à cette démarche pour ainsi dire thérapeutique.

¹⁰⁷⁰ « Le châtement prend toujours la forme de la vengeance dans un état de la société, où n'existent encore ni juges ni lois. La vengeance reste insuffisante, car elle est l'action d'une volonté subjective et, de ce fait, n'est pas conforme à son contenu. Les personnes qui composent un tribunal sont certes encore des personnes, mais leur volonté est la volonté universelle de la loi, et elles ne veulent rien introduire dans la peine, qui ne soit pas dans la nature de la chose. Pour celui qui a été victime d'un crime ou d'un délit, par contre, la violation du droit n'apparaît pas dans ses limites quantitatives et qualitatives, mais elle apparaît comme une violation du droit en général. C'est pourquoi celui qui a été ainsi lésé peut être sans mesure quand il use de représailles, ce qui peut conduire à une nouvelle violation du droit. La vengeance est perpétuelle et sans fin chez les peuples non civilisés. » Hegel, *Principes de la philosophie du Droit* (1821), § C102.

d'un bouffon : « The man wore motley. He had on a tight-fitting parti-striped dress, and his head was surmounted by the conical cap and bells » (848), Montresor, par contraste, est affublé d'un masque de soie noire et d'une cape, lesquels ne sont pas sans évoquer la Mort¹⁰⁷¹. Dans le contexte d'un renversement provisoire des codes sociaux, rôles et fonctions spécifique au carnaval, le choix de Fortunato de porter l'accoutrement propre au « fou » permet de supposer que l'intéressé est de haut rang et puissant – comme le suggèrent les propos de l'envieux Montresor : « You are rich, respected, admired, beloved » (850). Hélas pour lui, à la différence de son Moi ordinairement vigilant, Fortunato entre dans une complicité de beuverie avec Montresor, se laissant docilement conduire vers le danger. Ce faisant, l'antagoniste, en tant que dupe et proie du protagoniste devient précisément le « fou »/« bouffon »/esclave enchaîné du « roi » Montresor – ce lugubre souverain dût-il régner sur un trône d'ossements. Rien dans le texte toutefois ne permet d'affirmer que Fortunato est un éthylique inconséquent, le porteur en quelque sorte d'une tare ridicule. En tout cas, son ivresse et sa familiarité (« He accosted me with excessive warmth, for he had been drinking much » (848)) n'est aucunement dissonante avec la folie douce du carnaval, tandis que le comportement du sobre Montresor ressortit à un mode d'être pathologique, reflet d'une folie vétilleuse absolument redoutable.

Le ton ironique du narrateur contribue à faire croire – dans un premier temps, en tout cas – que l'intéressé est libre de remords et satisfait de lui-même : Montresor, en somme, serait sorti gagnant d'un jeu de dupes : « I was so pleased to see him, that I thought I should never have done wringing his hand » (848). L'affaire relatée n'a cependant rien de ludique. En vérité, le terme « carnaval » est étymologiquement dérivé de l'expression latine *carne levare*, signifiant « enlever, ôter la chair », c'est-à-dire enlever toute viande (ou le gras) de la table durant la période du carême. Emmuré vivant, le supplicié Fortunato se voit donc imposer un jeûne qui n'a rien de religieux, façon bien sinistre qu'a le thanatophile Montresor de débiter le carême, en l'occurrence ôtant littéralement la chair des os de Fortunato, réduisant ainsi sa victime à un amoncellement d'os – idée suggérée par l'onomastique : Amontillado¹⁰⁷². L'Amontillado en question sert d'appât à Montresor pour piéger son

¹⁰⁷¹ Littéralement l'assassin avance masqué. Par ailleurs, la cape de Montresor est similaire à celle portée par la Mort telle qu'elle fait son apparition dans la danse macabre clôturant « The Masque of the Red Death » (1845). Le texte de « The Cask of Amontillado » fait mention d'une « roquelaire » - au lieu de « roquelaure » : la graphie française de Poe est le plus souvent approximative.

¹⁰⁷² Du côté des critiques les plus hardis, Burns assure que Montresor s'adresse aux ossements de ses ancêtres. Voir Burns, Shannon. "The Cask of Amontillado: Montresor's Revenge." *Poe Studies* 7 (1974): 25. Quant à Conney, il soutient que l'énonciateur, à l'article de la mort, se confesse à un prêtre (196). Cf. Conney, James F. « The Cask of Amontillado: Some Further Ironies. » *Studies in Short Fiction* 11 (1974): 195-196. Niemeyer, avec qui nous sommes d'accord, estime cependant que les preuves font défaut dans le texte pour étayer de telles hypothèses, selon lui le récit est à lire comme un discours solipsiste.

ennemi, qui en définitive va se trouver matériellement assimilé aux ancêtres du vengeur, puisque les os des uns et des autres sont destinés, bon an, mal an, à s'entasser et se confondre¹⁰⁷³.

Notons également que l'inversion perverse opérée par l'assassin-narrateur entre temps carnavalesque d'une part, et temps de la rétribution vengeresse d'autre part, est soulignée par un certain nombre de choix lexicaux, l'énonciateur parlant notamment de l'*immolation* de son ennemi (848). Chacun sait, à ce sujet, que l'immolation de victimes humaines réfère à des pratiques païennes d'avant le sacrifice du Christ sur la croix. Toutefois, la Passion a rendu obsolètes et inutiles à la fois le sacrifice primitif et sanglant ainsi que la loi vétéro-testamentaire, dite du Talion, la croix inaugurant justement une Nouvelle Alliance, salvifique en vérité car ouverte sur la miséricorde et la résurrection. Le comportement de Montresor, par conséquent, est empreint d'une manière sacrilège et démoniaque, au point que l'on se demande sur l'autel de quelle divinité Fortunato est sacrifié... A l'évidence, la conduite de l'assassin-narrateur vis-à-vis de sa victime ne s'inscrit dans aucun référentiel symbolique religieux ou cultuel, auquel adhérerait un quelconque *socius* ou communauté, puisque les actions gravement transgressives du criminel sont tenues secrètes, et à vrai dire connues de lui-seul et de l'âme du mort. En l'occurrence, il est ironique que Fortunato, apparemment un franc-maçon, soit assassiné dans des catacombes, lieux où les premiers chrétiens romains célébraient leur culte sur les tombes des martyrs. Ainsi s'exclame Montresor : « Against the new masonry I re-erected the old rampart of bones » (854), avec un possible jeu de mots exploitant la polysémie de « masonry ». Au détour de cette phrase, l'ancien (old) s'oppose idéologiquement au nouveau (new). Le meurtre de l'opposant est peut-être celui d'un adversaire de l'Eglise¹⁰⁷⁴, son acte n'en demeure pas moins intrinsèquement mauvais, cela dans la mesure où il contrevient à la loi d'Amour et constitue de surcroît une profanation d'un hypogée en principe destiné au repos des âmes, non à leur tourment¹⁰⁷⁵. Fortunato est privé d'une sépulture digne, Montresor ayant violé les tabous et prescriptions en vigueur concernant la manière de traiter à la fois les vivants et les morts. A l'évidence, l'assassin n'honore nullement celui qui est devenu – au corps défendant de Fortunato lui-

¹⁰⁷³ De ce point de vue, 'Amontillado' et 'Montresor' sont synonymes.

¹⁰⁷⁴ La devise des Montresor correspond à celle de l'Ecosse des Stuarts. Plus anciennement, on la trouve dans plusieurs illustres familles de la péninsule italienne. Les Malacrida de Come, en Lombardie, avaient adopté ce motto (XVe siècle). La devise fut surtout celle du condottiere, puis duc de Milan Francisco I Sforza (1401-1466). Sforza fut à plusieurs reprises l'allié des Etats pontificaux contre Venise. L'auteur de « The Cask of Amontillado » a possiblement trouvé matière à inspiration dans ces sources.

¹⁰⁷⁵ Cruel paradoxe : du sanctuaire que constituent les catacombes, Montresor fait à la fois une cave à vins et un lieu maudit, mélange saugrenu où l'alcool et la Mort sont contigus, cela renvoyant sans doute à une problématique psychologique que connaissait douloureusement Poe. Ajoutons d'une part que la présence des morts parmi les vivants est un important *topos* gothique et/ou puritain, et que d'autre part le protagoniste majeur de cette nouvelle, en érigeant un mur d'os, fait un piètre défenseur de l'Eglise et un serviteur zélé de la Mort.

même – son défunt à lui, en conséquence de quoi l'âme de la victime reste dangereuse, puisque non-neutralisée et source d'obsession morbide chez celui qui lui a volé la vie. C'est ainsi que le thanatophile Montresor, assis sur un tas d'os au tréfonds de sa cave/nécropole, tient nettement du registre païen et rappelle le monstrueux Cerbère, divinité infernale, l'ennemi du sommeil et gardien des Enfers¹⁰⁷⁶.

Il est peu plausible que Montresor, nonobstant le mépris qu'il affiche, ne connaisse jamais plus le « sommeil du juste ». Un commentaire nous apprend qu'au moment de sceller la prison-tombe de son ennemi, le protagoniste fut pris de nausée : « My heart grew sick », le narrateur ajoutant avec un empressement quelque peu suspect : « on account of the dampness of the catacombs » (854). Du reste, la tâche de cimenter les ultimes pierres tourne moins au jeu ou au chef-d'œuvre – fût-il précisément *anti*-maçonnique – qu'à une dure et inélégante corvée : « I hastened to make an end of my labor. I forced the last stone into its position; I plastered it up » (854). On a peine à croire, néanmoins, que l'énonciateur soit concerné par une quelconque résipiscence, au sens originel de ce terme, suggérant la reprise de connaissance après un acte d'aliénation et l'idée de retrouver ses sens, de revenir à soi et se remettre¹⁰⁷⁷. En l'espèce, aux yeux de Montresor, *l'avoir-été* revêt une signification excessive si bien que le sujet de la conscience de Soi a perdu la capacité de s'élever dans la hauteur de la futurisation. Certes, selon le temps compté par les horloges et les calendriers, non moins d'un demi-siècle s'est écoulé depuis le crime. Toutefois pour le protagoniste de « The Cask of Amontillado », le temps traumatique et inassimilable du passage à l'acte refuse de se résoudre et de passer, moyennant quoi le sujet (personnalité rigide qui ne laisse pas d'*espace* aux autres...) parvient à un terme et à un maintenant où il se fige : l'intéressé, dès lors, n'est plus véritablement un « advenant » humain.

L'ambition étroite qui consistait à éliminer Fortunato, à savoir celui qui était métonymique du ressentiment de Montresor, cette ambition s'inverse en fourvoiement présomptueux. On l'a vu, à

¹⁰⁷⁶ La tradition veut que le chien fabuleux effraie et repousse les ombres qui voudraient sortir des enfers, allant jusqu'à les dévorer si elles s'obstinent à franchir ces barrières éternelles. Mais autant Cerbère est redoutable aux ombres réticentes, autant il est doux et caressant pour ceux qui voudraient descendre dans les sombres demeures. Cf. *Théogonie* d'Hésiode, 768. Ajoutons que dans l'Antiquité gréco-romaine, le motif du mort abandonné sans sépulture et devenu la proie des chiens est assez répandu.

¹⁰⁷⁷ Du latin ecclésiastique *resipiscencia*, de *re-* et de *sapere* « avoir du goût, de l'intelligence, du jugement » (première attestation 1405). Dans sa *Poe Encyclopedia*, Anthony Magistrale estime à tort – selon nous - que Montresor peut encore dormir en paix, rassuré par sa reconstitution presque ritualisée de l'immolation de son rival enivré. L'aveu écrit n'a sans doute rien d'une morale de confession et n'est pas nécessairement empreint de remords. Cela étant, Montresor donne à son récit un ton si jubilatoire que le lecteur se demande si l'assassin est aussi tranquille qu'il veut en donner l'impression. Voir : *Poe Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 1997.

force de manœuvres, l'homicide retors parvient à duper sa victime et à la conduire jusqu'au tréfonds de la terre, pour l'y abandonner à une mort certaine. Le narrateur malfaisant oublie cependant qu'aucun mortel – à l'exception notable de Virgile et Dante, mais ces deux-là étaient-ils seulement des mortels ? – n'est jamais revenu vivant et indemne de l'Enfer. Il se trouve en l'espèce que l'expérience de l'horreur –, le *réel-réel* qu'a conceptualisé le philosophe Slavoj Žižek, c'est-à-dire le *traumatique absolument non-symbolisable* – n'est pas réservée à la seule victime : à preuve, on peut même imaginer, comme l'ont suggéré quelques critiques, que Fortunato a expiré brusquement dans la cave, littéralement ivre-mort, sans avoir eu le temps de prendre conscience de ce qui lui arrivait. De plus, comme le remarque H. Justin :

Dans « La barrique d'Amontillado », la faille affecte le meurtrier lui-même : l'acte de vengeance n'a pas donné pleine satisfaction au vengeur, car ce dernier n'a pas eu le temps de rendre sa victime consciente de la nature de l'acte. La confession tardive est encore recherche d'un public.¹⁰⁷⁸

Montresor s'impose comme le foyer de conscience central de la nouvelle, bien qu'assez paradoxalement ladite conscience soit obscurcie dans d'épaisses ténèbres physiques et morales. D'un point de vue daseinsanalytique, force est d'admettre que le protagoniste est fourvoyé, cela dans la mesure où il se dissocie du foyer et de l'éternité de l'amour en se laissant complètement absorber par le temps obsessionnel de la vengeance. Ironiquement, Fortunato représente tout ce que Montresor et sa lignée ont perdu, l'assassin semblant avoir cru qu'il pourrait retrouver sa vie antérieure et ses fastes en détruisant celui qu'il percevait comme un ennemi : [« The Montresors] were a great and numerous family. » (850). Toutefois, l'éventualité qu'il ne puisse recouvrer ce passé ne semble jamais traverser l'esprit du narrateur :

He does not understand that his hatred of Fortunato stems from his inner quarrel with 'fortune' itself. Undoubtedly, Fortunato symbolizes Montresor's lost estate, his agonizing remembrance of lapsed power and his present spiritual impotence. (Gargano, 125).

« The Cask of Amontillado » relate un enterrement prématuré, l'horizon d'expérience de Montresor restant limité au point de vue étroitement borné d'une cave transformée en chambre de torture. Un demi-siècle après son crime, le narrateur présentifie les faits, de sorte que le temps semble figé. En l'occurrence, la disproportion anthropologique apparaît de manière flagrante car la dysharmonie entre hauteur et étendue correspond chez le narrateur-protagoniste à une inadéquation entre qualités intellectuelles et besoin de se valoriser. La narrativité et le discours aux accents

1071. Henri Justin : *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, nrf-Editions Gallimard, bibliothèque des idées, 2009, 277.

paranoïaques peuvent ainsi s'analyser sur la base de la *modalité d'un fourvoisement présomptueux*. L'assassin est parfaitement conscient des horreurs de la séquestration qu'il savoure avec délectation, les ayant préparées en sorte de les rendre aussi terribles que possible. Comme l'exposent P. Lekeuche et J. Melon :

La position [sadique] est celle d'un séducteur-violeur qui réduit sa victime à l'impuissance de manière à lui ôter quelque chose par la force ; en définitive, il s'agit d'arracher à l'autre sa jouissance. (...) Le sadique humilie l'objet dans l'autre dans la mesure où l'autre s'investit lui-même comme objet suffisant¹⁰⁷⁹.

En l'occurrence, le sadique Montresor ne s'intéresse à Fortunato que pour autant qu'il soit en mesure de transformer celui-ci en *être-à-portée-de-la-main*, autrement dit en objet utilisable, destiné exclusivement à assouvir son désir de vengeance : « You are a man to be missed. To me it is no matter. » (850); ou encore: « I took from their sconces two flambeaux, and giving one to Fortunato, bowed him through several suites of rooms to the archway that led into the vaults » (849).

L'utilisable n'est désormais plus un étant intramondain, Fortunato se voyant évincé du monde des vivants et contraint à rejoindre celui des ombres et des damnés. Observons à cet égard que la quinte de toux compulsive de la dupe (850) l'empêche de répondre à son interlocuteur, le motif étant proleptique de l'asphyxie qui attend la victime au fond du cachot que lui réserve un Montresor à la fois révolté et jubilant :

He turned towards me, and looked into my eyes with two filmy orbs that distilled the rheum of intoxication.
“Nitre?” he asked, at length.
“Nitre,” I replied. “How long have you had that cough?”
“Ugh! ugh! ugh !—ugh ! ugh ! ugh ! — ugh ! ugh ! ugh !—ugh! ugh! ugh! — ugh! ugh!» Ugh ! »
My poor friend found it impossible to reply for many minutes. (850)

Dans cette scène proche du slapstick, la constriction des bronches de Fortunato traduit une réaction à l'air rare et vicié du sous-sol qui fait vaciller même les flambeaux (852), s'oppose à la libre circulation des mots et des âmes (le souffle, ou *pneuma*) que promet le carnaval, fête qui a lieu à ciel ouvert. Entre les deux protagonistes, l'inverse s'impose et la catabase conduit à la séquestration et à l'asphyxie. En l'occurrence, l'enfermement concerne l'un et l'autre des personnages, car, en commettant un meurtre prémédité, le protagoniste-narrateur meurt spirituellement : à l'instar de son antagoniste, Montresor se métamorphose en mort-vivant, puisque

¹⁰⁷⁹ Philippe Lekeuche et Jean Melon, *opus cit.* 116.

celui dont il est responsable du trépas persiste à *l'intérieur de son esprit à lui*, inentamable comme un revenant. Inapte à aimer, mais seulement à haïr, l'homicide est entièrement voué à la négativité, conséquence de la distorsion affective. A l'évidence, le protagoniste-narrateur mis en scène dans « The Cask of Amontillado » calcule et juge ce avec quoi il est en transaction, en tenant compte exclusivement du but et de l'utilité de cet objet : d'où il résulte que le commerce demeure toujours à *la surface des choses et des personnes*.

Pour le dire autrement, la perturbation morbide du *mode d'être-au-monde* réduit l'autre à son ustensibilité et par là traduit une difficulté du commerce et de l'entente dans le monde commun (*Mitwelt*)¹⁰⁸⁰. En langage phénoménologique, l'on dira que Montresor se configure en tant qu'*être-à-portée-de-main* (*Zuhandenheit*), et non pas en tant qu'*être-là-devant* (*Vorhandenheit*); son mode de présence n'est pas celui d'un *être-avec* (*Mitsein*) mais d'un *être-contre* —cela ressortissant clairement à la paranoïa. Le forfait prémédité et son impunité font de l'assassin un sujet privé du sens ordinaire des fréquentations pures et simples avec les autres, incapable d'épanouissement en tant qu'*être-en-dépassement-du-monde* (compris comme foyer). N'est-il pas vrai que chez Montresor tout participe de la rétrospection vers l'instant fatidique où il a commis l'irréparable? Autrement dit, l'économie psychique est centrée sur le point de fuite du secret et la préservation de celui-ci—la preuve paradoxale en est que Montresor éprouve le besoin de relater son histoire, mais en livre un récit où il adopte la pose (gauchie) d'un artiste du crime (parfait) :

I vowed revenge. You, who so well know the nature of my soul, will not suppose, however, that I gave utterance to a threat. *At length* I would be avenged; this was a point definitely settled—but the very definitiveness with which it was resolved, precluded the idea of risk. I must not only punish, but punish with impunity. (848)¹⁰⁸¹

L'adresse de l'exercice de stylisation effectué par l'auteur s'impose à l'attention et l'on se demande légitimement à qui au juste est adressé le discours du narrateur Montresor, à qui en l'occurrence réfère la seconde personne grammaticale « you ». Outre le lecteur, ce pourrait être

¹⁰⁸⁰ Halliburton remarque avec justesse que: « How few are the narrators in Poe who function orally in a community of men! Speech between characters is scandalously opaque. [...] The function of Montresor's words is solely to *disguise* (a verbal complement to the mask motif of the carnival). Neither Montresor's nor Fortunato's spoken words penetrate the other". Cf. *Edgar Allan Poe. A Phenomenological View*. Princeton New Jersey : Princeton University Press, 1973, 252.

¹⁰⁸¹ La contenance de Montresor n'est pas sans rappeler celle du narrateur intradiégétique de « The Imp of the Perverse » (1845). L'on note aussi dans ce passage la prolifération des temps grammaticaux référant tantôt au présent, au passé ou à l'avenir. La modalité véhiculée par « must » paraît dépasser l'action proprement dite, telle qu'elle est relatée en tout cas, et concerner une *attitude générale de ruminatio*n caractéristique de la psyché d'un assassin paranoïaque, constamment voué à quelque rétribution.

l'énonciateur lui-même (en proie à une sorte de délire?¹⁰⁸²), ou encore un confesseur, voire Fortunato, étant donné que l'interpellé (« you ») est censé si bien connaître la nature de l'âme du locuteur... Quoi qu'il en soit, dans la nouvelle le langage s'érige en *système de circonvallation*, lequel devient toutefois une fin en soi où — assez ironiquement — la cave sert simultanément à cacher la folie de l'assassin et à enfermer et étouffer ce dernier¹⁰⁸³. De plus, l'injonction finale du conte, « In pace requiescat! » (854), pourrait bien s'interpréter comme propitiatoire, exprimant en l'espèce le souhait que la niche mortuaire ne soit jamais découverte, ni le défunt qu'elle recèle dérangé. Mais s'il était vrai que la victime reposait en paix dans son *oubliette*, pourquoi donc habiterait-elle la mémoire et l'intimité de la conscience de Montresor, investie de la sorte comme une tombe?

On aperçoit à présent une caractéristique essentielle de l'histoire qui nous est proposée et qui participe une fois de plus de son schéma actantiel très particulier. En effet, dans « The Cask of Amontillado », le meurtrier certes est parvenu à se débarrasser du corps de sa victime, moyennant quoi dans *l'axe du vouloir* le sujet (Montresor) et l'objet (Fortunato) de l'histoire sont disjoints. Il y a cependant conjonction entre le sujet et l'objet, puisque cet objet ne cesse de hanter l'esprit du sujet, à la fois indélogeable et intuable. On l'a vu, cette présence permanente de l'opposant dans la mémoire et l'esprit du protagoniste prend la forme d'une véritable préoccupation/obsession, ressort du récit. A ce titre, l'injonction funèbre que prononce l'assassin-narrateur peut s'entendre littéralement, tant il est vrai que l'in-pace est un cachot où l'on enchaînait et emmurait jusqu'à ce que mort s'ensuive les relaps, apostats et autres criminels scandaleux, condamnés au *carcer strictissimus*. Semblablement, le caveau sous la maison du vindicatif Montresor fonctionne métaphoriquement comme une sorte de puits – ou d'in-pace ! – où ses affects négatifs l'ont fait chuter. Ce que Carol Becker observe à propos du puits dans « The Pit and the Pendulum » (1842) vaut pour la cave de « The Cask of Amontillado » :

¹⁰⁸² L'on rejoint l'idée de Hegel, selon laquelle le délire c'est la présomption et l'individualité sans repos.

¹⁰⁸³ Le *Trésor de la Langue Française* donne de ce terme la définition suivante : « Ligne de défense matérialisée par une tranchée avec palissades ou parapets, établie par l'assiégeant d'une place pour se protéger contre les attaques extérieures et couper à la place assiégée toute communication. » Empr. au b. lat. *circumvallatio* « action de bloquer », dér. Le vocable est dérivé du latin class. *circumvallare* « faire des lignes de circonvallation, cerner, bloquer ». Voir site en ligne du CNRTL.

Poe's attempt to define the furthest limits of the imagination, even as it moves over the edge into madness, is an attempt to offer a veritable topography of the human intellect as it exists beyond the circumscribed space of « rationality »¹⁰⁸⁴.

Du point de vue symbolique, la demeure familiale de l'assassin évoque une sorte de mégalithe funéraire censé protéger contre les intrus – dont la Mort elle-même, assez paradoxalement –, puisque de même que l'incorruptibilité de la pierre, l'âme du défunt doit subsister indéfiniment sans se disperser. M. Eliade écrit :

La pierre funéraire devient [...] un instrument protecteur de la vie contre la mort. L'âme « habite » la pierre, comme elle habite la tombe considérée, pour des raisons semblables, comme une « maison du mort ». Le mégalithe funéraire protège les vivants des éventuelles actions nocives du mort ; la mort, représentant un état de disponibilité, permet l'exercice de certaines influences bonnes ou malfaisantes¹⁰⁸⁵.

Aussi bien, dans « The Cask of Amontillado », le meurtre aboutit à la pétrification de la victime : « A moment more and I had fettered him to the granite » (852). Ce figement est à l'image de la rigidité pathologique de la personnalité de l'assassin, cela paraît d'autant plus vrai que la cave où s'est noué le drame symbolise la psyché malade de Montresor, cernée par les murs oppressants de son ressentiment, le cachot ayant valeur de vide spatial et d'absence de sens :

We perceived a still interior recess, in depth about four feet, in width three, in height six or seven. It seemed to have been constructed for no especial use within itself, but formed merely the interval between two of the colossal supports of the roof of the catacombs, and was backed by one of their circumscribing walls of solid granite (852).

Inévitablement, Montresor ayant ourdi sa revanche et éliminé Fortunato se pétrifie lui aussi, dans un temps dont le point de fuite exclusif s'avère être la vengeance elle-même, exigeant l'enterrement prématuré de son ennemi. En ce sens, la traversée des galeries souterraines dans « The Cask of Amontillado » offre une illustration littéraire du « resserrement psychotique » évoqué par la *Daseinsanalyse*, aboutissant à la fixation du sujet sur un thème de vie unique et macabre, lequel gouverne tout. Ainsi s'exprime le clinicien phénoménologue Arthur Tatossian :

[...] se présentent des malades dont la biographie comporte (ou semble comporter) une telle unité de sens que le psychiatre est tenté de la solidifier dans un caractère ou plutôt une

¹⁰⁸⁴ Carol Becker: « Edgar Allan Poe: The Madness of the Method », Ph.D Dissertation, University of California, 1975, XUM, 68.

¹⁰⁸⁵ Mircea Eliade : *Traité d'histoire des religions* (1949), Paris, Editions Payot, Bibliothèque historique, 2007, 228.

« constitution » prédonnée. Les paranoïaques, puisque c'est d'eux qu'il s'agit, paraissent avoir décidé de la signification de ce qui leur arrive avant même qu'il leur arrive. Mais ce faisant la liberté qu'ils exhibent à l'égard des données extérieures et qui justifient de parler, à leur propos, avec Minkowski [1966] « d'exclusion du phénomène du hasard » est tout autant non-liberté à l'égard des données « intérieures » caractère ou constitution¹⁰⁸⁶.

L'on comprend que, pour reprendre une formule de Binswanger, le sujet ne se « déploie pas dans l'histoire de sa vie, mais piétine et rumine », en l'occurrence dans le conte sur un monticule d'os et de vieux tonneaux, cela rejoignant une symptomatologie clinique qui souligne la propension chez les sujets distors à tourner et retourner autour des mêmes choses immuables (Binswanger, 44-45). L'on débouche sur la mondanéisation et la dépossession du sujet thanatophile, en effet certains schizophrènes apparaissent comme des « personnages » plutôt que des sujets, et détachés de ce qui constitue leur arrière plan.¹⁰⁸⁷

La question de la spatialité mérite que l'on y revienne, puisque dans « The Cask of Amontillado » le recours à un espace confiné, voire claustrogène permet de mettre en scène un personnage monomane dont l'économie psychique persécutive typiquement gothique est soulignée par un cadre inquiétant, chthonique, voué en quelque sorte à la noirceur. En limitant de la sorte la liberté de son protagoniste — prisonnier de représentations fixes —, Poe utilise l'enfermement afin d'exercer un pouvoir constrictif sur l'action narrative – *métaphore de la constriction pathologique*. Notons au passage que le thème de la vengeance tel qu'illustré dans « The Cask of Amontillado » rappelle « fatalement », pour ainsi dire, la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. De fait :

La lutte pour la reconnaissance est à la vie et à la mort, la lutte pour la reconnaissance et la soumission à un maître est le phénomène d'où est sortie la vie sociale des hommes... la violence est le fond de ce phénomène.¹⁰⁸⁸

En effet, la conduite de Montresor évoque un stade primitif de l'humanité, préliminaire à l'instauration d'une organisation sociale et proprement humaine. Le protagoniste, ne l'oublions pas, se présente comme une victime, à tout le moins un offensé : « The thousand injuries of Fortunato I had borne as I best could » (848)), bel exemple de métastase. Cependant, pour ce protagoniste

¹⁰⁸⁶ Arthur Tatossian in *Traité de psychopathologie*, sous la direction de D. Widlöcher, Paris P.U.F. 1994, chap. 9, « La subjectivité », 270. La citation de Minkowski est extraite de son *Traité de psychopathologie*, Paris P.U.F. 1966, sans indication de page.

¹⁰⁸⁷ Analogie que l'on doit au psychiatre suisse Jakob Wyrsch, auteur de *Die Person des Schizophrenen. Studien für Klinik, Psychologie, Daseinsweise* (1949).

¹⁰⁸⁸ G.W.F. Hegel, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques* (1817).

ténébreux, il semble ne pas exister à proprement parler d'*entr' appartenance humaine*, mais seulement des *rapports de force*, tant il est vrai que le vengeur est absolument soumis à sa vindicte et à ses affects mortifères. Incontestablement donc, la rancune/rancœur/ressentiment fournit le moteur narratif de la nouvelle. Notons à cet égard que ce terme de *rancune* et ses dérivés – dont « rancœur » – procèdent étymologiquement d'un terme latin « rancor » signifiant originellement « rancidité », « rancissure », puis par extension le sens des termes modernes « rancune » et rancœur ». En effet, l'étymon « rancidus » se traduit par « rance », « qui sent », « avancé », « putréfié », « infect », « fétide » mais aussi « désagréable », « déplaisant », et « insupportable »¹⁰⁸⁹. Quant au vocable *ressentiment*, il renvoie au souvenir d'une injure et d'un préjudice, bien que le même mot puisse aussi signifier le contraire, à savoir « la part que l'on prend à un mal, à une souffrance. »¹⁰⁹⁰ En tout état de cause, l'impression est fortement véhiculée qu'avec Montresor nous avons affaire à un être qui n'en finit pas de rancir/macérer dans le ressentiment. Dès l'incipit, l'on a repéré à la fois la redondance autour du thème de l'injure (selon les contextes, les substantifs « injury » et « insult » ont parfois valeur synonymique) et l'ambivalence puisque « injury » est également porteur du sémantisme « blessure » – Fortunato pouvant être perçu par le narrateur simultanément (ou bien alternativement) comme agresseur et victime.

Nous faisons observer plus tôt que le narrateur de « The Cask of Amontillado » paraît indifférent aux sentiments que son/ses destinataire(s) serai(en)t susceptible d'éprouver. C'est que Montresor se considère lui-même comme un offensé (c'est-à-dire une victime), — cette conviction est cruciale, selon nous, à la compréhension de la « psychologie » du protagoniste de Poe— sans pour autant vouloir être libéré de son mal, mais seulement de toute compassion dans la mesure où elle peut aussi susciter une souffrance. Sous ce rapport, « The Cask of Amontillado » fournit une illustration littéraire parfaitement convaincante de l'idée de Søren Kierkegaard, selon laquelle *toute logique victimaire est le commencement du démoniaque*, entendu comme aversion pour le bien¹⁰⁹¹. En l'occurrence, le *thème de vie* de Montresor — dans l'acception daseinsanalytique de l'expression — est sans conteste l'envie et la soif de revanche, toutes choses qui se rattachent à une susceptibilité excessive, voire à la paranoïa : autant dire un *thème de mort*. Aussi la cave sert-elle à enfouir la folie, lieu du refoulement et du déni, fonction qui renvoie au thème de la crainte de l'aliénation mentale. Montresor offre donc une figure non seulement chtonienne mais satanique, car il est le maître du

¹⁰⁸⁹ Cf. *Dictionnaire Gaffiot latin-français* (1934).

¹⁰⁹⁰ Cf. *Dictionnaire Godefroy du français médiéval*.

¹⁰⁹¹ Voir S. Kierkegaard : *Journal de 1847* in *Œuvres complètes*, Paris, Editions de l'Orante, 1966, Volume XIII, 336.

royaume des ténèbres et de l'enfermement. D'où la cruauté consommée du protagoniste qui met en scène la destruction de Fortunato, lequel se présente d'abord vêtu des oripeaux d'un bouffon, avant d'être chargé de chaînes, telle une marionnette pitoyable pendue à ses ficelles. Ce faisant, Montresor devient souverain du destin de sa dupe et prend la place de celle-ci, de sorte que *Fortunato* s'inverse en *Infortunato*. Toutefois, l'excès de joie mauvaise véhiculée par la narration. (« You are a man to be missed. For me it is no matter » (850)) trahit le défaut d'ancrage dans les structures impersonnelles que la tradition, les ancêtres, ainsi que les us et coutumes (le cas échéant) aristocratiques ont créées et données en héritage. C'est la raison pour laquelle l'énonciateur paraît étrange et différent, dépourvu de toute intropathie, et par conséquent détaché de ce qui devrait constituer son arrière-plan. En un mot, chez Montresor, l'estime de soi et la dignité en tant que valeur se mue en paranoïa et soif de vengeance : à la fois du code de l'honneur et du carnaval, notre protagoniste gothique fait un usage détourné, secret, pervers, afin d'assouvir cette soif dévorante de rétribution. On retrouve en l'espèce le *vouloir-être-autrement-que-les-autres* caractéristique du mode de présence psychopathique et schizophrénique. En effet, la distorsion s'impose dans la « personnalité » de Montresor comme un mode d'être dans lequel l'existence est jetée sans qu'elle y soit pour quelque chose. Le narrateur-protagoniste est étrangement lointain, froid, calculateur, rigide et incapable d'empathie.

Qui plus est, dans « The Cask of Amontillado », l'idée-fixe de Montresor consiste non seulement à faire « rendre raison », si l'on peut dire, mais à rendre l'autre fou – dans la mesure où cet autre apparaît pour lui sous les traits d'un persécuteur ou concurrent¹⁰⁹² – à l'instar d'un certain nombre de divinités antiques passablement ombrageuses, telles que Zeus, Poséidon, Héra ou encore Cybèle, lesquelles à défaut de pouvoir les anéantir, se vengent en frappant de folie leurs rivaux par trop désirables et/ou présomptueux. Il est possible que pour sa part le narrateur de « The Cask of Amontillado » soit dépourvu de remords, néanmoins son forfait l'a voué définitivement à la folie. Pour le dire autrement, l'assassin gothique de Poe devient *un mort qui enterre un mort*¹⁰⁹³, les deux protagonistes de « The Cask of Amontillado » étant prisonniers d'une tragique violence mimétique dont ni l'un ni l'autre ne peut sortir indemne. De fait, Montresor s'inscrit dans une logique transactionnelle morbide où nulle place n'est accordée à la réconciliation, logique par voie de conséquence étrangère à toute idée de rédemption. Élément hautement significatif : la maison de l'assassin – à entendre simultanément comme « édifice » et « famille » ou « dynastie » – est bâtie sur

¹⁰⁹² Pour une approche psychiatrique de cette question Cf. Harold Searles, *Opus cit.*

¹⁰⁹³ Selon l'expression du Christ, rapportée en Matthieu 8:22.

une crypte, sise sur un amoncellement de pierres, de morts et d'os (métonymique du vide ?). En l'occurrence, si la victime se trouve pour ainsi dire aplatie sous la pierre, le bourreau de son côté pourrait bien être écrasé par les sentiments de culpabilité et l'obsession, de sorte que l'hypogée recèle non pas un résident, mais deux.

La question de la réception chez le lecteur d'une nouvelle telle que « The Cask of Amontillado » est loin d'être épuisée. Ledit lecteur prend connaissance des événements à travers le discours d'un protagoniste dont il ne peut déceimment approuver les actes et à l'égard duquel est suscité un sentiment de répulsion, à rebours de toute proximité de type « affectif ». Le destinataire en tout cas ne s'identifie pas spontanément à l'énonciateur. En l'espèce, le dispositif narratif ne fait pas du lecteur le complice du narrateur homodiégétique, même s'il partage avec ce dernier la connaissance de la situation, étant avisé des défauts et de la cécité de l'antagoniste. Il se crée par conséquent une forme de *connivence a minima*, le destinataire ne pouvant déceimment cautionner, c'est-à-dire d'un point de vue éthique, les agissements et commentaires du narrateur, sauf à considérer que ce destinataire consent à mitiger ou à suspendre son propre référentiel axiologique, autrement dit son système de valeurs. En effet, au sein de cette nouvelle, la polarisation intéresse moins le bien et le mal que la suggestibilité et le machiavélien. Si la nouvelle dégage quelque chose de scandaleux, cela tient simultanément de la dépravation du protagoniste, du dispositif narratif et de la perturbation ressentie à la lecture – sauf à admettre que le comportement et le discours de Montresor procèdent d'une folie dont ils sont tout simplement l'expression. Le malaise en question – le cas échéant mêlé de fascination – serait justement mimétique du malaise que tout un chacun est susceptible de ressentir en présence d'une personnalité gauchie¹⁰⁹⁴.

En se référant aux théories narratologiques de Greimas et Courtès (1983), l'on pourrait supposer que le narrateur homodiégétique de « The Cask of Amontillado » a passé avec succès les trois épreuves qui caractérisent la trajectoire du Sujet : 1. qualifiante ; 2. principale ; 3. glorifiante. L'épreuve glorifiante, qui classiquement intervient après que l'épreuve principale a eu secrètement lieu, permet la reconnaissance des accomplissements du Sujet. Au regard de ce type de schéma narratologique, l'on est fondé à se demander si le protagoniste de « The Cask of Amontillado » se sentait lié par son honneur à anéantir celui dont lui et sa lignée avaient subi des offenses, comme si

¹⁰⁹⁴ De surcroît, comme l'observe Angela Wright: "In appalled and helpless fascination, when we read a Gothic novel which is replete with violent emotion and action, we can only continue to watch or read passively as the violence continues. In a sense, as readers, we also become victims as well as complicit literary voyeurs." A. Wright: *Gothic Fiction: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, 110.

l'implacable armorial familial interdisait à Montresor de se soustraire à la loi primaire de la vendetta, pour le moindre des torts subis. Une part de la folie du protagoniste serait alors imputable à son *incapacité à se soutenir lui-même comme sujet autonome* (par rapport à une sorte de destin tragique ou de code de l'honneur pervers) et de restaurer son estime de soi sans d'abord supprimer l'offenseur supposé ou réel de l'ensemble de sa famille et un ennemi personnel, comme si famille et individu formaient un continuum. Sa folie crépusculaire amènerait alors le protagoniste à emprisonner l'antagoniste dans les fondations mêmes de son palazzo, parmi les ossements des défunts ancêtres de la famille Montresor. Mais le narrateur, en se faisant de la sorte le vengeur de toute sa parenté, n'en devient pas moins un assassin qui oublie ou dénie le fait qu'il ne possède aucun mandat légal et explicite¹⁰⁹⁵ pour endosser ce rôle d'exécuteur des basses œuvres ou d'ange exterminateur. Notons que dans les armoiries de la famille Montresor, n'est pas montré le reste du corps de celui ou de celle auquel/à laquelle appartient le pied vengeur. Cette configuration autorise à penser que Montresor se fait l'instrument de la vengeance, et rien d'autre que cet instrument. En effet, le protagoniste n'a plus ni tête, ni conscience morale, mais n'est rien de plus qu'un pied qui trépigne, cherchant à la fois à se défaire de la mauvaise part de lui-même (Fortunato) et la sécurité d'un véritable sol ontologique.

Enfin, et de façon congruente, dans une perspective greimassienne, l'on dira que l'économie narratologique de « The Cask of Amontillado » mobilise un protagoniste, à savoir le déséquilibré Montresor, qui s'improvise comme son *propre* destinataire-manipulateur – ledit destinataire étant celui qui joue sur le vouloir-faire du sujet/héros qu'il lance dans sa quête et le dote du système de valeurs sous-jacent à cette quête¹⁰⁹⁶. L'on obtient à présent un schéma actantiel qui renforce avec efficacité l'impression d'un personnage rigoureusement autocentré, si ce n'est solipsiste. Assurément, parmi les adjutants/accessoires du protagoniste de « The Cask of Amontillado », en l'occurrence Montésor, figurent sa propre duplicité et ténacité, sa demeure (à laquelle est assignée la fonction de piège/dédale ou de labyrinthe/ancre/cachette du corps de l'objet/corps du délit), ses outils de maçon, le vin que convoite l'objet, la courte mémoire et la crédulité de cet objet, l'ignorance (possible de la langue latine), et le déficit de vigilance, etc. Mais surtout, outre la rancune qu'il

¹⁰⁹⁵ Hegel note que « La vengeance se distingue de la punition en ce que l'une est une réparation obtenue par un acte de la partie lésée, tandis que l'autre est l'œuvre d'un juge. Il faut donc que la réparation soit effectuée à titre de punition, car, dans la vengeance, la passion joue son rôle, et le droit se trouve troublé. De plus, la vengeance n'a pas la forme du droit, mais celle de l'arbitraire, car la partie lésée agit toujours par sentiment ou selon un mobile subjectif. Aussi bien, quand le droit se présente sous la forme de la vengeance, il constitue à son tour une nouvelle offense, n'est senti que comme conduite individuelle, et provoque inexpiablement, à l'infini, de nouvelles vengeances. » *Propédeutique Philosophique* (1808).

¹⁰⁹⁶ A. Wright: *Gothic Fiction: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007, 110. Cf. Greimas, A. J. et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.

ressent, l'incitation/légitimation de son acte vengeur, Montresor la trouve dans un sens dégénéré de l'honneur et le motto de sa famille, tout se passant comme si dans l'axe du pouvoir — toujours selon le schéma actantiel de Greimas — le protagoniste avait pour adjuvant essentiel cette devise fort hostile : *Nemo me impune lacessit* (851).

Outre ces aspects, le fait que l'histoire narrée dans « The Cask of Amontillado » ne comprenne aucun sujet observateur ou actant-adjuvant vient consolider notre hypothèse selon laquelle la pensée de Montresor est celle d'un psychotique thanatophile, en même temps jalousement respectueux d'une tradition censée aristocratique et excessivement soucieux de sa propre prestance, mais somme toute indifférent à la vie.

Distorsion morbide dans « Berenice »

Selon Marc Amfreville :

L'univers de Poe est tout entier peuplé de ténèbres, une « darkness visible » (...). Dans tous ces cas, le diagnostic est le même. Le narrateur, s'il n'est pas toujours complètement dément, est du moins suffisamment perturbé pour que l'ombre s'associe spontanément à un désordre mental. Il s'agit rien moins que de la réfutation métaphorique d'un esprit que l'Amérique a hérité des Lumières et de la philosophie lockéenne, et qui voudrait que l'homme ne soit que conscience claire. L'ombre s'affirme ainsi comme une part de ténèbres, qui vient souvent chez Poe prendre la forme malsaine de l'obsession et du deuil impossible¹⁰⁹⁷.

Entre autres personnages inquiétants du corpus poesque, Egaeus, le narrateur intradiégétique de « Berenice » (1835) [225-233], rationaliste fou et sujet de type désincarné, se complaît dans un monde onirique où la réalité n'a pas cours. A entendre ce narrateur, avec ses décors gothiques l'architecture sinistre du manoir familial en impose même au temps :

In that chamber was I born. 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 not singular that I gazed around me with a startled and ardent eye — that I loitered away my boyhood in books, and dissipated my youth in revery ; but it *is* singular, that as years rolled away, and the noon of manhood found me still in the mansion of my fathers — it *is* wonderful what

¹⁰⁹⁷ Marc Amfreville : « Le Poids de l'ombre » in 'Miranda'. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone, 8 | 2013 : In Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their Felicities / Film Adaptations, New Interactions, 6.

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. (225-226)

Le récit ne nous livre pas pour autant le moindre élément susceptible d'indiquer en quoi constituaient les mérites de la famille qui occupait cette formidable demeure. Outre sa cousine Berenice, mention est faite seulement de la mère d'Egaeus, morte dans les murs qui ont vu naître le narrateur. Dans l'énoncé, ces événements sont immédiatement juxtaposés, le décès maternel figurant toutefois avant la naissance du narrateur. Ajoutons que les fiançailles entre cousins ne sont pas complètement exemptes de connotations incestueuses. Marqué par la mysticité familiale, le narrateur fuit le monde, cherche à s'en abstraire en laissant flotter sa conscience, cherche à s'affranchir de toute sensation de mouvement ou d'existence physique (anesthésie auto-induite). Autant dire qu'il y a chez Egeus recherche du vide avec un phénomène d'attraction/répulsion à l'égard de cette même vacuité, béance qui n'est jamais nommée : le sujet balance au bord de l'abîme de la folie, ou du non-être. En même temps, le narrateur se complaît dans cette position périlleuse, entre maîtrise et perte de contrôle¹⁰⁹⁸, sans toutefois se rendre compte qu'il est mort lui-même. De façon assez caractéristique de certains déséquilibrés pseudo-mystiques, Egeus voudrait s'éprouver comme un pur esprit, aspiration qui procède conjointement de la présomption et de la distorsion. Le passage cité ci-dessus dénote le continuum entre l'univers matriciel — l'extase intra-utérine — et le monde onirique, seul susceptible de protéger le sujet des exigences et atteintes de la réalité. N'est-il pas vrai que, tel un somnambule, le protagoniste livre son récit épouvantable sans apparemment éprouver le moindre sentiment de culpabilité, l'amnésie venant renforcer le déni d'actes abjects : Egeus en quelque sorte s'abandonne au Léthé, c'est-à-dire à l'oubli du monde de la faute, négligeant le fait que le crime n'est pas effacé¹⁰⁹⁹. Une telle fuite, voulue esthétisante, vis-à-vis de la réalité constitue la signature de la psychose, pour autant que l'énonciateur ne soit plus à même de faire la distinction entre modes d'être spécifiques et régimes de pensée différents.

A propos de ce même passage, relevons en outre comment une compression fusionnelle s'opère entre le narrateur et la famille dont il est issu, aboutissant à l'hypostase de toute temporalité humaine et incarnée. En naissant, Egeus émerge de la nuit insondable du temps d'avant la temporalité, puis

¹⁰⁹⁸ Voir « The Imp of the Perverse » (1845) sur le même thème.

¹⁰⁹⁹ Cf. au sujet de l'oubli, Hegel *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Vrin, 2000, 606. Trad. Bernard Bourgeois.

de la gestation biologique, et sans qu'aucune transition ne soit nécessaire, se retrouve à l'âge adulte encore et toujours confiné au monde des rêves, substitut de vraie vie. Sous ce rapport, le personnage d'Egeus offre un parfait exemple littéraire de sujet de type désincarné selon le modèle d'analyse de R.D. Laing présenté plus haut.

Ainsi, dans « Berenice », Poe met derechef en scène un narrateur enlisé dans une présence manquée au monde, et désireux de créer un réel sans origine ni cadre de référence : « Our line has been called a race of visionaries » (225), désignation plutôt vague. » Mais cela importe peu au protagoniste, lequel invoque une spiritualité aux allures platoniciennes, sans doute censée lui permettre de s'affranchir des contraintes de la temporalité réelle :

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. (225)

Ce passage dénote l'ambivalence entre l'aspiration du sujet à la maîtrise rationnelle et la fascination que le même sujet éprouve pour la part obscure de lui-même. On touche précisément à ce que C.G. Jung définit comme l'*Ombre*, laquelle selon lui est constituée par les attributs et qualités inconnus ou peu connus du moi, mais qui n'en font pas moins partie des aspects personnels de la psyché :

Lorsque quelqu'un s'efforce de voir son ombre, il découvre – souvent à sa honte – ces défauts, ces tendances qu'il ne reconnaît pas chez lui, tout en les voyant clairement chez son prochain : l'égoïsme, la paresse mentale, la veulerie, l'indifférence et la lâcheté, la cupidité, l'amour des biens matériels, la propension à fabriquer des fantasmes, des projets et des intrigues irréalistes, bref, tous ces péchés véniels dont il eût pu penser au préalable. (...) Mais l'ombre n'est pas faite seulement d'omissions. Elle se manifeste tout aussi souvent par un acte impulsif, commis par inadvertance.¹¹⁰⁰

Les nouvelles « Berenice » (1835), « The Black Cat » (1843) et « The Tell-Tale Heart » (1843) illustrent tout spécialement ce type de comportement maladif. La figure d'Egeus, personnage épris de noirceur, ne manque pas non plus de rappeler les réflexions caractérologiques du même C.G. Jung concernant la « mère-anima » des sujets au tempérament morose, ceux qui, perpétuellement en proie aux sentiments d'impuissance, redoutent les maladies et les accidents et dont la vie prend un aspect tristement oppressant. En l'occurrence, « celui qui a eu une mère-anima répétera constamment : « Je

¹¹⁰⁰ C.G. Jung, cité in *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 169.

ne suis rien, rien n'a de sens (...), rien ne me fait plaisir¹¹⁰¹.» Parfois même ce type de sujet va jusqu'au suicide, l'Anima étant devenu pour lui le démon de la mort ou un mirage destructeur, ce qui renvoie au mythe d'Orphée. Le philosophe Søren Kierkegaard, dans une conception proto-existentielle de la personne humaine véritablement novatrice à son époque¹¹⁰², écrivait déjà :

[...] ...tandis que la nature est créée du néant, tandis que je suis moi-même comme personne immédiate créé du néant, je suis comme esprit libre enfanté par le principe de contradiction, ou par le fait de m'être choisi moi-même. L'individu découvre alors que le moi qu'il choisit comporte une multiplicité infinie ; cela étant, ce moi a une histoire où l'individu reconnaît son identité personnelle. Cette histoire est de nature diverse, car il s'y trouve en relations avec d'autres individus de l'espèce entière, et cette histoire a quelque chose de douloureux ; pourtant, il n'est celui qu'il est que par cette histoire¹¹⁰³.

Suivant une perspective analytique, inspirée par les conceptualisations de Piera Aulagnier, elles-mêmes redevables au précurseur de l'existentialisme¹¹⁰⁴, l'on pourrait considérer que dans « Berenice », le récit d'Egeus constitue une tentative grotesque d'*autohistoricisation*. En effet, pour Aulagnier, si le 'Je' est constitué par le discours qu'il tient à son propre endroit, il se donne pour objectif de remanier les éléments partiels de son passé, qu'ils proviennent de lui ou des autres, en une séquence historique. Or, l'agencement des faits aménage une distinction entre mémoire et histoire qui doit à la fois assurer le sentiment d'une continuité temporelle et octroyer à cette construction historique un potentiel de compréhension causale à l'égard d'un avenir. Pour cela, le travail d'*autohistoricisation* est une manière privilégiée pour le sujet d'appréhender la dimension temporelle qui ne peut faire sens pour lui qu'en rapport avec ses désirs et à son autoperception.

Cette histoire est celle de la relation du « Je » à ses objets, c'est-à-dire une histoire libidinale et une histoire que ne peut appréhender le « Je » qu'indirectement, en passant par l'Autre. Ainsi, de la temporalité à la mémoire et à l'histoire, un parcours complexe s'effectue qui est une structuration opérée par le « Je », nécessaire à celui-ci pour que son existence ait un sens. Aussi, selon Piera Aulagnier, sommes-nous des « historiens » dont la recherche achoppe toujours sur un « déjà-là » de nous-mêmes et de l'autre qui résiste à notre élucidation. Le « Je » doit donc investir cet ailleurs qui

¹¹⁰¹ C.G. Jung, *L'homme et ses symboles* (1964), Paris : Robert Laffont 1990, 178.

¹¹⁰² Poe et Kierkegaard sont strictement contemporains mais n'ont pas connaissance l'un de l'autre.

¹¹⁰³ Søren Kierkegaard, *L'alternative* (1843), in *Œuvres complètes*, Vol. IV., Paris : Editions de l'Orante, 1970, 194.

¹¹⁰⁴ Voir Piera Aulagnier *L'apprenti-historien et le maître-sorcier. Du discours identifiant au discours délirant*, Paris : P.U.F., « Le Fil Rouge », 1984.

lui préexiste, et l'intégrer, en s'appuyant à cet effet sur le témoignage des autres, lesquels lui confirment l'identité entre ce qui est et ce qu'il a été et lui fournissent des informations à cette fin¹¹⁰⁵.

En rapportant le cheminement du narrateur-protagoniste de « Berenice » à ce qui vient d'être exposé, on constate que le personnage est pris dans une manière de *chronopathie*, où le passé règne en tyran. Le temps, répétition compulsive dans la remémoration morbide, est hypostasié sous le régime cataclysmique du *présent du passé*¹¹⁰⁶. Que se passe-t-il en effet ? Comme il ne peut accepter l'édacité du temps, Egaeus s'avère incapable d'intégrer la temporalité, d'où le passage à l'acte qui consiste à ensevelir prématurément sa cousine — façon de devancer la mort, et donc le Temps lui-même. En effet, avec la terre, la spatialité acquiert lourdeur et matérialité, affranchie du Temps et de la temporalité du sujet. En effet, comme l'explique J.T. Desanti :

S'il est vrai que l'*Ego* se constitue en quelque sorte dans l'unité d'une histoire, le moment vient où il faut prendre au sérieux cette idée, rendre évident le mouvement de totalisation et de dépassement de soi qui *fait* l'unité de cette histoire, essayer de penser ce mouvement comme la temporalisation de l'*Ego*. [...] Il suffit [...] de chercher à déterminer les actes par lesquels, pour une conscience de temps, s'opèrent, dans le présent, les synthèses qui maintiennent là « l'objet de temps », et donc rendent « identifiable » la présence de l'objet au temps, pris dans l'unité et la séparation de ses trois moments¹¹⁰⁷.

Il ne nous aura pas échappé qu'Egaeus, personnalité chtonienne, supporte difficilement le mouvement et surtout le changement associé à l'aérienne Berenice¹¹⁰⁸. Cela tient à la propension qu'a le personnage de se *prémunir de tout événement*. En effet, l'événement, eu égard à son caractère inopiné, serait susceptible de contraindre Egaeus à reconfigurer son monde, et ce faisant déborderait le présent dans la *possibilité*—elle-même issue de l'avenir, à projeter ou supputer. Pour le dire autrement, le protagoniste désire s'affranchir du *tempus* et pouvoir intégrer le *chronos*. Or, si Egaeus répugne à s'inscrire dans une temporalisation prospective c'est que depuis toujours il est figé dans un temps amorphe, homéostatique. Desanti y insiste :

[La dialectique] doit concerner le rapport ultime et constitutif de l'*Ego* au temps. Elle doit mettre en présence du mouvement qui porte au jour, dans ses actes de synthèse tempo-

¹¹⁰⁵ Cf. Alain de Mijolla, Dictionnaire international de la psychanalyse, Paris : Calmann-Lévy, 2002.

¹¹⁰⁶ Cette notion, due à Saint Augustin (cf. *Confessions*, Livre VIII), est reprise par Søren Kierkegaard in *Le Concept de l'angoisse* (1884), Paris, Editions Gallimard, collection Idées NRF, 1977, 87-96.

¹¹⁰⁷ Jean T. Desanti, *Introduction à la phénoménologie* [1973], Paris, nrf-Gallimard, Collection Idées Gallimard, 1976, 90-91.

¹¹⁰⁸ Le champ lexical convoque le chtonique: gloom buried, cloister, shadow, raven-winged hours.

ralisante, l'*Ego* temporalisé se donnant à soi-même le temps. Les « moments » que cette dialectique doit distinguer et unir ne sont donc nullement les « *ek-stases* » temporelles (présent, passé, futur), mais au-delà et plus profondément les noyaux opérants qui, au cœur de l'*Ego*, le constituent du même mouvement comme totalité de soi, dispersion de soi, et histoire de soi-même¹¹⁰⁹.

Berenice, pour sa part, suggère l'événement et la mutabilité, donc l'incomplétude, raison pour laquelle Egaeus fait passer sa fiancée de vie à trépas, en sorte de l'assimiler à son propre présent à lui, invariable, indifférencié¹¹¹⁰. Le protagoniste gothique rappelle de la sorte ces êtres régis par la *libido moriendi*, dont la philosophie stoïque¹¹¹¹ dit qu'ils ne veulent pas vivre et ne savent pas mourir, la pulsion de mort étant la facette négative des instincts jamais assouvis de la *libido*. Plutôt que de vivre de façon intramondaine, les philosophes en question ne se soucient que des questions les plus hautes de la spéculation car ils recherchent l'ataraxie. Cependant, du point de vue psychodynamique, le refus de tout élargissement du champ d'expérience phénoménal conduit non pas à une quelconque ataraxie philosophique, mais à une morbidité autocentrée, pathologique dans sa réduction (jusqu'à l'espace confiné de la tombe, lieu métonymique de l'inconscient). Cette ataraxie malade constitue une forme de désespoir, puisque la narration s'élaborant sur une absence qui traduit justement le manque de l'originel, tant il est vrai que le défaut de soutènement ontologique et un ensemble historique englouti à tout jamais. La clef d'interprétation de « Berenice » est effectivement l'absence de socle ontologique. Comme le dit C. Romano :

Dans le désespoir (...) l'effondrement du monde et sa transformation en pur « spectacle » où l'advenant n'est plus impliqué *lui-même* dans ce qui lui arrive laissent se manifester l'anonymat profond de la mort : celle-ci n'est pas un « possible » *mien* librement représenté, mais l'épreuve continuée d'un événement impersonnel qui, dès ma naissance, me surplombe depuis un avenir radicalement imprésentable. Dans le désespoir, dans le naufrage du monde et de l'ipséité, où *je* ne peux plus *faire face* à ce qui m'arrive, je m'éprouve, en effet, comme *déjà mort*, je fais l'épreuve de cette mort impersonnelle qui accompagne et hante mon aventure depuis son premier surgissement, de « la grande mort que chacun porte en soi. »¹¹¹².

¹¹⁰⁹ J.T. Desanti, *Ibid.*

¹¹¹⁰ Claude Romano observe avec raison que le *fait* peut survenir à quiconque indifféremment, alors que l'*événement* est « adressé ». Celui à qui il advient est ainsi impliqué lui-même dans ce qui lui arrive, il en sort transformé parce qu'il en vient à se comprendre autrement.

¹¹¹¹ Sénèque, en l'occurrence.

¹¹¹² Claude Romano, *op. cit* 252. La citation finale est du recueil de poèmes par R. M. Rilke, *Le livre d'heures* (1905).

Du début à la fin de l'histoire, la personnalité d'Egeus demeure rigoureusement la même, absolument vouée à la mélancolie, et comme le sujet exclut tout devenir ou altérité, inévitablement sa morbidité en vient à contaminer Berenice. Le protagoniste craint par-dessus tout que son environnement subisse la moindre modification, ce pour quoi il se réfugie dans les rationalisations, s'ingéniant à imputer la maladie fatale de Berenice à l'esprit du changement (« spirit of change »), pathogène donc, et inducteur de vésanie :

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 — *trance* very nearly resembling positive dissolution, and from which her manner of recovery was, in most instances, startlingly abrupt. In the mean time, my own disease — for I have been told that I should call it by no other appellation — my own disease, then, grew rapidly upon me, and assumed finally a monomaniac character of a novel and extraordinary form — hourly and momentarily gaining vigor — and at length obtaining over me the most incomprehensible ascendancy. This monomania, if I must so term it, consisted in a morbid irritability of those properties of the mind in metaphysical science termed the *attentive*. It is more than probable that I am not understood ; but I fear, indeed, that it is in no manner possible to convey to the mind of the merely general reader, an adequate idea of that nervous *intensity of interest* with which, in my case, the powers of meditation (not to speak technically) busied and buried themselves, in the contemplation of even the most ordinary objects of the universe. (227)

Nous sommes clairement en présence de troubles de l'identité qui se conjuguent aux sentiments d'insécurité intérieure. Tombe pour le corps de la bien-aimée, et coffret pour ses dents, les contenants deviennent opportunément des sortes d'écrins où Egeus voudrait pouvoir fixer et confiner éternellement Berenice, son inestimable joyau. Il les conserve comme autant de fragments du corps d'un saint dans un reliquaire. Cependant, dans la nouvelle, c'est bien une perversion qui est représentée, et non quelque religiosité insolite ou dévoyée, car les dents sont arrachées non seulement d'un corps vivant, mais surtout d'une personne consciente, désormais sévèrement « abîmée ».

A mesure que l'atrophie s'aggrave, Egeus est plus conscient encore de la présence des dents de Berenice et de leur empire sur lui, le persuadant enfin que seule l'appropriation de ces dents, indépendamment du corps malade de la jeune femme, « could alone ever restore me to peace, in giving me back to reason. » « They alone were present to the mental eye » implique que le narrateur opère une scission entre la mourante et la vitalité que représentent ses dents, et qu'il convoite si

ardemment (« covets so madly. ») Cette dissociation entre la dentition et le reste du corps amène Egaeus à arracher les dents malgré les cris perçants de la victime (« piercing shriek of a female voice ») qui résonnent à ses oreilles. Les hurlements de Berenice et les griffures d'ongles féminins sur la peau du narrateur ne laissent aucun doute quant à la nature du méfait¹¹¹³. Les paragraphes de conclusion constituent une prise de conscience, si ce n'est une confession, de l'acte barbare du narrateur.

Fait significatif, le monomane Egaeus veut voir et considérer ces dents sous tous leurs angles et dans les moindres détails. À l'évidence, les organes en question sont métonymiques de la femme convoitée, dont il est impossible toutefois pour l'énonciateur d'avouer son désir. Le motif des dents arrachées une à une, puis celées dans une boîte offre par conséquent une parfaite illustration de l'idée de maladie éprouvée comme « claustration », « resserrement », « constriction », « réduction », « enfermement », et même « obturation ». À cet égard, la fixation obsessionnelle du narrateur psychotique sur la dentition de sa bien-aimée paraît congruente avec l'intention qu'il a de pétrifier Berenice, avec l'hostilité d'Egaeus vis-à-vis de tout ce qui serait susceptible de bousculer l'homéostasie¹¹¹⁴. Au contraire cependant de cette homéostasie, l'ivoire des dents oscille mystérieusement entre deux natures, participant à la fois du vivant et du minéral, de la plasticité et du lithique. D'un côté, la dent dénote la mortalité tant il est vrai que chez l'individu malade ou vieillissant elle tend à se dégrader et à tomber ; de l'autre la dent représente la perfection. En effet, sa dureté et sa blancheur se combinent avec la capacité qu'a cet organe de percer et de déchirer, la dent jouant un rôle essentiel dans la dévoration : tout cela lui assigne des potentiels symboliques antinomiques. Le thème de la pétrification conduit à rappeler que précisément d'un point de vue symbolique, l'arrachage méthodique des dents vise à neutraliser l'autre, la perte des dents confirmant la perte de l'énergie vitale, sachant que la dent est un instrument de la prise de possession, préliminaire à l'assimilation¹¹¹⁵.

Dans la nouvelle, justement, Egaeus, grand carencé morbide, s'empare de ces meules organiques dont la fonction est précisément de broyer et de fournir un aliment au désir, ce désir qui radicalement lui fait défaut. En d'autres termes, si Berenice est ensevelie vive et mutilée, Egaeus, lui, reste

¹¹¹³ Les dents qui resurgissent du coffret offrent une image du retour du refoulé et/ou du traumatisme.

¹¹¹⁴ L'absence de dentition visible évoque en outre la petite-enfance, façon de neutralisation de la sexualité de Berenice. Celle-ci, d'une certaine façon demeure cependant une enfant, attendu qu'elle ne parle pas (*infans*), du moins le narrateur ne l'a-t-il pas dotée de la parole, ni par conséquent de point de vue.

¹¹¹⁵ Cf. *Dictionnaire des symboles*, op.cit. 348-349. Voir Pseudo Denys l'Aréopagite, *Œuvres complètes*, Paris, Aubier, 1943. Traduction Maurice de Gandillac.

enfermé dans ce que B. Bettelheim appelait la forteresse vide de sa psychose¹¹¹⁶. Nous ne pouvons à ce propos que souscrire aux réflexions d'un Cowper Powys, la liberté étant prise toutefois de substituer à sa notion d'« immoralité » celle de « folie ». Chez Poe, en effet :

L'essence de l'immoralité n'est pas dans les flammes du désir, qu'il soit ou non conforme à la nature. Elle réside dans ce souhait inhumain et interdit *d'arrêter le processus de la vie*—d'imposer des mains glaciales, des mains mortes, sur ce que nous aimons, *afin de le garder à jamais intact*. La véritable immoralité consiste à isoler, parmi les affections, les passions, et les attraits de ce monde charnel, un Charme particulier ; puis, l'ayant doté du corps vivant de la « mort éternelle », de se prosterner devant lui, comme se prostorne le satyre devant la nymphe morte du dessin de Beardsley, et de murmurer, de babutier et de frémir devant lui, dans la récurrence éternelle de toute chose ! Ne voyons-nous toujours pas à quoi tient l'immortalité de tout cela ? Elle tient au fait que ce que nous adorons, ce que, jusqu'à la fin des temps, nous n'abandonnerons pas, en aucun cas, n'est pas un être vivant, mais son « corps », un être qu'on a amené, en le « droguant », non seulement à mourir pour nous—ce qui ne serait rien—mais à rester mort pour nous, à tout jamais !¹¹¹⁷

Au-delà du travail de reconstruction événementielle, le narrataire-interprétant peut recourir concurremment au décodage phénoménologique et à une herméneutique analytique pour tenter de comprendre la motivation essentielle de l'actant. La folie meurtrière d'Egaeus est susceptible de s'interpréter comme le reflet d'un désir incestueux à l'égard de sa mère, et de son ambivalence envers la figure sensuelle féminine qu'incarne Berenice, en laquelle il voit la rivale de cette mère.

Dans une perspective kleinienne, l'agression commise par Egaeus témoignerait d'une fixation à un stade archaïque fusionnel où le père n'aurait pas (encore) sa place¹¹¹⁸. En l'espèce, Egaeus se livre

¹¹¹⁶ Le psychanalyste et pédagogue Bruno Bettelheim utilise cette formule pour désigner l'autisme. Cf. *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self*, New York: The Free Press, 1967.

¹¹¹⁷ John Cowper Powys, *Ibid supra*.

¹¹¹⁸ Le passage à l'acte s'expliquerait alors par l'incapacité du sujet à dépasser le clivage 'bonne mère'/'mauvaise mère' et par sa jalousie de l'amour de sa mère pour le père. Mélanie Klein reconnaît l'existence de modes de fonctionnement mental dans la petite enfance qu'elle rapproche de fonctionnements psychotiques. Elle désigne deux « positions » Majeures : la *position schizoparanoïde* (4 premiers mois) caractérisée par le clivage du moi et de l'objet en bons et mauvais aspects, par la projection à l'extérieur des mauvais aspects du Moi et l'idéalisation des bons aspects de l'objet auxquels le Moi s'identifie ; c'est le mode de fonctionnement caractéristique des psychoses schizophréniques avec des angoisses de persécution par les mauvais aspects de l'objet et de fragmentation du Moi. La position dépressive débute quand l'enfant prend conscience du fait qu'il n'a pas affaire à deux objets maternels, l'un bon, l'autre mauvais, mais à un seul et même objet. A ce stade, l'angoisse se transforme, elle devient celle d'endommager, voire de détruire l'objet d'amour par des attaques destructrices. Elle est susceptible d'engendrer trois types de mécanismes de défense : des défenses maniaques dénotant le déni de la valeur de l'objet et l'inversion de la culpabilité en sentiment de triomphe sur l'objet ; des défenses obsessionnelles marquées par la recherche de maîtrise des aspects dangereux du moi et de l'objet ; la formation du symbole qui mène à la réparation de l'objet dans le monde intrapsychique. Enfin, la position dépressive est reflétée dans les psychoses dysthymiques.

sur Berenice à une sorte de *diasparagmos* démentiel¹¹¹⁹, étranger à toute possibilité de symbolisation, parfaite illustration d'un sujet incapable d'articuler réel, imaginaire et symbolique. L'arrachage des dents exprimerait l'angoisse de persécution, la mise en acte de la fragmentation de l'autre, être perçu comme menaçant. Quant à la conservation des dents, elle viserait à préserver l'objet et le réparer dans le monde intrapsychique. L'on pense aussi à un moyen de s'assurer de la permanence de l'objet (d'amour), hypothèse qui renvoie également à la psychologie infantile¹¹²⁰.

Morbidité et constriction psychique dans « The Pit and the Pendulum »

De ta bouche, sorcière, Saliveuse du Temps,
Heures après heures gouttent lentement.
En vain mon dégoût vocifère :
« Maudit, maudit soit le gosier
De l'éternité ! »

F. Nietzsche (1886)¹¹²¹

Le vocable « pit » s'inscrit dans la verticalité et « pendulum » dans l'horizontalité. Il ne s'agit pas pour autant dans « The Pit and the Pendulum » (1842) [491-505] d'axes spatiaux stables, puisque les deux dimensions se télescopent de façon distorse en sorte de susciter un (non)-lieu infernal (« pit » est un terme qui traditionnellement désigne le séjour des damnés). L'ensemble du décor apparaît sépulcral et obtus, à l'exception du pivot de l'histoire, c'est-à-dire le puits— lequel est décrit comme une gueule zoomorphique : « In the centre yawned the circular pit from whose jaws I had escaped » (498). La verticalité s'exacerbe à tel degré qu'elle annule l'horizontalité : « I had fallen at the brink of a circular pit, whose extent, of course, I had no means of ascertaining at the moment » (496) et les dimensions du réel sensible se dissocient afin que seule demeure la profondeur du gouffre¹¹²². Ce puits tératologique renvoie au chaos primordial, à l'éprouvé le plus originaire, alogique, un gosier

¹¹¹⁹ Le *diasparagmos* est le rite du déchirement de la victime dans le sacrifice dionysiaque. Cf. à ce propos Maria Daraki, *Aspects du sacrifice dionysiaque*, article paru in *Revue de l'histoire des religions*, 1980, volume 197-2, 131-157. Le passage à l'acte du narrateur de « The Tell-Tale Heart » présente des similitudes frappantes avec celui de « Berenice ».

¹¹²⁰ Nombre de cliniciens ont remarqué que la pensée schizophrénique tend à réduire l'autre à des fragments. Voir en la matière, Harold F. Searles, *op. cit* 191. Ayant peur d'être dévoré par Berenice, Egaeus la prive littéralement de sa dentition...

¹¹²¹ *Rimus remedium*. Oder : « Wie kranke Dichter sich trösten » (« Comment les poètes malades se consolent ») : Aus deinem Munde,/Du speichelflüssige Hexe Zeit,/Tropft langsam Stund' auf Stunde./Umsonst, dass all mein Ekel schreit :/» Fluch, Fluch dem Schlunde/Der Ewigkeit!»

¹¹²² La passivité du personnage énonçant est à rapprocher de celle des narrateurs de « Loss of Breath » et de « The Angel of the Odd ».

sauvage et exempt de significativité¹¹²³. Sur la voûte, le narrateur perçoit une figuration du Temps, mais seulement en trompe-l'œil, puisque le pendule doté de sa lame effilée n'est pas une simple représentation picturale, au contraire il s'avère réel (498-499). L'objet, comme doué de vie, se déplace tel un fauve : « Down—steadily down it crept, with the stealthy pace of a tiger. » (501) Sorte d'épée de Damoclès, ce pendule obéit à la dynamique plongeante et crépusculaire qui gouverne tout le récit. En l'espèce, le primat de la verticalité, de l'aplomb et de l'asymétrie (hauteur) sur toute horizontalité (étendue) est métaphorique de la présomption pseudo-théologique d'Inquisiteurs qui s'estiment omniscients et omnipotents, se comportant dès lors comme les serviteurs zélés de quelque dieu pervers – celui de la vengeance. La verticalité en question, quintessentiellement gothique, se dispense comme pure négativité, car lorsque le regard effaré de la victime se porte vers le haut, inmanquablement c'est pour rencontrer le redoutable pendule ; quand, à l'opposé, le regard considère l'en-bas, c'est le puits non moins fatidique qu'il distingue ou pressent. La terre, quant à elle, se dérobe sous les pieds de la victime, laissant celle-ci sans assise ontologique sûre, ni étendue ou expérience, ou possibilité d'inscription dans une temporalité vivable et signifiante : « At length for my seared and writhing body there was no longer an inch of foothold » (505). Ce non-lieu ou lieu impossible – comment s'y tenir ? – correspond à la pulsion d'emprise des inquisiteurs et à l'utopie consistant à vouloir maîtriser totalement les corps et les esprits, en vue de « sauver » les individus, au besoin malgré eux.

Comme s'il était morcelé et pouvait détacher l'acte de scrutation de sa propre personne psychosomatique, la victime raconte : “ I threw my straining vision below ” (504). L'énonciateur doute désormais de son existence, victime d'une insécurité ontologique primale, et si le personnage invoque le Ciel, c'est qu'il semble redouter la perte. L'intéressé conserve toutes ses facultés mentales, mais dans le même temps les possibilités d'action physique sont singulièrement réduites, et tout mouvement de sa part systématiquement contrecarré, aspects qui ne laissent pas de rappeler la personnalité de type désincarné. Les modifications brutales de l'humeur et la fuite des idées pathologiques, sont typiques de la psychose. Suivant l'axe vertical descendant, le protagoniste semble transporté par de mauvais anges, indice une fois de plus de l'angoisse ontologique, laquelle inclut la crainte de la damnation :

These shadows of memory tell, indistinctly, of tall figures that lifted and bore me in silence down — down — still down — till a hideous dizziness oppressed me at the mere

¹¹²³ Le substantif grec « chaos » est dérivé d'un étymon qui signifie 'bailler', sémantisme qui resurgit dans l'anglais 'yawning'.

idea of the interminableness of the descent. They tell also of a vague horror at my heart, on account of that heart's unnatural stillness. Then comes a sense of sudden motionlessness throughout all things; as if those who bore me (a ghastly train!) had outrun, in their descent, the limits of the limitless, and paused from the wearisomeness of their toil. After this I call to mind flatness and dampness; and then all is *madness* — the madness of a memory which busies itself among forbidden things. (493)

L'escorte infernale du narrateur paraît elle-même exténuée par ce voyage vers les limites de l'illimité, et dans une dynamique aussi proprement infernale, la topographie du *mode d'être au monde* subit une profonde altération, non seulement au regard de la spatialité mais relativement à la façon dont les événements se situent par rapport à la personne vivante, morte en sursis. Tandis que l'espace psychique est graduellement resserré, concurremment le sujet s'exalte, même si l'exercice même de la pensée lui devient ardu, car à mesure qu'augmente la pression sur un point de l'espace de plus en plus réduit, la tension émotionnelle augmente de concert et l'expérience écrasante tend vers l'indicible, le cauchemardesque :

I knew that surprise or entrapment surprise into torment, formed an important portion of all the grotesquerie of these dungeon deaths. (499).

En langage phénoménologique, nous dirons que le rapport anthropologique se contracte à mesure que le sujet se voit privé de la possibilité d'*être en avant de soi*, puisque le moindre mouvement risque de le précipiter dans l'abîme, sachant – pour reprendre une formule de Kierkegaard – qu'« un moi dénué de possibilité est un moi désespéré »¹¹²⁴. Cet éprouvé psychique et la temporellité distorse de la victime rejoignent point pour point l'univers persécutif et grimaçant dans lequel vivent certains patients décrits par L. Binswanger :

[La malade] vit dans une perpétuelle pré-attente ou protention, elle n'a pas de repos et plus de patience pour la présentation. Sur la base de la pré-attente continûment aux aguets du menaçant, elle ne peut plus laisser être les choses et les existants co-présents et ne peut plus s'adonner à eux, elle ne peut plus avoir commerce avec eux de façon concrète et adaptée, ni les regarder dans un séjour paisible, tels qu'ils sont. Le souvenir ou rétention, le moment mnémétique en général ou le passé au sens de la disponibilité et de l'être d'humeur authentique est certes ici toujours encore en jeu mais passe à l'arrière-plan au profit du guetter permanent indéterminé, d'une pré-attente permanente du menaçant. En raison de cette pré-attente, le présent ne se montre plus tel qu'il est, à savoir dans son « innocence », mais se montre seulement encore dans une *grimace*, chez Suzanne Urban et chez Ilse dans la grimace de la haine, de l'ironie et de la raillerie, du sarcasme, de la moquerie et de la compromission.¹¹²⁵

¹¹²⁴ S. Kierkegaard, *La maladie à la mort* (1849) in *Œuvres complètes* Vol. 16, trad. Paul-Henri Tisseau, Paris : Editions de l'Orante, 1971, 192.

¹¹²⁵ Ludwig Binswanger, *Délire*, op. cit. 19-20.

L'horreur de sa situation consiste également en ce que le sujet ne sait s'il est vivant ou bien mort (494), ou encore — entre les deux, si tant est que ce soit possible — emmuré vif dans une crypte : « I felt nothing ; yet dreaded to move a step, lest I should be impeded by the walls of a *tomb*. » L'angoisse est telle, d'ailleurs, que la victime aspire à sombrer dans un état d'anesthésie : « a strong desire of insensibility » (493). Le narrateur en arrive à souhaiter mourir :

...there stole into my fancy, like a rich musical note, the thought of what sweet rest there must be in the grave. The thought came gently and stealthily, and it seemed long before it attained full appreciation; but just as my spirit came at length properly to feel and entertain it, the figures of the judges vanished, as if magically, from before me ; 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. (491-492)

Phénoménologiquement, l'*être-pour-la-mort*, obsédé par sa finitude, n'oublie à aucun instant que cette Mort va surgir, sans qu'il y puisse rien. N'est pas moins terrible le sentiment que la conscience de soi se voit emportée dans un cycle fébrile entre *perte* et *reprise* de connaissance, cette séquence revenant à plusieurs reprises, pour autant sans que la victime ne puisse jamais échapper à l'emprise d'une atmosphère macabre et à l'impression proprement cataclysmique d'une descente irréversible. Lors de la phase initiale de sa claustration, le protagoniste était conscient seulement de son « existence » — puis il subit un *raptus* (« then a pause in which all is blank ») — mais bientôt, la faculté de penser (ou plutôt le « le sentiment de soi ») resurgit avec l'éprouvé de la terreur. Précisément, le narrateur redoute de perdre connaissance, et par la même occasion de perdre son âme¹¹²⁶. Il aspire à l'anéantissement—forme de désespoir damnable (500). Ayant repris ses esprits, le protagoniste ose à peine ouvrir les yeux, de peur, non pas de percevoir des choses horribles, mais qu'il n'y ait absolument plus rien à voir (493). Ces craintes sont d'ailleurs fondées puisque : « « My worst thoughts, then, were confirmed. The blackness of eternal night encompassed me. I struggled for breath » (493); « The intensity of the darkness seemed to oppress and stifle me. » (493)¹¹²⁷. Tout dans le dispositif sémiologique concourt à mimer l'angoisse du protagoniste et à générer celle du lecteur. Comme l'explique Heidegger :

Le Néant se dévoile dans l'angoisse – mais non point comme un existant. Il n'est pas davantage donné comme un objet. L'angoisse, ce n'est pas l'acte de concevoir le Néant. Toutefois, le Néant est révélé par elle et en elle, non pas, répétons-le, que le Néant s'y montre à l'état séparé, « à côté » de l'existant dans son ensemble, lequel est en proie à l'oppression que l'on ressent. Nous pré-

¹¹²⁶ On note que dans la nouvelle le terme « soul » revêt parfois la signification de « conscience » au sens de « conscience de soi », ou « être en possession de ses facultés intellectuelles ».

¹¹²⁷ Il s'agit du souffle dont nous avons parlé à propos de « Loss of Breath », autrement dit du *pneuma*.

férerions dire que dans l'angoisse, le Néant se présente d'un seul et même coup avec l'existant. Que signifie maintenant cette indivision, ce « seul et même coup » ? 1128

L'horreur de la situation consiste également en cela que le personnage ignore s'il est vivant ou bien mort (494), peut-être même l'a-t-on emmuré vivant dans quelque crypte : « I felt nothing ; yet dreaded to move a step, lest I should be impeded by the walls of a tomb » ; « all was blackness and vacancy » (494). Au fil de la nouvelle, le narrateur flotte donc entre états stuporeux ou hypnagogiques d'une part, et l'exacerbation sensorielle et émotionnelle d'autre part, de telle façon que sommeil et mort deviennent connexes : « A deep sleep fell upon me—a sleep like that of death. How long it lasted of course I know not... (497). Heidegger poursuit sa réflexion :

Dans l'angoisse, l'existant dans son ensemble devient *branlant*. En quel sens cela advient-il ? L'existant n'est pourtant point anéanti par l'angoisse, pour laisser ainsi de reste le Néant. Comment en irait-il ainsi, alors que l'angoisse se sent précisément dans l'*impuissance* totale envers l'existant dans son ensemble ! En vérité, le Néant se dénonce avec et dans l'existant, *en tant que celui-ci nous échappe et glisse dans tout son ensemble*¹¹²⁹.

Au fil de « The Pit and the Pendulum », le temps devenu flou/fou élude toute mesure après qu'on a versé un psychotrope dans le pichet d'eau du prisonnier. Tandis que le pendule descend et depuis la dernière syncope de l'énonciateur, s'est-il passé des heures, ou bien des jours ? Il n'en sait plus rien — mais, l'a-t-il jamais su ? La victime ayant donc perdu toute prise sur le temps, cherche compulsivement à arpenter sa cellule afin d'en estimer l'étendue. Il y relève de nombreux angles, mais malgré son indéniable sagacité, s'égare dans l'évaluation des dimensions et de la topologie (497). Jusqu'à la nature physique et la texture de la matière touchée par le prisonnier tâtonnant manquent à correspondre à ce que l'intéressé avait initialement déduit et imaginé. C'est que la victime est trompée par les architectes sadiques qui ont agencé son lieu de torture, mais aussi dans une certaine mesure par ses propres sens et sa raison. Un mécanisme diabolique est mis en branle, dont la seule fonction est d'altérer et de réduire la taille des lieux, abolissant toute perspective :

Something unusual—some change which, at first, I could not appreciate distinctly—it was obvious, had taken place in the apartment” (503) (...) There had been a second change in the cell—and now the change was obviously in the form. As before, it was in vain that I first endeavored to appreciate or understand what was taking place. (...) The room had been square. I saw that two

¹¹²⁸ Martin Heidegger : *Questions I. Qu'est-ce que la métaphysique ?* (1949), Trad. Michel Corbin, Paris : Tel-Gallimard 1968, 60-61.

¹¹²⁹ Ibid.

of its iron angles were now acuter—two, consequently, obtuse. The fearful difference quickly increased with a low rumbling or moaning sound. In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge (504).

De même:

The Inquisitorial vengeance had been hurried by my two-fold escape, and there was to be no more dallying with the King of Terrors. The room had been square. I saw that two of its iron angles were now acute—two, consequently, obtuse. The fearful difference quickly increased with a low rumbling or moaning sound. In an instant the apartment had shifted its form into that of a lozenge. (505)

L'impression est donnée que le pendule accélère sa descente, – l'on pourrait dire comme Paul Virilio que la vitesse a grignoté la spatialité, avant de dévorer le temps¹¹³⁰ – comme si la lame, sorte de faux du temps, venait « hacher l'espace » avant de dépecer le protagoniste. Autant dire que le *Dasein* est privé de sa spatialité propre, dans la mesure où il n'y a plus donation d'espace et possibilité d'aménagement de l'étant. A cet égard, la forme géométrique particulière prise par la prison est hautement symbolique, puisque le losange, dont les quatre angles sont prolongés, est une modalité de la croix, instrument de torture congruent pour un martyr. En même temps, ce plan losangique se combine idéalement avec la figure sphérique du puits, le cercle étant symbolique de l'éternité¹¹³¹. Mais diverses figures et symboliques se succèdent à mesure que le cadre spatial est délibérément altéré et comprimé par les bourreaux, avant que la perspective s'écrase dans l'absurdité du néant. C. Romano écrit :

Tout danger de mort ne provoque pas l'effroi ; mais seulement celui où l'intimité de l'effroyable me dépouille de mes possibles, tétanise mes défenses en inhibant toute réaction, dérobe pour ainsi dire le sol sous mes pas et me dévoile ainsi à moi-même, sous le surplomb de la mort, comme livré tout entier à sa « puissance » anonyme. Me révèle, par là-même, que je ne suis rien. Ainsi, l'effroi entretient avec la mort un tout autre rapport que la peur. [...] La mort n'est plus ici ce que je puis éviter, mais ce qui me circonviert et m'enveloppe en m'ôtant tout pouvoir, non pas seulement sur elle, mais sur moi-même. Ainsi, c'est justement dans la mesure où, dans l'effroi, je ne puis plus répondre de ce qui m'arrive, où je suis justement incapable de réagir, assujéti à l'événement que je ne puis plus faire mien, à l'événement comme traumatisme, que je suis aussi, par là-même, réduit au statut de pur sujet. Cette sujétion à l'événement apparaît dans le phénomène complexe de la fascination¹¹³².

¹¹³⁰ Voir *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris : Galilée, 1977. Et *Esthétique de la disparition : essai sur le cinématisme*, Paris : Balland, 1980.

¹¹³¹ Dans la symbolique ancienne et indo-européenne, le losange renvoie au féminin. Il représente le sein, la vulve ou la matrice. Il est donc un symbole de fertilité, de ce qu'il y a à protéger.

¹¹³² Claude Romano, *L'événement et le monde*, Paris : Epiméthée, Essais philosophiques, Presses Universitaires de France, 1998, 152.

Poe recourt à l'image de l'Ultima Thulé pour exprimer le raffinement absolu dans la cruauté et la perte des repères spatio-temporels. Cette onomastique est conventionnellement utilisée comme métaphore des confins du monde connu. Thulé mobilise en effet l'isotope de la froidure et de l'isolement dans les vastitudes océaniques sauvages et inhospitalières¹¹³³. Dans le contexte de la nouvelle, sorte de catabase, la référence est implicitement à la pétrification infernale, le tréfonds de l'Enfer étant un « lieu » où rien n'échappe au figement due à l'action du froid, pas même le démon¹¹³⁴. En termes phénoménologiques et psychopathologiques, nous relevons les connotations de verticalité oppressante qu'offre le Septentrion glacial, localisé virtuellement au sommet de l'axe vertical, et dominant de ce fait la topographie physique de la Terre, mais aussi les idées de constriction, resserrement, figement, et d'anéantissement. Présomption / distorsion / maniérisme : l'on retrouve la trilogie délétère chez les bourreaux proprement diaboliques qui cherchent par tous les moyens à détruire psychiquement leur captif. L'acharnement extrême qu'ils manifestent à l'égard de leur victime est indicatif d'un haut degré de perturbation mentale.

Le Moi-auxiliaire dans « The Pit and the Pendulum »

On reproche au condamné d'être un audacieux rénégat ou apostat :

My cognizance of the *pit* had become known to the inquisitorial agents—the *pit*, whose horrors had been destined for so a bold a recusant as myself—the pit, typical of hell, and regarded by rumor as the Ultima Thule of all their punishments (499).

Le passage est une allusion à la connaissance profonde que l'énonciateur serait susceptible de posséder de l'âme humaine, du mystère de l'Être, voire de la Divinité. On aurait affaire alors à des Inquisiteurs, sortes de docteurs de la Loi, jaloux du savoir (putatif) et du prestige qui leur sont conférés. Cependant, plutôt que d'expliquer ce qui a valu au protagoniste d'être condamné et soumis à la torture, le narrateur relate avec force détails les moyens successifs mis en œuvre par ses

¹¹³³ Poe se passionne pour les récits d'explorations, en particulier ceux ayant trait au Grand-Nord. Il y trouve matière à inspiration pour nombre de ses nouvelles, dont « The Narrative of Arthur Gordon Pym, of Nantucket », et tout spécialement le 'poème narratif' *Eureka*. « Ultima Thule » est une île septentrionale, possiblement mythique, citée par l'explorateur grec Pythéas (IV^e siècle av. J-C). Pythéas mentionne aussi le « Poumon marin », lequel correspond à une zone proche de Thulé, où la navigation est impossible, particularité susceptible de s'expliquer par la présence de la banquise et d'icebergs.

¹¹³⁴ A en croire Dante et Milton, entre autres autorités.

bourreaux afin de le briser psychologiquement. Le récit insiste surtout sur les émotions du protagoniste et ses tentatives méthodiques pour échapper à des tourments dont l'inventivité défie l'imagination. Néanmoins, l'angoisse du personnage paraît dériver au moins partiellement de sentiments de culpabilité liés à sa curiosité excessive, manifestée à l'égard de choses interdites (493)¹¹³⁵. C'est pourquoi, dans l'économie dramatique et morale de l'histoire, le général providentiel peut se concevoir comme un Tiers appelé à intervenir entre le persécuté et les persécuteurs, mais aussi en qualité de *moi-auxiliaire* venu apporter à un narrateur psychologiquement naufragé l'étayage ontologique et la parallaxe qui lui faisaient cruellement défaut. Le militaire surgit en effet à la manière d'un *deus ex machina*, autorité bienveillante qui assure le rétablissement d'un ordre symbolique licite au lieu même de la béance chaotique¹¹³⁶. La relation de cette intervention providentielle a des accents bibliques :

There was a discordant hum of human voices! There was a loud blast as of many trumpets! There was a harsh grating as of a thousand thunders! The fiery walls rushed back! An outstretched arm caught my own as I fell, fainting, into the abyss. (505)

Une telle épiphanie rappelle par ailleurs les clôtures d'un certain nombre d'autres nouvelles poésiques, dont « The Angel of the Odd » (1844) et « Loss of Breath » (1832)¹¹³⁷. Grâce à l'arrivée salvifique du général, la victime naguère réduite au silence et totalement passive, littéralement promise à l'abîme, peut retrouver l'équilibre, accéder derechef au langage et entreprendre de mettre en mots son aventure, se transformant par la même occasion en narrateur, affranchi du désespoir et de la croyance quasi-magique à la toute-puissance de la pensée : I dwelt upon it with a pertinacy of attention—as if, in so dwelling, I could arrest *here* the descent of the steel. (500). Surtout, le général met fin à l'hubris sadique et à la jouissance débridée de persécuteurs paranoïaques, convaincus de posséder un pouvoir omnipotent sur les autres et d'être dispensés de toute forme de supervision et de limitation. Ce faisant et en tant que tiers, le sauveur de la victime a pour fonction de congédier le dieu pervers / paranoïde, idole aux pieds d'argile, et de permettre de renouer avec le principe de

¹¹³⁵ A travers la formule conclusive se profile chez le personnage le besoin à la fois d'être puni et de se venger. Ces sentiments caractérisent un narcissisme exacerbé, parfaitement compatible avec la mésestime de soi.

¹¹³⁶ Un schéma psychologique analogue se dégage par exemple de la nouvelle « The Sphinx » (1846), où le narrateur (le *moi*) échappe à l'abîme morbide de l'angoisse grâce à un interlocuteur solide et rassurant (*moi-auxiliaire*) : celui, qui comme une maman entendant hurler subitement son enfant censé assoupi, aussitôt réveille celui-ci et le délivre *ipso facto* de son cauchemar.

¹¹³⁷ L'on se surprend à déceler une qualité hallucinatoire à cette scène, qui évoque le « flash » procuré par certains psychotropes.

réalité¹¹³⁸. Enfin, l'on ne peut exclure l'hypothèse que l'adjuvant du protagoniste – sorte de moi-auxiliaire – interrompt un cauchemar, voire le délivre, au moins provisoirement, d'un délire autistique :

Le *Dasein* en tant que délirant s'est perdu « dans le monde » et comme tel vit loin de lui-même, pourtant dans le dévalement du délire les choses se produisent de manière tout à fait différente que dans le dévalement à la quotidienneté de l'On : à la place du On-dit, de la curiosité et de l'équivoque, apparaît ici justement une intention déterminée, un commandement déterminé (que l'on pense à l'hallucination impérative !) une soumission, une torture déterminées ou bien encore une tentation et un appel déterminés. Tout cela aussi a rapport avec l'absence de disponibilité et d'être d'humeur de la modalité délirante du *Dasein*¹¹³⁹.

Le général sans nom est aussi celui qui aide le narrateur à reprendre pied dans la réalité, le sauve de sa propre désespérance en l'arrachant à la tentation de se jeter dans le néant tel un Empédocle avec son saut fatal dans le cratère de l'Etna¹¹⁴⁰. Comment nier que le lecteur de « The Pit and the Pendulum » soit susceptible de ressentir une certaine empathie pour son protagoniste-narrateur, et puisse tendre de ce fait à s'identifier au général providentiel : preuve que le monde de Poe, s'il est fictionnel n'en est pas moins référentiel¹¹⁴¹.

A nouveau, comme avec maints autres récits poésques, la question qui se pose consiste à savoir si avec « The Pit and the Pendulum » le lecteur a affaire à un effet de distorsion opéré intentionnellement par le sujet énonçant, fût-ce à son « corps défendant » — celui d'un psychotique—, ou bien si la référence est à une agression provenant d'un agent extérieur. Attendu qu'aucune réponse définitive ne pourra jamais être donnée à cette interrogation, le lecteur reste comme le pendule à « osciller », mais incapable de trancher... En même temps, l'effort herméneutique participe d'un processus de construction / destruction / reconstruction comparable à l'univers pulsatif qu'évoque Poe dans *Eureka*. Sous ce rapport, les bourreaux et le sauveur de l'énonciateur de « The Pit and the Pendulum » paraissent complémentaires en tant qu'ils fournissent une métaphore esthétique des deux phases — *création* (expansion) et *destruction* (contraction) — constitutives et nécessaires de l'éternel Univers. D'où, dans la nouvelle, la quasi exaltation d'un

¹¹³⁸ Cela nous paraît plus opportun que de faire du général l'emblème de quelque modernité post-révolutionnaire venue battre en brèche l'obscurantisme fanatique. Une telle interprétation ferait peu de cas du profond conservatisme de Poe.

¹¹³⁹ Ludwig Binswanger, *Délire, contributions à son étude phénoménologique et daseinsanalytique*. Grenoble : Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2010, 22.

¹¹⁴⁰ Poe s'intéresse au cas d'Empédocle dans ses *Pinakidia* et *Eureka*. Voir à ce sujet : Ketterer, David. « Empedocles in *Eureka* : Addenda. » *Poe Studies*, 18, n° 2 (1985) : 24-25.

¹¹⁴¹ Au sujet du problème de la référentialité, du désir de franchir la frontière entre lecteur et personnage, et du mouvement empathique des lecteurs pour les personnages, voir par Françoise Lavocat : *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Editions du Le Seuil, Le Seuil Poétique, 2016.

protagoniste qui s'inscrit dans la configuration symétrique parfaite d'un univers recelant alternativement et inlassablement Bien et Mal, ce dernier terme devenant une sorte d'objet sublime de contemplation dans la mesure où par nature toute destruction est adventice du retour à l'Unité Originelle de Dieu¹¹⁴². Suivant la perspective *daseinsanalytique* qui est la nôtre, une telle « transcendance » est à considérer non pas primordialement en tant que catégorie esthétique, mais relève plutôt de la psychose, elle est symptomatique à ce titre de l'aliénation du sujet à lui-même et à autrui. De façon similaire, dans « The Pit and the Pendulum » (1842) ainsi que dans « The Cask of Amontillado », l'instance persécutrice prive la victime de la capacité à se repérer et à se déplacer dans un espace vivable, aptitude proprement humaine. Le *Dasein* étant un être de spatialité, la privation d'espace correspond au sentiment d'étouffement, d'asphyxie¹¹⁴³.

Distorsion et toxicophilie dans « The Imp of the Perverse »

Le titre de « The Imp of the Perverse » (1845) [826-832] mérite examen, afin que puissent être précisées les implications sémantiques des deux substantifs qui y figurent et le sens de leur association. Le couplage du terme « imp »¹¹⁴⁴ et de l'adjectif nominalisé « perverse » constitue un signifiant inédit, ressortissant à deux lexiques rarement co-occurents, le premier référant à la fois au légendaire et au religieux, le second à la psychologie – inévitablement l'on songe à « pulsion » et « impulsion » – et à la conduite morale ou en société. C'est ainsi que d'entrée de jeu, le dispositif littéraire induit un effet d'étrangeté, voire de déstabilisation.

L'étymologie fait remonter l'origine du vocable 'imp' au vieil anglais *impa* signifiant 'jeune pousse', ou 'greffon', du verbe *impian* : 'greffer'. Dérivé sans doute d'un mot proto-allemand,

¹¹⁴² Sur ces thèmes, consulter Joseph J. Moldenhauer : « Murder as a Fine Art », *PMLA*, LXXXIII, May 1968, 284-297. Dans la cosmologie de Poe, Dieu est un artiste qui donne forme à l'univers, ce dernier étant une « intrigue » (plot) issue de Dieu (« a plot of God », selon *Eureka*), laquelle comprend des cycles successifs de création et d'annihilation. A l'intérieur de ces cycles, Beauté, Bien et Vérité apparaissent comme des principes indissociables de la Mort. Considéré depuis un point de vue transcendantal et cosmique, le meurtre constitue pour sa part un « acte esthétique », ne faisant qu'Un avec l'univers/objet d'Art, tel que décrit dans *Eureka*. Sur les thèses de Moldenhauer, voir G.R. Thompson: «Unity, Death, and Nothingness—Poe's 'romantic skepticism'», *PLMA*, 1970, Vol. 85, N°2, March 1970. 297-300.

¹¹⁴³ Voir au sujet du *Dasein* comme être de spatialité : Jean-Marie Vaysse, *Vocabulaire de Heidegger*, Paris, Editions Ellipses, 2000, 52. De surcroît, par le haut, ou par le bas, l'actant poésque typique veut s'évader et cherche toujours une issue : thème abondamment illustré dans des récits grotesques tels « Metzengerstein » (1832), « The Duc de l'Omelette » (1832), et « The Angel of the Odd » (1844) mais aussi morbides comme « The Pit and the Pendulum » (1842), « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Cask of Amontillado » (1846).

¹¹⁴⁴ Il est à signaler que le mot « imp » ne se rencontre que trois fois dans l'ensemble de la fiction de Poe. Le terme est utilisé à deux reprises dans la nouvelle éponyme, et une fois dans « The Angel of the Odd » (1844).

vraisemblablement issu du latin *impotus* signifiant ‘implanté’ et du grec *emphytos*, correspondant à ‘plante’ et *em – in + phyein*, c’est-à-dire ‘planter’. A la fin du XIV^e siècle, le terme ‘imp’ prend le sens de ‘enfant’ ou ‘progéniture’ avec un déplacement du règne végétal vers l’humain, tout en conservant l’idée de nouveauté ou de jeunesse. Les sémantismes modernes comme ‘little devil’, apparaissent dans la langue populaire à travers des locutions péjoratives telles ‘imp of Satan’. L’investigation philologique par conséquent tend à montrer que le mot ‘imp’ peut s’entendre avec les connotations d’*entité initialement exogène mais désormais intériorisée, avec des effets acquis – positifs et/ou négatifs – dont il est désormais impossible de se défaire*, telles les transformations induites dans un organisme vivant par un greffon ou une contamination pathologique. Le terme « imp » est donc ambivalent, avec d’un côté une possible assignation au juvénile et au facétieux, de l’autre une congruence avec des éléments folkloriques et/ou magiques, renvoyant à l’incontrôlable et au néfaste. C’est littéralement à son corps défendant que parfois le sujet s’en accommode, celui que l’on désigne « imp » n’étant pas toujours quelque inoffensif lutin ; la créature étant souvent empreinte de malveillance, elle est susceptible de servir d’auxiliaire à des forces obscures ou au Malin lui-même¹¹⁴⁵. Si le narrateur du conte ne s’attarde pas sur le terme « imp », en revanche avant d’entamer son récit l’intéressé s’emploie longuement – dans un incipit qui est moins une introduction qu’une sorte d’incrustation dans un genre tout autre – à expliquer ce qu’il entend par ‘perverse’. Avant d’examiner ces réflexions liminaires, il semble opportun de s’assurer à nouveau le concours de la philologie. Cette dernière nous apprend que le substantif anglais « perversity » (première attestation : 1520), est dérivé du français médiéval : ‘perversité’ signifiant ‘dépravation’ et ‘dégénérescence’ (XII^e siècle), pour sa part issu du latin *perversitatem*¹¹⁴⁶ : ‘effronterie’, ‘audace’, ‘inadaptation’, ‘infortune’, ‘contradiction’. Le mot anglais ‘perverse’ est donc en premier lieu un adjectif, ayant le sens de ‘méchant’, du latin *perversus* : ‘détourné’, ‘contraire’, ‘de travers’, et par extension ‘détourné de ce qui est juste’, ‘faux’, ‘malveillant’, ‘animé de mauvaises intentions’, participe passé de *pervertare* : ‘corrompre’, ‘pervertir’. A la fin du XVI^e siècle en anglais ‘perverse’ prend le sens de ‘ce qui n’est pas conforme, ou acceptable’, et ultérieurement ‘obstiné’, ‘contrariant’. Le vocable ‘perverse’ conserve alors les sémantismes non-sexuels du verbe ‘pervert’ et permet l’association du sens psychologique avec le terme ‘perverted’. Plus récemment, ‘perverse’ acquiert aussi le sens de non-congruent avec une décision de justice/avec des preuves fondant un jugement. On qualifie de ‘perverse’ un individu qui diverge systématiquement de l’avis commun ou du bon

¹¹⁴⁵ L’exemple est bien connu de saint Jérôme qui évoque les démons inducteurs de contradiction, l’iconographie médiévale représentant souvent le rédacteur de la Vulgate tenté par un diable aux allures de lutin. Cf. J.B. Russell, *Lucifer: the Devil in the Middle Ages*, Cornell University Press, 1986.

¹¹⁴⁶ Au nominatif *perversitas*.

sens, celui donc qui ne démord pas de la contradiction et se refuse à toute participation ou collaboration dans l'entr' appartenance.

Henri Justin observe avec justesse que « perverseness » est un faux-ami : « Le noyau sémantique de ce terme très large correspond à un entêtement dans la contradiction. Exercée contre soi-même – comme c'est généralement le cas chez Poe – la *perverseness* est proche de ce que les psychologues nomment 'tentation de l'échec' ou encore 'conduite d'échec' ». Justin note de surcroît que « Si on fait un recensement des mots « perverse », « perverseness », « perversity » dans la totalité du corpus poesque, on relève une tendance psychologique faite de satanisme, d'entêtement et du goût de la contradiction. Mais on observe en même temps que Poe utilise d'abord le terme « perversity » (mot qui ne cède la place à « perverseness » que dans « The Black Cat » (1843), à savoir dans le récit qui propose la première définition du phénomène (Justin, 207)).

A la lumière de l'investigation sémantique, force est de constater la proximité existant entre d'une part le terme « perverse » utilisé par Poe et d'autre part les concepts de « distorsion », « gauchissement » et « obliquité » auxquels la psychiatrie phénoménologique octroie une place déterminante dans ses descriptions de la psychose, notamment schizophrénique. Dans son préambule théorique, le narrateur de « The Imp of the Perverse » assure être en possession de ses facultés mentales, mais stipule néanmoins que l'homme tout entier est placé sous le signe de la folie et surdéterminé par l'esprit malin aberrant, ou démon de la perversité, véritable *primum mobile* (827). Cette cause ou raison première est on ne peut plus déraisonnable, et cependant son empire reste sans égal, sa radicalité la rendant irréductible et inanalysable. Le relateur observe que, placés dans certaines conditions, nombre d'individus se montrent incapables de résister à cette force calamiteuse. C'est pourquoi le narrateur croit judicieux de distinguer *esprit malin aberrant* et *esprit combatif* – ce dernier étant caractéristique de la résilience, c'est-à-dire de l'instinct d'autoconservation – tel que décrit par la phrénologie. Il est vrai que *combativité* et *résilience* sont étroitement liées à la nécessité de l'autoconservation (« self-defence ») (827) et participent par conséquent de la recherche du bien-être. Au contraire, le génie aberrant ne contribue nullement à l'équilibre de l'homme, mais génère chez lui des sentiments nuisibles (828). Selon le narrateur, l'induction *a posteriori* aurait permis à la phrénologie de reconnaître l'existence d'un principe inné des actions humaines, ce qui présente un aspect paradoxal (« a paradoxical something ») auquel correspond le vocable *perverseness*. De fait, l'esprit adverse ou génie en question est un mobile sans motif (« a motive *non motivirt* »), de telle sorte que, poussés par ses sollicitations, les humains agissent sans objet intelligible, tout simplement en vertu du fait qu'ils ne le devraient pas :

Induction, à *posteriori*, would have brought phrenology to admit, as an innate and primitive principle of human action, a paradoxical something, which we may call *perverseness*, for want of a more characteristic term. In the sense I intend, it is, in fact, a *mobile* without motive, a motive not *motivirt*. Through its promptings we act without comprehensible object ; or, if this shall be understood as a contradiction in terms, we may so far modify the proposition as to say, that through its promptings we act, for the reason that we should *not*. (827)

Le narrateur déplore l'échec des phrénologues à prendre en compte la tendance humaine à la contradiction, à l'aberration et l'égarement. Il lance un défi aux normes rationnelles de son époque : « In the pure arrogance of the reason, we have all overlooked it. » (826). Le témoignage des sens serait négligé, au profit de la raison et de ses décrets, de sorte qu'inévitablement l'imagination débridée conduit à la distorsion. Or, rien n'est plus fort, note l'énonciateur, qu'une *raison irraisonnable*, à telle enseigne que chez d'aucuns individus et moyennant certaines conditions, l'esprit aberrant devient absolument irrésistible. Argument décisif, cette force insurmontable se manifeste avec l'évidence de la nécessité de la respiration, pulsion radicale et primitive qui incite le sujet à faire le mal pour faire le mal – ou à commettre une erreur (pour ne pas dire un méfait) de façon parfaitement gratuite – elle ne souffre aucune analyse ou résolution, tel un élément chimique irréductible¹¹⁴⁷. L'esprit aberrant, génie malin, ou encore démon de la perversité—à l'évidence, bien des traductions sont possibles pour tenter de restituer ce groupe nominal inédit « the imp of the perverse » — n'en demeure pas moins le moteur initial des actions humaines. De l'avis du narrateur, si l'on tend à minorer ce principe, c'est que la métaphysique, la phrénologie et la *métaphysicomanie*¹¹⁴⁸ sont des modèles concoctés *a priori*¹¹⁴⁹. En l'espèce, assure le narrateur de « The Imp of the Perverse » (1845), l'homme logique et raisonneur l'a emporté sur l'homme observateur et sagace (« comprehensive »). Inévitablement, l'homme imbu de logique s'est mis en tête d'échafauder des projets surdimensionnés, quand il ne prétendait pas les dicter à Dieu Lui-

¹¹⁴⁷ Selon le narrateur — parenthèse quelque peu saugrenue —, la propension à la contradiction a été minimisée en raison du défaut de croyance ou de foi dans la Révélation ou la Kabbale. Charles Baudelaire, pour sa part, dans ses *Nouvelles notes sur Edgar Poe*, affirme que la perversité dramatisée par l'auteur a rapport avec le péché originel. Selon Patrick F. Quinn, pour Poe la perversité est d'ordre « psychologique ». Voir « The French Face of Edgar Poe », Carbondale : 1957, (131).

¹¹⁴⁸ Le choix de ce terme rare confère au commentaire un aspect précieux, voire pédant. Le vocable « métaphysicomanie » apparaît dans le *Dizionario etimologico* d'Aquilino Bonavilla et Marco A. Marchi, Milano, Ed. Giacomo Pirola, 1819-1821. On ne peut exclure que l'auteur ait consulté cet ouvrage.

¹¹⁴⁹ Poe reste ambivalent à propos de la phrénologie, tout au moins son point de vue de critique littéraire est-t-il sensiblement différent de celui du narrateur de la présente nouvelle. Dans une revue parue dans le *Southern Literary Messenger* de mars 1836, l'écrivain déclare non sans emphase que la phrénologie est désormais une discipline scientifique : « It is no longer to be laughed at... It has assumed the majesty of a science... involving consequences of the highest magnitude. » Les descriptions physiques qu'il brosse dans les *Literari of New York City* se concluent fréquemment sur des détails physiognomiques dont est déduit le tempérament de l'intéressé(e) et qui souvent accréditent les opinions d'un critique manifestement partial. Ici et là dans ces textes, Poe recourt à la formule : « Phrenologically speaking... », cf. *Library of America*, vol. II, 1162 et 1140.

même: « The intellectual or logical man... set himself to imagine designs – to dictate purposes to God » (826). Croyant sonder les intentions divines, au fil des siècles le genre humain a forgé d'innombrables systèmes de pensée, lesquels sont autant de tours de Babel. Tel est, selon le narrateur-philosophe, le destin de la présomption humaine, de l'idéalité et de la causalité, suivant le modèle phrénologique qui postule que chaque organe représente une propension, un sentiment moral ou une faculté du pur intellect. Cela étant, aux yeux du narrateur, ces principes prétendument explicatifs du comportement humain ne sont rien de plus que des déductions.

Pour la psychologie moderne, la procrastination peut devenir un symptôme associé aux états dépressifs, mais aussi à l'hyperactivité et au déficit d'attention. En même temps, elle constitue parfois la tentation de la léthargie, une attente qui peut illustrer une sorte de fuite en avant, prélude à l'irresponsabilité¹¹⁵⁰. Celui qui réussit dans ses projets ne se défend pas d'avoir jamais été enclin à la procrastination. Mais tel autre qui au contraire cherche à faire croire que sa volonté est parfaitement inflexible, celui-là tend à moins bien réussir, à l'instar du nageur médiocre réalisant un peu tard qu'il s'est aventuré trop au large. Ces difficultés s'inscrivent par conséquent dans la métaphore de l'alpiniste fourvoyé que propose Binswanger pour désigner la présomption pathologique, celle d'un sujet victime de sa témérité. Comment, compte-tenu de ces éléments cliniques, expliquer la tendance à la procrastination, laquelle dans « The Imp of the Perverse » (1845) prend des allures de conduite d'échec, d'ambivalence et de dissociation ? « Procrastination is the thief of time » dit le proverbe, et à un premier niveau – à savoir dans le cas du Poe biographique – on peut supposer que l'attitude auto-induite d'empêchement d'agir est liée à l'incapacité de s'organiser dans le temps et de concrétiser les projets, cela en raison des troubles psychologiques et des addictions dont souffrait l'écrivain. La même difficulté (« my own intolerable procrastination ») fait l'objet d'une discussion détaillée chez un autre toxicomane notoire, Thomas de Quincey :

It is one [irretrievable confusion], however, which the opium-eater will find, in the end, as oppressive and tormenting as any other, from the sense of incapacity and feebleness, from the direct embarrassments incident to the neglect or procrastination of each day's appropriate duties, and from the remorse which must often exasperate the stings of these evils to a reflective and conscientious mind. The opium-eater loses none of his moral sensibilities or aspirations. He wishes and longs as earnestly as ever to realize what he believes possible, and feels to be exacted by duty; but his intellectual apprehension of what is possible infinitely outruns his power, not of execution only, but even of power to attempt. He lies under the weight of incubus and nightmare ; he lies in sight of all that he would fain perform, just as a man forcibly confined to his bed by the mortal languor of a relaxing disease, who is compelled to witness injury or outrage offered to

¹¹⁵⁰ Cf. Interview de Catherine Brabant, psychologue citée in article du quotidien *Le Figaro* du 25 mars 2015.

some object of his tenderest love: he curses the spells which chain him down from motion ; he would lay down his life if he might but get up and walk ; but he is powerless as an infant, and cannot even attempt to rise¹¹⁵¹.

Du côté de Poe, incluse dans sa lutte désespérée contre un Temps impavide qui le consumait à la fois physiquement et psychologiquement, ce dont il est question plus ou moins explicitement dans son œuvre fictionnelle, c'est de la propension insurmontable à boire, en dépit du bon sens et des maintes résolutions, promesses et serments. Ainsi, en filigrane de l'histoire narrée dans « The Perverse », se profile la *personnalité toxicophilique* : celle d'un individu proprement tragique, lequel agit à rebours de ce qu'il sait faire sens, avec des conséquences désastreuses. A cet égard, la nouvelle met certes en scène un meurtrier, mais surtout un personnage qui a en commun avec nombre d'autres narrateurs intra-diégétiques poésques sa conduite autodestructrice, celle qui conduit à la mort psychique du sujet. A la fin du récit, les préoccupations philosophiques avec lesquelles le criminel-narrateur inaugurerait son discours, se révèlent être une bien dérisoire diversion, une façon de fuir ses responsabilités et de délibérément s'aveugler sur la réalité de sa situation. En l'occurrence, faute d'assise sûre, l'individu ne se supporte pas lui-même et n'aspire qu'à l'extinction, comme le protagoniste innommé de « The Tell-Tale Heart » (1843)¹¹⁵². De ce point de vue, le narrateur anonyme apparaît comme l'exemple même ce que que Ludwig Binswanger appelle une *personnalité gauchie*, laquelle cherche à se préserver en fuyant tout engagement d'avec le monde réel et ses exigences. Autant dire aussi que « The Imp of the Perverse » avec son protagoniste voué à l'Enfer, offre une excellente illustration de ce que l'analyse phénoménologique désigne par le terme de *Verfall*, c'est-à-dire la « déchéance » d'un être-au-monde qui ne se comprend plus que sur le mode de l'impropriété, preuve s'il en est que le vide et le *perdre pied* ont partie liée avec la folie¹¹⁵³.

Dans « The Imp of the Perverse », le narrateur, au fil de ses réflexions sur la procrastination, donne l'exemple d'un individu qui a pris une décision importante et a hâte de faire ce qui a été décidé. Bientôt cependant, l'impatience et l'anxiété prennent chez lui des allures paroxystiques, et la montée de l'anxiété coïncide avec le profond désir d'un délai supplémentaire :

¹¹⁵¹ Thomas de Quincey: *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), Oxford, Oxford World Classics, OUP, 1996, « The Pains of Opium », 67.

¹¹⁵² Raison pour laquelle ce protagoniste-narrateur fait tout pour être confondu et anéanti. Le curieux *modus operandi* du meurtrier, par fumée empoisonnée, évoque pareillement la crainte de la dissolution.

¹¹⁵³ Cf. la notion de vide pathologique chez S. Fanti in *Dictionnaire de la Micropsychanalyse*, Paris, Buchet/Chastel, 1983.

To-morrow arrives; and with it a more impatient anxiety to do our duty, but with this very increase of anxiety arrives, also, a nameless, a positively fearful, because unfathomable craving for delay. This craving gathers strength as the moments fly. The last hour for action is at hand. (828)

On reconnaît là l'idiome du maniaque : « unfathomable craving for delay ». Cette aspiration est sans nom (« nameless ») et foncièrement effroyable (« positively fearful »)¹¹⁵⁴. Comparable à l'effet de manque toxicomane, ce désir impérieux augmente à mesure que s'écoule le temps. Puis arrive l'ultime instant qui était laissé au protagoniste. Le violent conflit intérieur va jusqu'à produire des effets somatiques : le sujet est secoué de tremblements, dans ses perceptions le défini s'oppose à l'indéfini, la substance à l'insubstance et à l'ombre. Mais la lutte est vaine tant il est vrai que l'ombre inexorablement domine et l'emporte. D'où le choix d'un vocabulaire mortuaire :

We tremble with the violence of the conflict within us, — of the definite with the indefinite — of the substance with the shadow. But, if the contest have proceeded thus far, it is the shadow which prevails, — we struggle in vain. The clock strikes, and is the knell of our welfare. At the same time, it is the chancleer-note to the ghost that has so long overawed us. It flies — it disappears — we are free. The old energy returns. We will labor *now*. Alas, it is *too late!* (828)

En référence à ce conte inquiétant, entre narrateur et lecteur est généré un tourbillon à la fois saugrenu et fascinant qui va jusqu'à déstabiliser le second, lequel prend très vite la mesure de la folie du premier. Dans son désordre psychique, le protagoniste-narrateur de « The Imp of the Perverse » ressemble à l'« être-tourbillon » que décrit le philosophe Giorgio Agamben :

Il existe des êtres-goutte et des êtres-tourbillon, des créatures qui tentent de toutes leurs forces de se séparer à l'extérieur de soi, et d'autres qui s'enroulent autour d'elles-mêmes. Mais n'est-il pas notable que la goutte, en retombant dans l'eau, produise à son tour un tourbillon, qu'elle se fasse gouffre et volute à la fois ?¹¹⁵⁵

De fait, on perçoit l'irréversible inscription de l'actant dans une verticalité descendante — dépressive, pourrait-on dire — puisque l'énonciateur, en tant qu'auteur d'un crime à présent avoué n'attend rien d'autre que l'exécution capitale à laquelle la justice l'a sans doute condamné¹¹⁵⁶. En

¹¹⁵⁴ On notera la profusion des oxymores, caractéristique d'un discours exagérément maniéré et démonstratif.

¹¹⁵⁵ Giorgio Agamben : « Tourbillons », in *Le feu et le récit* (2014). Paris, Editions Payot et Rivages, Bibliothèque Rivages, 2015, Trad. Martin Rueff, 2015, 72.

¹¹⁵⁶ Henri Justin note avec raison que le texte n'offre aucune image d'écrasement, ni même de décor, si ce n'est la verticalité pure : « L'expérience, toute intérieure, est vraiment d'anéantissement de la vitesse ; et vient s'y aiguiser en une pointe désespérée et énivrante le pur sentiment de l'être—de la vie mortelle et désirante » (Justin, 204).

vérité, le sujet renonce au sentiment continu d'exister et se fait lui-même gouffre. Citons derechef Agamben :

Il y a des êtres qui n'ont qu'un seul désir : se laisser engloutir par le tourbillon de l'origine. D'autres en revanche entretiennent avec l'origine une relation réticente et suspicieuse, s'ingéniant, dans la mesure du possible, à ne pas se faire absorber par le maelström. D'autres enfin, moins courageux ou plus ignorants, n'oseront jamais y jeter un regard¹¹⁵⁷.

Une fois de plus, d'une nouvelle à l'autre, à l'égard du narrateur homodiégétique, le lecteur se surprend à éprouver une étrange *Schadenfreude*¹¹⁵⁸ faite de sentiments ambivalents, voire paradoxaux : horreur, fascination et jouissance. En effet, depuis la sécurité de la grève ce lecteur assiste au naufrage du protagoniste désaxé. Effet proprement gothique, l'éprouvé du destinataire, eu égard à son contenu éminemment paradoxal, renvoie une fois de plus à la part de folie et de sauvagerie qui sommeille en chacun, qu'on soit d'un côté ou de l'autre de la barrière référentielle, entre « réalité » et « mimésis ».

Distorsion dans « The Black Cat »

« Seul ton œil – monstrueux
M'observe, ô infini ! »¹¹⁵⁹

Dans « The Black Cat » (1843) [597-606], Poe nous propose de nouveau la représentation d'un discours délirant. Paranoïaque, le protagoniste et narrateur *non compos mentis* opère une série de renversements dans le contraire : initialement il aime le chat, avant de le haïr. Sa cruauté se donne libre cours sur l'œil de l'animal, organe de la vue, métaphore persécutrice de la mauvaise conscience. Comme son homologue de « The Tell-Tale Heart » (1843), le narrateur de « The Black Cat » est fasciné par l'œil de sa victime. Cependant, le protagoniste-narrateur de cette dernière nouvelle ne relate pas les événements de façon dégagée, comme Montresor son homologue de « The Cask of Amontillado » (1846), complètement exempt de remords. Cela étant, la brutalité du narrateur de « The Black Cat » illustre parfaitement l'idée de Joyce Carol Oates selon laquelle « the grotesque always possesses a blunt physicality that no amount of epistemological exegesis can exorcise. One

¹¹⁵⁷ Giorgio Agamben : *Op. cit.*73.

¹¹⁵⁸ Joie perverse que l'on éprouve devant l'infortune d'autrui, de l'allemand « Schade » : 'dommage' / 'regret' / 'perte' / 'honte' + « Freude » : 'joie' / 'félicité'.

¹¹⁵⁹ « Nur dein Auge – ungeheuer/Blickt mich's an, Unendlichkeit ! » Poème de Friedrich Nietzsche, "Nach neuen Meeren" (1887).

might define it, in fact, as the very antithesis of 'nice'" (Oates, 304)¹¹⁶⁰. Un comportement analogue s'observe chez le narrateur de « The Tell-Tale Heart » : l'agresseur dans les deux cas, cherche à énucléer celui qu'il perçoit comme son persécuteur, créature effroyable – comme si le vieillard/chat était la source d'une angoisse indicible qu'il s'agit à tout prix d'éliminer. Le chat noir devient de la sorte le pivot de l'histoire : le symbole à la fois de la culpabilité du narrateur et de son dégoût de Soi, mais aussi du besoin qu'éprouve l'être abject d'être châtié et même détruit (exécuté par pendaison). De ce point de vue, « The Black Cat » présente aussi des analogies frappantes avec « The Imp of the Perverse » (1845) et « The Tell-Tale Heart » (1843).

La « vraie » nature de l'énonciateur devient manifeste au lecteur, même si l'assassin persiste à blâmer le rival/chat noir/le vieillard, son épouse, etc. A ce sujet, le commentaire du narrateur de « The Black Cat » concernant son épouse et qui figure en début de récit, épouse qu'il qualifie de superstitieuse, recèle une ambiguïté inquiétante : « Not that she was ever *serious* upon this point—and I mention the matter at all for no better reason that it happens, just now, to be remembered » (598). Son homologue de « Loss of Breath » (1832) est ambivalent lui-aussi à l'égard de son épouse, mais se borne, si l'on peut dire, à tantôt l'embrasser sur la joue, tantôt lui administrer des tapettes, quand il ne l'accable pas d'injures (152). Tout spécialement comme son homologue de « The Tell-Tale Heart » (1843), le narrateur de « The Black Cat » confie que le passage à l'acte lui procura une joie mauvaise, fielleuse, impossible à réfréner. Toutefois, la « joie » en question s'avère gauchie, ne procédant pas en effet d'un *accord avec soi et le monde*, mais surgissant dans la temporalité brutale de l'acting-out, *hors du temps partagé*. On est en présence d'une *joie morbide* oxymoronique, paradoxale, viciée. Notons enfin que l'animal que le narrateur psychotique sacrifie d'une certaine manière, est mis en parallèle, si ce n'est désigné comme « That Fiend Intemperance » (598). Or, « Fiend » est un des termes qu'on emploie classiquement pour évoquer le démon. Là encore, l'ambivalence du narrateur de « The Black Cat » évoque celle du protagoniste excessivement susceptible de « Loss of Breath », lequel en veut au chien et au chat endormis sous la table et qui ronflent de concert, dans le but, croit-il, de le vexer, lui l'homme privé de souffle (152). Mais à l'évidence, ce qui pouvait prêter à sourire dans « Loss of Breath » n'inspire rien de tel dans « The Black Cat », dans la première nouvelle la folie a des allures certes troublantes, mais avant tout saugrenues, dans la seconde la folie devient proprement meurtrière.

¹¹⁶⁰ On lira avec intérêt « The White Cat », nouvelle de Joyce Carol Oates (1987), parodique de la nouvelle « The Black Cat » de Poe. Pour une réflexion sur les parallèles entre Poe et J.C. Oates voir Marita Nadal : « Variations on the grotesque : from Poe's 'The Black Cat' to Oates's 'The White Cat' ». The Mississippi Quarterly, Summer 2004, Mississippi State University.

C'est donc bel et bien un cas de possession que Poe nous relate dans « The Black Cat », ou encore un délire d'influence et d'interprétation. A la vérité, en passant à l'acte, le narrateur de « The Black Cat » comme celui de « The Tell-Tale Heart » (1843) et de « Berenice » (1832), lutte contre la dépersonnalisation qu'induit l'éthylisme. Les flux de pensée non seulement hypnagogiques mais dissociatifs (crise comitiale) le confrontent à une pluralité insupportable du « Je » (« I »/ « eye ») ou « Moi ». Nous avons en l'occurrence dans « The Black Cat » un narrateur qui inhume/dissimule ses victimes, de la même façon que dans « Berenice » (1835) et « The Cask of Amontillado » (1846), la victime étant symbolique de la part négative de l'agresseur : mais tel le trauma, le corps ou *corpus delicti* fait retour, inexorablement. Du coup, le narrateur est un mort-vivant acculé au suicide, dans la mesure où la fin de l'histoire présente l'ironie ultime : celle d'agir contre soi-même l'énucléation (de l'Eye) est une manière de destruction du sujet ('I').

Comme le relève G.R. Thompson¹¹⁶¹, le meurtre de la malheureuse épouse constitue une « ironie absurdiste majeure », car le narrateur commet un acte résultant du remords inconscient à propos du chat qu'il avait maltraité avant de s'en prendre à sa femme, l'animal devenant en définitive le moyen de son auto-torture. De même, alors que l'action dans « The Angel of the Odd » (1844) donnait lieu à des élucubrations grotesques et autodépréciatives autour de l'intempérance, dans « The Black Cat » l'addiction a des conséquences autrement plus graves. De fait, la mimésis y porte bien sur la folie morbide, et non sur quelque « folie douce »: dans « The Angel of the Odd » l'enivrement avait encore quelque chose de récréatif et de comique, tandis que dans « The Black Cat » l'alcool devient une drogue à usage dur. L'on vérifie une fois de plus que dans cette fiction cauchemardesque typique du canon, l'abject c'est le réel qui fait irruption dans l'ordre symbolique. L'on retrouve ce fossé entre signification et référence, et l'absence d'un symbolique cohérent et doté de sens.

Le discours se présente d'une façon telle que le lecteur en vient à craindre que le narrateur a pris envers lui un engagement téméraire en promettant une restitution fidèle de son histoire. Ce narrateur voudrait suggérer que sa rédaction est soumise à une exactitude rigoureuse, alors même qu'elle se trouve subordonnée à des circonstances imprévues et surtout à la condition psychopathologique du protagoniste. De fait, le narrateur ne comprend pas l'histoire qu'il relate, et ne se comprend pas lui-même, d'où un début d'histoire mal assuré et difficile à distinguer : on observe ces confusions chez les alcooliques et psychopathes. En l'occurrence dans « The Black Cat »

¹¹⁶¹ Voir: Thompson, G.R. *Poe's Fiction*. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.

le narrateur anonyme commence l'histoire en question avec ce qui paraît être une déclaration contradictoire, puisqu'il affirme :

For the most wild, yet most homely narrative which I am about to pen, I neither expect nor solicit belief. Mad would I be to expect it, in a case where my very senses reject their own evidence. Yet, mad am I not—and very surely do I not dream (597).

Le narrateur présente néanmoins son récit comme une confession. En tant que telle, l'histoire devrait être considérée crédible, même quand l'énonciateur emploie de nombreux termes qui justement tendent à réduire le crédit qu'on est susceptible de lui accorder. Le narrateur affirme avoir pour seul objectif de relater le crime dont il s'est rendu coupable, décrivant son forfait comme une «series of mere household events » à raconter « plainly, succinctly, and without comment ». L'énonciateur néanmoins digresse et déclare avec un détachement apparent que l'histoire qu'il s'apprête à narrer sera peut-être considérée un jour comme « nothing more than an ordinary succession of very natural causes and effects » (597). Ce début, apparemment ordinaire, l'on y sent d'emblée l'ironie, puisque le narrateur confie laconiquement : « Tomorrow I die » et révèle qu'il est en prison et a été condamné à mort. Tout au long du récit, le narrateur laisse entendre qu'il n'a rien fait de répréhensible et attribue ses agissements d'abord au 'Fiend Intemperance', façon de désigner l'alcool comme principal responsable de sa déchéance, puis à l'esprit de perversité, avant d'indiquer qu'il estime que Pluto et son successeur (à savoir les deux chats) sont en fait responsables des actes de torture et de l'assassinat.

Le narrateur reconnaît qu'il souffre d'alcoolisme sévère, ce qui paraît être la cause principale de sa dangerosité croissante, le protagoniste admettant qu'une fois qu'il a commencé à boire son attitude envers sa femme et ses animaux domestiques, qu'auparavant il aimait : « I grew, day by day, more moody, more irritable, more regardless of the feelings of others. I suffered myself to use intemperate language to my wife. At length, I even offered her personal violence » (598).

Le *discours distors* est ainsi ponctué de troublants maniérismes, prenant souvent la forme d'hyperbates¹¹⁶² et d'oxymores participant d'une sorte de renversement dans le contraire, le langage tendant à suggérer que la violence conjugale, l'énonciateur ne faisait que l'« offrir » à son épouse,

¹¹⁶²En rhétorique, l'hyperbate (du registre des *ornatus*, comprenant embellissements, enjolivements et pompe) consiste à modifier l'ordre des mots et les intervertir, à les déplacer, à les croiser. « Mais le traitement verbal plus libre des schizophrènes revient souvent à accumuler sans discernement et de façon absurde des inversions de mots, de sorte qu'il convient plutôt de parler d'anastrophe, ou renversement de la place normale des mots. » Voir L. Binswanger : *op.cit.* 169.

comme s'il s'agissait d'un cadeau, tandis que le mari brutal — à présent le narrateur — s'applique un verbe suggérant la souffrance : « I suffered... »

Bien que le narrateur se décrive comme une victime de l'Antique adversaire, un mélange de Pluto et du deuxième chat, dont l'art (ou bien la magie, peut-être l'envoûtement ?) l'a incité à commettre un meurtre (« craft has seduced me into murder » (606)) les actes épouvantables du narrateur révèlent que l'Adversaire n'est autre que le narrateur lui-même. Or, l'intéressé refuse d'admettre sa propre culpabilité – forme de déni —, et prétend que la responsabilité des crimes réside dans la série d'événements qui l'ont terrifié, torturé et détruit (« have terrified—have tortured—have destroyed me. » (597)). Non moins troublante est la façon qu'a l'énonciateur de minimiser les mutilations horribles qu'il a commises : ce ne sont que des actes vils ou stupides (« vile or silly action » (599)) sans motif précis, si ce n'est que le criminel savait que de tels actes sont hautement répréhensibles. Adoptant un ton philosophique qui en l'occurrence rappelle celui du narrateur argumentateur de « The Imp of the Perverse » (1845), le narrateur analyse: « Have we not a perpetual inclination, in the teeth of our best judgment, to violate that which is Law, merely because we understand it as such? » (599). Mais alors même que la rage meurtrière monte en lui et qu'il commet ses actes d'extrême violence, le narrateur cherche à présenter une façade calme, laquelle toutefois dans sa sinuosité ne reflète qu'un *false self*, au sens où l'entend R.D. Laing.

A un moment, le narrateur interrompt son récit pour se livrer à des ruminations concernant les superstitions qui associent le chat noir aux sorcières, bien qu'il observe que cette réflexion n'a d'autre sens que « for no better reason than what happens, just now, to be remembered. » (598). Un peu plus loin dans l'histoire, le relateur spéculé quant aux causes de l'apparition de l'image du chat sur un mur, quelques instants seulement après avoir assuré qu'il est au-dessus d'explications sur cette question, on retrouve en l'occurrence le motif de la présomption pathologique. Ajoutons que la juxtaposition de l'horreur des actes commis avec le feint détachement du protagoniste-narrateur révèle l'attitude satirique de Poe à l'égard de ce narrateur et de ses crimes. Ironiquement, bien qu'il soit conscient de ses étranges changements de comportement, le narrateur concerné n'analyse à aucun moment les raisons qui le poussent à boire. Si l'intéressé dresse son propre portrait comme celui d'un observateur maître de lui-même et qui se borne à relater posément un certain nombre de faits et de conséquences, cependant son but est bien de se faire absoudre.

Au début de l'histoire, le narrateur de « The Black Cat » décrit son premier chat Pluto, comme un compagnon précieux et il compare sa relation avec l'animal à l'inconstance de l'homme. Alors même que le relateur loue le chat, il dévoile ses propres sentiments envers d'autres êtres humains et prétend qu'il préfère la compagnie d'un chat à celui des hommes. On l'a relevé : au début du récit, le narrateur s'efforce de se faire passer pour un homme qui aime son prochain : « From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition » (597). Il décrit l'affection qu'il a pour les animaux depuis sa prime enfance, mais bientôt reconnaît implicitement qu'il attend sa condamnation à mort, tant et si bien que ses déclarations précédentes deviennent suspectes. Son mépris pour tous les êtres vivants devient évident. A la fin de l'histoire, le contraste entre l'autoportrait du narrateur et la réalité de ses actes le rendent ridicule.

« Silence—a Fable » : d'abyme en abîme : la mise-au-tombeau du langage.

Selon nous, et d'un point de vue à la fois psychologique et phénoménologique, la nouvelle « Silence » (1838) [221-224], inquiétante catabase, illustre *l'angoisse de l'abandon* qui est la marque de fabrique de Poe. Le conte a en effet pour thème central le drame symbolique d'une âme torturée, d'un Moi incapable d'échapper à son démon intérieur, à son côté irrationnel et destructeur, cela recouvrant la part du Moi qui existe à proximité du potentiel pulsionnel en nous, jouxtant la Mort, présente dans l'ombre des tréfonds du tombeau. L'art littéraire permet à Poe, artiste démonique s'il en est, de construire quelque chose à partir de son chaos intérieur. Mais que l'on ne s'y méprenne pas : la crainte ici n'est pas seulement celle de sombrer dans une tristesse crépusculaire ou bien quelque spleen plus ou moins affecté, mais plus terriblement de succomber à la folie de la présomption, de la distorsion et du maniérisme, lesquels constituent les traits caractéristiques et exacerbés du démon. Selon Ludwig Binswanger, la psychose est la désignation moderne de la « démonie abyssale ». Cette « horreur » se « forme partout où nous assistons à une tension entre *création de forme* et *destruction de forme* sur laquelle repose bien le démoniaque » (304)¹¹⁶³. Cependant, « là où n'est pensé que la destruction sans forme créatrice, ce n'est pas le démoniaque

¹¹⁶³ « Depuis toujours, l'humanité a eu horreur, et l'homme naïf a encore aujourd'hui horreur de la « démonie abyssale » de cette forme d'existence que notre culture a « dé-démonisée » si aisément sous le nom de psychose, même lorsqu'il s'agit de la forme « héroïque » de la démonie. (...). Nous ne pouvons parler de démonie que lorsqu'il s'agit d'une unité de force créatrice de forme et destructrice de forme, comme par exemple chez le « démon » qui pousse au-delà des limites de ses formes données, la personnalité à des créations et des destructions qu'elle ne peut concevoir comme les siennes.» Ludwig Binswanger, *ibid.* 304. Byron et Nietzsche, entre autres, offrent des figures démoniques héroïques, selon cette conception existentielle.

qui domine, mais le satanique. Et c'est uniquement eu égard au satanique qu'il convient de parler de manque, de défaut, de dislocation. » (304). »¹¹⁶⁴

On mesure l'impuissance désespérée qui se cache derrière la fable de Poe, où connotant l'insécurité ontologique, le sol s'avère impossible à fouler, ne sommes-nous pas en effet égarés dans une contrée marécageuse (celle d'une vie tourmentée et énigmatique et de la littérature elle-même ?) où n'émerge qu'un bloc rocheux, bien insuffisant à fonder ou restaurer quoi que ce soit — ou bien serait-ce le fameux rocher de l'Eternel Retour du Même, tel que décrit par Nietzsche ?

En tout état de cause, la fuite de l'homme en toge – dernier spécimen de l'espèce humaine, il est permis de le supposer – correspond à une régression vers le primaire, un milieu fangeux, humide, inhospitalier et asémantique. Tout serait alors à réinventer, puisque, selon la très belle formule de Giorgio Agamben : « Le silence [...] n'est pas simplement une suspension/interruption du discours, mais il est le silence du mot lui-même, l'apparaître du mot : l'idée du langage ». ¹¹⁶⁵

Terminons avec la suite de la citation d'Emmanuel Levinas :

Cette méfiance à l'égard du langage tient à bien des causes secondes et qui, certes ne sont pas contingentes. L'appel à autrui, contenu dans son essence avoue la faiblesse de la pensée qui y recourt. Il existe un romantisme du génie solitaire qui se suffit dans le silence. Une raison qui parle, sort de son splendide isolement, trahit sa superbe suffisance, abdique sa noblesse et sa souveraineté. Produits de l'histoire, les mots sont surchargés de toutes les allusions, de toutes les associations auxquelles ils furent mêlés, mais perdent souvent, ainsi surchargés, l'objet qu'ils sont appelés à désigner. Car il est entendu que la fonction du langage consiste à communiquer une pensée en désignant—en nommant ses objets. Dès lors le langage introduit dans les relations humaines l'équivoque, l'erreur, le vide. C'est lui qui est mis en cause chaque fois que l'on prétend retourner aux choses elles-mêmes¹¹⁶⁶.

¹¹⁶⁴ Ludwig Binswanger. *La fuite des idées* [1933] Grenoble, Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2000, 304.

¹¹⁶⁵ Giorgio Agamben. *L'idée de la prose*, Paris, Christian Bourgois, Trad. Gérard Macé, 1988, 113.

¹¹⁶⁶ Emmanuel Levinas, *Parole et silence* (1948), Paris, Bernard Grasset/IMEC, 2009, 69-70.

DEUXIEME PARTIE

Volet VI

QUATRE NOUVELLES AU DENOUEMENT ATYPIQUE

« The Spectacles » (1844),
“Eleonora” (1841), « The Sphinx » (1846)
& « The Premature Burial » (1844)

Préliminaire

Créateur du mot « psychose », le psychiatre autrichien Ernst Freiherr von Feuchtersleben (1806-1849),¹¹⁶⁷, évoque le combat que doit livrer l'homme pour éviter de devenir fou, or ce combat est central dans l'œuvre de Poe, en particulier dans sa fiction. Force est de constater que le protagoniste poésique typique se sent atteint dans sa psyché, une proportion considérable de personnages du canon ayant pour dénominateur commun qu'ils luttent, avec plus ou moins de succès, pour conserver leur intégrité psychique et le contact avec la réalité. A l'évidence, ceux qui intéressent le plus E.A. Poe – et qui ont fait sa célébrité – sont les grands perdants de cette lutte. Parmi les rares gagnants figurent les narrateurs et protagoniste de « The Spectacles », « Eleonora », « The Sphinx » et « The Premature Burial », et c'est précisément le fait qu'ils sortent indemnes (ou peu s'en faut) de leurs aventures qui les distingue de la majorité des actants du corpus. Ces quatre nouvelles au dénouement atypique ont cela en commun d'échapper à une sorte de système thématique et dramatique dont la folie – au sens clinique du terme – est l'essentielle force propulsive. Au fil des observations et réflexions qui vont suivre, nous serons amené à constater que dans ces quatre nouvelles certes la folie joue un rôle, et même un rôle important, à ceci près toutefois que les désordres de l'esprit n'y présentent pas le même degré de gravité et d'irrémissible morbidité, d'où l'importance de la dimension grotesque dans ces textes, puisque justement le grotesque est susceptible de se comprendre comme « une espèce de déraison aimable que la sagesse n'exclut point »¹¹⁶⁸. Dans son propre éloge, la Folie – derrière laquelle se cache l'humaniste Erasme – distingue deux formes de démence :

Il y a deux espèces de démence : l'une, que les Furies, en agitant leurs serpents, répandent sur la terre ; celle-ci allume les fureurs de la guerre, attise la soif insatiable de l'or ou l'amour honteux et criminel : c'est elle qui pousse au parricide, à l'inceste, au sacrilège et aux autres crimes, et qui allume de ses torches vengeresses les remords dans les âmes coupables. Mais il en est une autre qui en diffère essentiellement. C'est une émanation de ma bienveillance pour l'espèce humaine. Elle se manifeste par une illusion agréable de l'âme, qui en efface les soucis, et la plonge dans un torrent de voluptés¹¹⁶⁹.

Il serait excessif d'affirmer que les protagonistes de ces nouvelles atypiques de Poe relèvent de l'une ou de l'autre de ces grandes catégories, car les intéressés ne sont pas agis par les Furies, ni au

¹¹⁶⁷ In *Lehrbuch der ärztlichen Seelenkunde, Als Skizze zu seinen Vorträgen* [Traité de la science médicale de l'âme] (1845). E. Feuchtersleben a également forgé le vocable « psychose », pour définir les troubles mentaux sévères altérant le sens de la réalité, et dont le patient n'est pas conscient de la morbidité.

¹¹⁶⁸ Claude Henri Watelet (1718-1886), auteur de l'article « Grotesques » dans l'*Encyclopédie*, 1^{ère} édition, 1757, tome VII, 966-967. Disponible online à www.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition.

¹¹⁶⁹ Erasme : *Eloge de la Folie* [1509-1511] Trad. G. Lejeal, Bureaux de la bibliothèque nationale, disponible online sur Wikisources, 66.

contraire par une bienveillance particulière envers leurs semblables ; de surcroît, au terme des aventures dont ils sont les agents, ces personnages ne paraissent pas tous définitivement libérés de tout souci. Certes, l'illusion, la présomption, le maniérisme et la distorsion ont leur place chez certains de ces protagonistes, mais pas au point d'y devenir prépondérants et indubitablement constitutifs d'un noyau psychotique. A titre d'illustration, la vanité du narrateur-protagoniste d'« Eleonora » consiste pour une part à émettre l'hypothèse qu'il est aliéné, mais que la folie constitue peut-être la plus haute forme d'intelligence et une source de créativité, mais de là à parler de présomption mortifère et à affirmer que l'intéressé est atteint de psychose il y a un grand pas.

On verra en tout cas que la « leçon » à retenir de la nouvelle « Eleonora » est que l'artiste éthéré doit parvenir à se libérer d'un monde par trop onirique, pour renouer avec le monde adulte de l'action. « Eleonora » n'est donc pas un conte traditionnel cultivant l'idée d'un ailleurs imaginaire, ou bien un récit gothique aux épisodes sordides.

Dans « The Spectacles », la cible du narrateur est le protagoniste passablement ridicule, Napoleon Buonapart Froissart, *alias* Simpson, dont le comportement risible trahit la vanité et l'absence de retenue (à distinguer cependant d'une présomption morbide). Le sujet n'a pas perdu la raison, ni le contact avec la réalité. A travers ce personnage un peu fêlé et inoffensif, c'est donc une folie légère ou douce qui est mise en scène. De fait, Simpson est grotesque dans la mesure où il ignore ses propres limites, mais n'est pas enfermé dans un comportement déviant, paranoïde ou quasi autistique. Certes, sa témérité est une faiblesse, mais pas une tare morbide ou une constriction pathologique, et l'on chercherait vainement chez ce protagoniste ce que Binswanger désigne comme un *thème de vie aberrant*, c'est-à-dire une (para)logique qui sous-tendrait toute l'existence, au mépris de la réalité et d'une implication du sujet dans le monde partagé. L'heureux dénouement devient possible dès lors que le protagoniste est en mesure de préserver l'intégrité de son Moi, et de maîtriser la part sombre de lui-même, ce que C.G. Jung désigne « Ombre »¹¹⁷⁰. En effet, chez les personnages de ces nouvelles atypiques, l'absence de maîtrise n'équivaut pas à la *perte du sens naturel*, décrit par un psychiatre tel W. Blankenburg. Cette idée est illustrée par le cas du narrateur-protagoniste endeuillé d'« Eleonora ». Si ce narrateur intradiégétique est parfois confus, il n'est pas victime cependant d'un dramatique effondrement psychique. Le protagoniste en question a sans doute connu une période de prostration, consécutive à la mort de sa bien-aimée, mais au terme de l'histoire il s'est *fait une raison* et a surmonté cette épreuve. Le personnage central d'« Eleonora » n'est donc pas *fou*

¹¹⁷⁰ Cf. par Jung : *L'homme à la découverte de son âme* [1933], Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1948, 4^{ème} édition 1962. Trad. anglaise: *Modern Man in Search of a Soul*.

de douleur ou en proie à une irréversible mélancolie, tel un Roderick Usher, par exemple, ou Egaeus, le narrateur désaxé de « Berenice », sujets incapables précisément de « se faire une raison ».

De la même façon, nous reconnâtrons que s'ils sont parfois quelque peu maniérés, néanmoins aucun des protagonistes de ces quatre nouvelles au dénouement atypique ne projette une personnalité gauchie ; ce ne sont pas davantage des manipulateurs animés par quelque ressentiment ou soif de revanche. En ce sens, les protagonistes atypiques sont parfois comiques, compte tenu de la place de la trivialité et de l'illusion dans leur existence. Mais s'ils connaissent des déboires, ils ne sombrent pas pour autant dans la déchéance. Tout spécialement dans une nouvelle exemplaire telle « The Spectacles », l'on a affaire à un mélange de *bouffon*, de *bizarre* et de *pittoresque*, éléments constitutifs du grotesque, selon la catégorisation d'E. Souriau¹¹⁷¹, ces aspects étant moins présents dans « The Premature Burial » et tout à fait absents de « The Sphinx » et surtout d'« Eleonora ». Dans ces quatre nouvelles inhabituelles au regard de l'intrigue et de la clôture, il n'en reste pas moins que l'on exagère et joue avec les proportions du réel, pour créer des formes et des situations inattendues, autant dire que le grotesque n'est pas éloigné.

Nous ne sommes donc pas dans le registre tragique, lequel par définition exclut la vraisemblance de tout « happy end », mais plutôt dans une badinerie qui évoque le vaudeville (« The Spectacles »), mais aussi du ludique (nous pourrions observer par exemple que dans « The Premature Burial », l'auteur joue avec son lecteur, et même se joue de lui, notamment quand ce dernier est adonné au genre de productions littéraires gothiques qui sont la marque de fabrique du même auteur).

Dans « The Premature Burial », l'on notera au contraire que le protagoniste est même capable de changer de vie, ce qui le différencie radicalement de la vaste majorité de ses homologues du canon. Pour cela et afin de se défaire de ses obsessions et ruminations morbides, entretenues par de surabondantes lectures gothiques et du registre surnaturel inquiétant, il a entrepris une véritable cure. L'auteur joue avec son lecteur, et de façon implicite, l'invite, assez paradoxalement, à faire une *cure de sevrage* en rapport avec ses goûts littéraires peu propices à l'épanouissement... il est désormais capable de faire des choix, de se projeter dans le temps.

Au terme de l'histoire, le protagoniste qui, jusqu'à présent manquait manifestement de sens autocritique, s'amende. Pour emprunter une expression à R.D. Laing, ces personnages hors normes

¹¹⁷¹ Pour le détail de cette conceptualisation, voir Etienne Souriau : *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF 1990, 810-811.

au regard du corpus ne « s'éprouvent pas comme irréels et ne sont pas thanatophiles »¹¹⁷². A la différence du psychotique, le protagoniste de ces quatre nouvelles, se montre capable de faire retour sur lui-même, moyennant parfois, c'est vrai, un peu d'aide (comme nous le verrons notamment avec « The Spectacles » et « The Sphinx »). Contrairement au relateur intradiégétique de l'unique roman de Poe, « The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket » (1838) [1003-1182], le protagoniste-narrateur de « The Premature Burial » ne se laisse pas enfermer dans un cercueil, dont le premier sera extrait pour revenir à la vie, mais seulement pour faire face à une nouvelle menace d'annihilation. Il semble bien que Pym aspire davantage à l'Enfer qu'au paradis, d'ailleurs les compagnons de voyage dont il s'entoure incarnent l'impuissance et l'horreur.

Quoi qu'il en soit, certains actants – plutôt inaccoutumés dans le corpus poesque, il est vrai – se montrent capables de dominer la crainte de l'abandon. En effet, bien qu'étant parfois ontologiquement fragiles, les intéressés demeurent réceptifs aux sollicitations de leur entourage, notamment de tel ou tel confident, le cas échéant appelé à devenir, au moins provisoirement, une sorte de moi-auxiliaire. Chez ces sujets, l'angoisse ne traduit donc pas une déstructuration psychique résiduelle, irrémédiable, comme c'est le cas chez les protagonistes hallucinés de « The Black Cat », « The Tell-tale Heart » et « William Wilson », par exemple. Le personnage gothique typique de Poe, qu'il soit victime (comme le narrateur de « The Pit and the Pendulum ») ou bourreau (tels les sombres protagonistes de « The Black Cat », « The Imp of the Perverse » ou encore Montresor dans « The Cask of Amontillado ») n'est pas à proprement parler libre, dans la mesure où l'initiative et la pleine maîtrise de ses actes lui échappe : soit il est contraint par des surdéterminations extérieures, soit il agit sous la contrainte de pulsions incontrôlables.

C'est donc invariablement la folie, celle des autres ou celle du protagoniste lui-même qui prive le protagoniste (persécuteur ou persécuté) de son propre équilibre et de sa liberté. Le plus souvent d'ailleurs, le personnage en question est livré à son propre conseil pour tenter d'exercer cette libre faculté, laquelle est d'autant plus faillible que l'intéressé évolue dans un monde exempt de toute réciprocité et sollicitude. Avec les quatre nouvelles qualifiées ici d'atypiques, au contraire nous avons affaire à des duos pour ainsi dire providentiels et thérapeutiques, non à des duos infernaux, comme ceux figurant dans « The Assignment », « The Angel of the Odd », « The Tell-Tale-Heart », ou encore « Berenice », « Ligeia » et « Morella ».

¹¹⁷² In *The Divided Self*, traduction française de Claude Elsen sous le titre : *Le moi divisé, de la santé mentale à la folie*. Paris, Editions Stock, 1970, 47.

« The Spectacles » et la distorsion comique

« The Spectacles » (1844) [618-642] est une farce, tributaire (comme « The Sphinx ») d'une illusion d'optique¹¹⁷³. L'histoire repose aussi sur l'idée selon laquelle l'individu tend à voir chez l'autre – le cas échéant chez lui-même – d'abord ce qu'il *veut voir*. Le narrateur intradiégétique, un certain Napoléon Buonaparte Froissart, a renoncé à son véritable patronyme pour adopter celui de 'Simpson' – un nom « plutôt usuel et plébéien », condition à laquelle le protagoniste doit toutefois satisfaire s'il veut hériter de la fortune d'un cousin éloigné, un certain Adolphus Simpson. Jeune homme romantique de vingt-deux ans au physique harmonieux, affecté toutefois d'une sévère myopie, le personnage répugne à porter des lunettes, cet accessoire qui risque de l'enlaidir. Invité à l'opéra, il y est ébloui par une forme féminine divinement belle, installée dans l'une des loges. Le narrateur courtise la dame, Eugénie Lalande, riche veuve française. Ils échangent des regards brûlants, le jeune homme s'imaginant que c'est le coup de foudre. Non sans contretemps, Froissart *alias* Simpson, parvient à prendre contact avec la dame chez laquelle il est enfin invité à une soirée. Le protagoniste, en raison à la fois de sa courte vue et de la pénombre, est subjugué par l'interprétation qu'il s' imagine (à tort) que l'hôtesse a donnée d'un *aria* de Bellini. En guise de réponse à l'urgente proposition de mariage que lui adresse le protagoniste, Madame Lalande répond par des exhortations à la prudence – le jeune homme est-il bien conscient de leur différence d'âge ? (631) – et formule la requête que son soupirant veuille bien renoncer à la vanité qui l'empêche de porter des lunettes. Mme Lalande, de mèche avec l'ami du narrateur et un faux pasteur, organise un simulacre de mariage. Ayant enfin chaussé des verres, le narrateur horrifié prend conscience de l'étendue de son illusion lorsque l'image de Mme Lalande se fait parfaitement nette. La confusion de la dupe atteint son comble quand son interlocutrice, une hideuse vieille dame édentée, lui révèle qu'elle n'est autre que sa trisaïeule, âgée de quatre-vingt-deux ans. En l'occurrence, la vieille dame avait ourdi cette farce afin de punir Simpson à la fois de son impétuosité et du peu d'égards manifestés à l'endroit de sa jeune parente. Mme Lalande révèle les circonstances qui les ont amenées, elle et sa petite-fille Stéphanie, à faire le voyage de France en Amérique : c'était pour rencontrer l'héritier de

¹¹⁷³Le fidèle ami de Poe, John Pendleton Kennedy, avait encouragé l'auteur à écrire quelques farces, à la manière des vaudevilles français. Cf. Lettre de Kennedy à Poe, 19 septembre 1835, in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, ed. James Harrison (New York, 1902), XVII, 19. La nouvelle fut d'abord publiée dans le numéro du 27 mars 1844 du "Dollar Newspaper" de Philadelphie. Elle paraît pour la deuxième fois dans le *Broadway Journal* – dont Poe était l'éditorialiste en chef - le 22 novembre 1845. Le fait qu'elle fut rémunérée au mot explique la longueur excessive de cette œuvre grotesque. L'onomastique et l'analogie de nombreux motifs permettent d'affirmer que la source principale de « The Spectacles » se trouve dans une nouvelle anonyme intitulée « The Mysterious Portrait », parue à Londres quelques années auparavant, dans le *New Monthly Belle Assemblée*. Le conte de Poe doit également à *You can't marry your grandmother*, farce de Thomas Haynes Bayly, donnée à Londres en 1838. Cf. à ce sujet Burton R. Pollin : « 'The Spectacles' of Poe—Sources and Significance. » *American Literature* 37 (1965): 187-190.

son mari – l’héritier en question se révélera être le narrateur – et mentionne incidemment l’un de ses descendants, en l’occurrence un dénommé Napoléon Buonaparte Froissart, individu réputé passablement stupide. Le protagoniste comprend – un peu tard – qu’il s’agit de lui, et que celle dont il s’était épris, Mme Lalande, *alias* Mme Simpson, est en réalité son arrière-arrière-grand-mère. Il se fait que chaque fois qu’était nommée « Madame Lalande », tout l’entourage présumait qu’on faisait allusion à la jolie Stéphanie. Happy end, digne d’un vaudeville : Napoleon Buonaparte Froissart, *alias* Simpson, désormais riche, épouse enfin la jeune parente homonyme de Mme Lalande. Pour clore son récit, le narrateur à présent édifié, déclare renoncer définitivement aux billets doux et jure de ne plus quitter ses lunettes¹¹⁷⁴.

Dès le titre de « The Spectacles » la polysémie (entre « lunettes » ou « spectacles ») inscrit le texte dans une perspective ludique, le lecteur étant incapable de se faire une idée, ou plutôt une image assez nette de ce qui se passe. L’histoire est une sorte de *comédie des erreurs* ou mieux encore, d’*épiphanie à rebours*, dont le comique, de par sa vertu correctrice (comme les verres optiques du même nom), rappelle les fabliaux et récits cocasses du Moyen-Âge où c’est surtout par le ridicule que l’insensé est rétribué¹¹⁷⁵. A travers le narrateur, Poe se moque de la vanité d’un homme exclusivement soucieux de son apparence, cette fierté l’empêchant de porter des lunettes. La présomption, joue donc un rôle crucial, consistant pour le sujet à négliger ses limites propres, en l’espèce à vouloir contre toute raison se passer de lunettes. C’est vrai, le protagoniste une fois devenu narrateur évoque sa témérité invétérée (« my constitutional audacity » (629)). Aveuglement téméraire, telle est une définition possible de la présomption : de fait, pour le narrateur, seules comptent les apparences, à preuve les remarques au sujet de son propre physique. Par exemple, les inquiétudes qu’il exprime au sujet de l’impression négative que seraient susceptibles de produire ses yeux évoquent une personnalité sourcilleuse, si ce n’est ontologiquement fragile : « My eyes are large and gray ; and although, in fact, they are weak to a very inconvenient degree, still no defect in this regard would be suspected from their appearance » (619). En termes phénoménologiques, le jeune homme est victime d’une présomption qui lui fait prendre ses illusions pour des réalités, la vanité personnelle (l’onomastique impériale est affectée d’un fort coefficient d’orgueil et d’hubris et le personnage apparaît ridiculement soucieux de son allure) et prend pour vrai ce qui chez la vieille femme n’est qu’apparence. Le narrateur-protagoniste décrit longuement la beauté supposée de la

¹¹⁷⁴ Poe a pu trouver l’inspiration de « The Spectacles » dans l’histoire de Ninon de Lenclos rapportée par Tallement des Réaux (1619-1692) dans ses *Historiettes*, publiées en 1834-1835. Cf. à ce sujet Burton R. Pollin, « ‘The Spectacles’ of Poe—Sources and significance », *American Literature*, vol. 37, May 1965, 185.

¹¹⁷⁵ Le comique de « The Spectacles » évoque également l’esprit grotesque caractéristique des nouvelles de Gogol – un exact contemporain de Poe, comme « Le nez » (1836) et « Le manteau » (1843).

dame, bien qu'il soit incapable d'effectivement voir l'intéressée. L'ironie consiste en cela que, lors de sa première rencontre avec la femme, le narrateur n'a pas bénéficié d'une perception à proprement parler visuelle, au lieu de quoi il a immédiatement converti une impression subjective en 'vision'¹¹⁷⁶. Le potentiel comique de l'illusion est renforcé par les propos du narrateur, relatifs à son engoûement pour les femmes, et au fait qu'il prétend — tout myope qu'il est — avoir observé attentivement le public à l'opéra, la crème de la ville : « For two hours And in the meantime, I amused myself by observing the audience, which consisted, in chief part, of the very *élite* of the city. » (619)

Il est à noter que le galant, alors même qu'il scrutait avec insistance la dame assise dans sa loge, avait conscience d'une ombre au tableau, pour ainsi dire (622). Du point de vue du protagoniste, ce je-ne-sais-quoi tenant du doute confère toutefois au visage de la femme une douceur et une majesté séraphiques, aspect qui décuple la passion de l'adorateur (623). Du coup, ce qui est laid passe pour beau, parfait exemple de renversement. Le narrateur admet cependant que c'est bien son cœur (et non pas ses yeux) qui lui ont fait accroire que la dame était d'une sublime beauté : « [her face] was exquisitely lovely, – this of course my heart had told me before » (622). C'est une 'vision' auto-suggérée que le protagoniste a eue, plutôt qu'une impression sensible, car chez ce sujet l'émotion prévaut sur la perception.

Il n'est pas rare, dans la fiction de Poe, de rencontrer des situations où la mésinterprétation de la réalité environnante ou d'un élément en particulier dans cet environnement – suivie, le cas échéant, de conséquences fâcheuses – est due à une illusion optique. Dans « The Elk. A Morning on the Wissahiccon » (1845)¹¹⁷⁷ nous est proposée la description poétique d'un ruisseau qui se jette dans la Schuylkill River, près de Philadelphie. Le narrateur, tout à son admiration d'un paysage grandiose, aperçoit tout à coup un magnifique élan. Mais bientôt survient un homme qui, s'étant approché de la bête, lui passe un poids au cou et l'emmène au bout d'une longe. Cette intrusion détruit instantanément l'expérience esthétique quasiment sublime du narrateur déconfit. En effet, l'intéressé a découvert que l'élan n'était qu'un animal domestique, fort avancé en âge.

¹¹⁷⁶ La présomption pathétique du personnage lui fait négliger l'évident et le disponible pour le lointain et l'équivoque, peut-être une définition du maniérisme, idée qu'on retrouve dans la nouvelle « Loss of Breath » : « A thousand vague and lachrymatory fancies took possession of my soul—and even the idea of suicide flittered across my brain ; but it is a trait in the perversity of human nature to reject the obvious and the ready, for the far-distant and equivocal. » (151)

¹¹⁷⁷ Première publication dans la revue *The Opal*, de 1845. Est posé dans cette brève vignette le problème pour ainsi dire écologique de la transformation par l'homme de la nature et du paysage sauvage en espace domestiqué.

Dans la nouvelle qui nous occupe ici, l'aveuglement n'est pas que d'ordre ophtalmologique. Au-delà de la scène drôlatique de la rencontre à l'opéra, le lecteur détecte chez le protagoniste privé de tout sens autocritique une tendance persistante à dénier la réalité, quand celle-ci ne se conforme pas à ses attentes. Par exemple, lorsque Simpson s'entend dire par le domestique que son ami Talbot, sur qui il comptait pour le présenter enfin à l'élue de son cœur, que cet ami donc était sorti, il accuse physiquement le coup, vacille sur ses jambes, recule de six pas et s'exclame : « Out! » [...] « Let me tell you, my fine fellow, that this thing is thoroughly impossible and impracticable; Mr. Talbot is *not* out. » (626). Le jeune homme se complaît dans le fantasme, à l'opposé de la femme âgée, laquelle littéralement ne perd jamais de vue la réalité :

She went even so far as to accuse me, laughingly, of rashness—of imprudence. She bade me remember that I really even knew not who she was—what were her prospects, her connexions, her standing in society. She begged me, but with a sigh, to reconsider my proposal, and termed my love an infatuation—a will 'o the wisp—a fancy or fantasy of the moment—a baseless and unstable creation rather of the imagination than of the heart. (630)

A mesure cependant que la soirée musicale chez Mme Lalande tire à sa fin, la lumière décline, enveloppant l'ardent jeune homme et celle qu'il s'imagine aimer dans une pénombre de plus en plus épaisse, conditions susceptibles de renforcer les illusions du protagoniste et à lui faire oublier toute retenue :

These things she uttered as the shadows of the sweet twilight gathered darkly and more darkly around us—and then, with a gentle pressure of her fairy-like hand, overthrew, in a single sweet instant, all the argumentative fabric she had reared. (630).

Le lecteur de « The Spectacles » comprend que Madame Lalande berne avec complaisance un jeune homme inexpérimenté, captif de son propre imaginaire, et que la vieille dame se gratifie par la même occasion, la badinerie étant toujours — au moins partiellement — affaire de non-vérité, sa dynamique mobilisant la capacité à faire croire/et à se convaincre soi-même du fait que l'on demeure désirable et aimable. Au terme de l'histoire, la réconciliation entre les trois instances psychiques que sont pour Lacan le *réel*, l'*imaginaire* et le *symbolique* devient possible, à la faveur de l'engagement dans un mariage réel et valide, entre individus de la même génération, raisonnables, lucides et consentants. L'union envisagée précédemment par le jeune homme était incongrue et même insensée, du fait qu'il était assujéti à des illusions et à l'erreur. En effet, sous-jacent au thème du mariage, se profilait celui de la consanguinité, puisque sur le plan relationnel le jeune homme méconnaissait la distance intergénérationnelle et affective entre soi et l'autre. Au terme du spectacle, l'honneur est

sauf, et la preuve faite que le protagoniste de cette histoire cocasse n'était atteint que de folie « douce », tandis qu'un psychotique pour sa part en serait resté au stade de l'imaginaire, fixé sur la phantasmagorie qu'il se faisait de la figure féminine.

Dans l'erreur grotesque, la distorsion joue un rôle majeur¹¹⁷⁸ : le destinataire s'amuse à la fois d'une déficience sensorielle, du défaut de parallaxe et de la coquetterie d'un protagoniste. Sous ce rapport, le texte incite à une réflexion sur les limites de la perception humaine—myopie ou pas—puisque, initialement, le narrateur fasciné ne fait pas la distinction entre le visage de la femme et la forme de ce visage. La distorsion sentimentale (suivant l'adage « l'amour est aveugle ») se combine avec la distorsion optique. En d'autres termes, non seulement le personnage a la vue courte, mais son entendement est pareillement frappé de cécité. Sa raison n'est pas pour autant en cause, car Simpson est ridicule tout au plus, sa personnalité n'est en aucun cas gauchie, encore moins paranoïaque, celle d'un psychotique dangereux ou d'un sujet qui se vivrait comme le jouet des autres, agents malveillants. L'idée centrale dans « The Spectacles » est celle de l'erreur sur la personne. Les identités flottent dans la nouvelle et l'on s'amuse à permuter les initiales du patronyme du protagoniste. C'est là affaire de réduction eidétique, pour reprendre la formule de Husserl, laquelle doit permettre au sujet de retrouver l'essence du phénomène¹¹⁷⁹. On se rappellera que cette opération phénoménologique se divise en deux étapes : l'*epochè*, qui consiste à mettre entre parenthèses ses conceptions sur le monde et sur l'existence même du monde. Cette attitude est à rapprocher du doute méthodique de Descartes, sauf qu'ici il s'agit d'une suspension du jugement. Enfin, la *variation eidétique* consiste à faire varier toutes les perspectives selon lesquelles l'on peut considérer un phénomène et ainsi d'en déduire une constante : l'essence du phénomène. Dans « The Spectacles » en l'occurrence, le narrateur intradiégétique Simpson-Buonaparte doit apprendre à assumer le fait que la beauté absolue, pas davantage que l'idéal, n'est de ce monde mais reste radicalement inatteignable. Autant dire que la beauté idéale n'existe pas à proprement parler comme objet intramondain, mais s'élabore dans le fantasme, et donc participe de l'imaginaire, lequel soutient le désir. Or, le fait de raconter cette histoire – bien au-delà d'une grotesque affaire d'illusion comique et de sentimentalité naïve – rend symbolisable pour le narrateur quelque chose de son fantasme. Tant que le jeune protagoniste regarde sans voir ou s'il voit sans regarder, la résolution par lui des énigmes du sexuel et de l'identité demeure impossible, l'intéressé risquant de rester englué au stade

¹¹⁷⁸ Il existe aussi une proximité thématique entre « The Spectacles » et « The Man that was Used Up ». Au terme du second conte dont il a été question plus haut, le général se révèle être fabriqué de toutes pièces. Voir notre partie dévolue aux contes morbides.

¹¹⁷⁹ Cf. Edmund Husserl, *Les Recherches logiques. Prolégomènes à la logique pure* (1900-1901). Paris, Epiméthée - Essais philosophiques, P.U.F., 5^e édition, 2002.

des problématiques œdipiennes et incestueuses. De ce point de vue, la vénérable Madame Lalande n'a pas pour unique fonction d'édifier le jeune homme (en lui permettant de rétablir la parallaxe), quitte d'ailleurs à le ridiculiser au passage : bien plutôt elle symbolise de façon comique la finitude de toute chose¹¹⁸⁰, à savoir du point de vue phénoménologique l'inscription de l'existence humaine en tant qu'*être-pour-la-mort*, cela n'étant pas à entendre dans une quelconque tonalité macabre ou pathologique, mais comme appel à octroyer un sens à ce qui est donné. Sous ce rapport, en tant que jeu de symboles, le processus narratif permet au sujet de reconnaître, d'assumer et de rendre fictif le « noyau dur du réel »¹¹⁸¹ qui dans son essence reste indicible, cela dans la mesure où il relève à la fois du traumatisme et de la blessure narcissique. La vieille femme n'est pas dangereuse – comme pourrait s'avérer quelque harpie ou ensorceleuse, laquelle viserait à sidérer et à vampiriser le beau jeune homme, pis encore, à castrer ce dernier. Mais elle rappelle la mortalité, bien que n'étant pas la Mort en tant que telle – l'horreur, le spectral et l'obscène – ou encore le « réel-réel » au sens où l'entendrait Slavoj Žižek¹¹⁸². Dans une scène parfaitement grotesque et qui frise l'épouvante, l'intéressée se défait de ses atours et prothèses, révélant simultanément son identité, processus grâce auquel le jeune protagoniste est réintroduit dans sa filiation véritable, réintégrant du même coup l'ordre symbolique et intergénérationnel. Si Mme Lalande manifeste bruyamment sa fureur durant ladite scène, c'est que sans doute la vénérable dame aimerait prolonger le jeu indéfiniment, pour croire encore à son propre potentiel séducteur. L'équilibre est rétabli dès lors que la vieille femme s'efface et cède la place à Stéphanie, la femme idoine : jeune, belle et disponible¹¹⁸³.

L'on comprend à présent que « The Spectacles » est une fable morale et un appel au discernement, dans la mesure où le relateur est censé tirer une leçon de sa mésaventure. La résolution est positive (happy end). Le parallèle thématique est évident avec la nouvelle « The Man That was Used Up ». Dans « The Sphinx », on retrouve un phénomène analogue d'illusion optique, impliquant une confusion entre d'une part la chose en soi et d'autre part la perception que le narrateur intradiégétique en a, et l'interprétation de cette perception. Cependant, l'histoire narrée dans « The Sphinx » aboutit au résultat inverse de celui obtenu dans « The Spectacles » : le narrateur de « The Sphinx » est certes fasciné par ce qu'il croit voir, à cette différence près qu'il y projette non pas

¹¹⁸⁰ Henri Bergson parle à juste titre de la « fonction correctrice » du rire, in *opus cit.* 197.

¹¹⁸¹ J'emprunte la formule au philosophe Slavoj Žižek.

¹¹⁸² Marie Bonaparte surinterprète la nouvelle, qui voit dans le personnage principal de « The Spectacles » le « violeur-castrateur-meurtrier de la mère ». Cf. M. Bonaparte : *La vie et les œuvres d'Edgar Poe en France de 1845 à 1875*, II, 566 (Paris, 1933).

¹¹⁸³ Morale connexe : la perception sensible joue un rôle dans l'amour, mais ne suffit pas. Le « coup de foudre » (« Love at first sight ») ne garantit rien.

quelque chose de sublime et même de divin (un visage parfait), mais une créature absolument monstrueuse, laquelle, comme dans un cauchemar, approche à grande vitesse et inexorablement. En même temps, dans « The Spectacles » on pressent une ambivalence dans le discours relatif au faible que l'énonciateur prétend avoir pour les femmes : « The magic of a lovely form in woman—the necromancy of female gracefulness—was always a power which I had found it impossible to resist. » (620). C'est ainsi que dans « The Spectacles » la femme, même dans ce qu'elle a de plus idéal, est implicitement associée à quelque chose de dangereux, d'ensorcelant même, car elle entretient un rapport étroit avec la Mort (les choix lexicaux sont liés à la magie et à la divination, cela s'applique tout particulièrement « Morella » et « Ligeia »). Cette typologie féminine mortifère traverse l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Poe.

Dans « The Spectacles » au terme d'une description à la fois minutieuse et remarquablement floue—la lointaine loge servant opportunément de cadre au portrait qui nous est livré—le narrateur précise que cette vision l'a pétrifié : « I gazed at this apparition for at least half an hour, as if I had been suddenly converted to stone... » (620). Le motif de la pétrification se décline ici sur un mode comique, mais fait néanmoins écho à des œuvres où cet élément surgit lors de telle phase d'excitation paroxystique annonçant l'irréversible effondrement psychotique, l'on songe notamment à « Berenice », « The Fall of the House of Usher », et « Morella » examinées plus haut.

Dans la clôture de « The Spectacles », 'Chacun peut se tromper, sachons rire de nous-mêmes', paraît nous dire le narrateur. C'est à la fois à défaut de porter des lunettes, en raison de son refus de mieux voir et parce qu'il est dupé, que le sujet perd de vue la réalité. Cette absence de maîtrise – cocasse quant à ses effets – n'est pas assimilable à la *perte du sens* telle que la décrit Wolfgang Blankenburg, celle caractéristique d'un individu gauchi et délirant¹¹⁸⁴. Ainsi, selon Søren Kierkegaard, l'humour est généré par l'incongruité existant entre d'une part l'infini sérieux de la tâche consistant à exister et d'autre part la trivialité et l'illusoire de la plupart des façons que nous avons d'exister¹¹⁸⁵. De son côté, Martin Heidegger décrira l'humour comme une réponse à cette réalité que l'être humain est jeté (*geworfen*) dans le tourbillon du monde, sous la modalité de la facticité ou de la dérélition¹¹⁸⁶. Dans la nouvelle qui nous occupe, le comique résulte effectivement

¹¹⁸⁴ *Opus cit. Ibid.*

¹¹⁸⁵ Voir S. Kierkegaard, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate* [1841], *Œuvres complètes*, Editions de l'Orante, tome II. 7-205.

¹¹⁸⁶ Cf. Martin Heidegger : *Être et Temps*, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1986, Trad. François Vezin, § 38 : L'échéance et l'être-jeté. Élément révélateur : l'étymologie de « werfen » ('jeter') renvoie au 'tourbillon' ou 'vortex', au 'mouvement tourbillonnant'.

d'une situation de déchéance (*Verfall*), une chute dans laquelle le sujet *jeté-au-monde* se précipite inconsidérément :

Les phénomènes mis en évidence : la tentation, le rassurement, l'extranéation, la méprise, caractérisent le mode d'être spécifique de l'échéance. Cette « mobilité » du *Dasein* en son être propre, nous l'appelons la précipitation. Le *Dasein* se précipite de lui-même dans lui-même, dans l'absence de sol et la nullité de la quotidienneté inauthentique. Mais cette précipitation demeure retirée à ses yeux par l'être-explicité public, au point même d'être explicitée comme « progrès », et comme « vie concrète »¹¹⁸⁷.

Cela étant, le fait que le protagoniste soit à même de raconter « son histoire » démontre qu'il n'a pas perdu sa capacité de sujet d'effectuer la réduction eidétique qu'évoquent Husserl et Binswanger. En effet, le narrateur, d'une certaine manière dégrisé, met entre parenthèses la conception qu'il avait du monde, et suspend son jugement. L'individu opère aussi une réduction transcendantale : de fait, il se considère en tant que narrateur en train de regarder (fût-il myope), ce retour du sujet sur lui-même et sur sa perception lui permettant justement de comprendre les structures de la perception en question (*ce recul suspensif*, pour reprendre une expression du phénoménologue Marc Richir¹¹⁸⁸, est une opération dont est incapable par exemple le William Wilson de la nouvelle éponyme).

« Eleonora »¹¹⁸⁹ (1842) [468-474] constitue, avec « Ligeia » (1838) [262-277] et « Morella » (1835) [234-239] un trio de nouvelles portant sur le thème de la fidélité *post mortem* à l'objet d'amour. Le narrateur a épousé jadis sa cousine adolescente Eleonora, alors âgée de quinze ans¹¹⁹⁰. Sa femme, la mère de celle-ci et le narrateur résidaient dans une vallée magnifique et très reculée, le couple se complaisant dans un parfait isolement vis-à-vis des autres et d'un monde dont ils ignoraient tout : « We lived all alone, knowing nothing of the world without the valley, —I, and my cousin, and her mother. » (238). Encore toute jeune, la protagoniste meurt, chagrinée à l'idée que son époux puisse un jour en aimer une autre. Le narrateur fait à Eleonora le serment de lui rester fidèle

¹¹⁸⁷ Martin Heidegger, *ibid.*

¹¹⁸⁸ Voir Marc Richir : *L'expérience du penser. Phénoménologie, philosophie, mythologie*. Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 1996, 11.

¹¹⁸⁹ La nouvelle « Eleonora » fut publiée pour la première fois dans la revue «Notion» du 4 septembre 1841, puis à nouveau dans l'édition de 1842 de «The Gift : a Christmas et New Year's Present», une publication annuelle ; et derechef dans le numéro du 24 mai 1845 du «Broadway Journal». Poe ajouta alors une épigraphe, citation de Raymond Lulle qu'on peut traduire ainsi : « Sous la protection d'une forme spécifique, mon âme est sauve ».

¹¹⁹⁰ Dans la première version du conte (1841), le narrateur est un dénommé Pyrrhos, l'étymologie renvoyant au rouge flamboyant (du grec *πῦρ* : le feu). L'on songe aussi à Pyrrhos d'Elée (IIIème siècle av. J.C.), connu pour avoir été un praticien du doute permanent.

par-delà la mort. La dernière partie du récit a la tonalité d'un rêve éveillé. Peu après avoir quitté la Vallée enchantée et s'être installé dans une ville lointaine, le protagoniste tombe passionnément amoureux d'une angélique Ermengarde, qu'il épouse en dépit de son serment. Comme les défunctes Ligeia et Morella, Eleonora revient, sans l'intention toutefois de se venger. Au contraire, puisque le narrateur entend la douce voix de la protagoniste qui le libère de son engagement, pour des raisons ici-bas mystérieuses mais qui lui seront révélées ultérieurement, au Ciel. L'auteur lui-même était insatisfait de cette nouvelle, qu'il décrivit comme faible, car rédigée à la hâte¹¹⁹¹.

I.M. Walker reproche à « Eleonora » sa sentimentalité morbide (« morbidly sentimental »¹¹⁹²), tandis que plus récemment Henri Justin considère que ce récit ne constitue pas à proprement parler une nouvelle, estimant plausible que l'écrivain y règle des affaires personnelles¹¹⁹³. Le biographe Kenneth Silverman est d'avis que la conclusion peu convaincante d'« Eleonora » suggère que l'auteur lui-même estimait peu vraisemblable le pardon consenti à l'amant ayant trahi un serment perpétuel¹¹⁹⁴.

Certains critiques ont attiré l'attention sur les similarités existant entre « Eleonora » et d'autres œuvres romantiques, telles *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1788)¹¹⁹⁵, *Betrothed* de Walter Scott (1825) et « Kubla Khan », le célèbre poème de Coleridge (1816). Thomas O. Mabbott émet l'hypothèse qu'« Eleonora », comme « The Island of the Fay », ait pu trouver des éléments d'inspiration dans la nouvelle « Fairy Tale » de Miss Mercer¹¹⁹⁶. Le même Mabbott propose l'interprétation selon laquelle la nouvelle de Poe nous présenterait un cas de réincarnation : la vertueuse Eleonora revenant en tant qu'Ermengarde, à moins que l'âme de la protagoniste éponyme

¹¹⁹¹ Voir la revue critique de l'auteur lui-même, parue dans *Graham's Magazine* en novembre 1841: [It is a tale] "which is not ended so well as it might be — a good subject spoiled by hurry in the handling." *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Edited by Thomas Ollive Mabbott, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, Vol. II, *Tales and Sketches*, 1831-1842, 1978, 635.

¹¹⁹² I.M. Walker, *Edgar Allan Poe the Critical Heritage*, Routledge and Keegan Paul, 1986, 26.

¹¹⁹³ Henri Justin : *Poe dans le champ du vertige, des Contes à Eureka : l'élaboration des figures de l'espace*, Paris : Editions Klincksieck, 1991, 138.

¹¹⁹⁴ Kenneth Silverman, *op. cit.*170. Le biographe de Poe signale le parallèle entre la situation familiale des personnages de la nouvelle et celle de l'écrivain – qui, à l'époque de la composition d'« Eleonora », résidait avec Virginia et la mère de cette dernière, Maria Clemm, affectueusement surnommée Muddy.

¹¹⁹⁵ Sinclair Snow, "The Similarity of Poe's 'Eleonora' to Bernardin de Saint-Pierre's *Paul et Virginie*," *Romance Notes*, 5 (1963), 40-44.

¹¹⁹⁶ Voir Thomas Ollive Mabbott, "Eleonora," *The Collected Works of Edgar Allan Poe — Vol. II : Tales and Sketches* (1978), 635-647. « A Fairy Tale », par une certaine Miss Mercer était parue dans le *Southern Literary Messenger* en janvier 1836 (Vol. II, N° 2, 77-78). Miss Mercer est possiblement un pseudonyme, et nous ne possédons aucune donnée permettant d'identifier cet(te) auteur(e).

ne soit double. Autre interprétation possible, en l'occurrence de nature éthique : l'enfant Eleonora n'aurait jamais dû accepter l'engagement aussi solennel qu'imprudent de son fiancé énamouré. Au ciel, là où règne l'amour, Eleonora désormais en meilleure connaissance de cause, est en mesure de libérer le narrateur de son vœu.

Selon Mabbott, l'on a aussi fait d'« Eleonora » une allégorie de la jeunesse et de la maturité, ainsi que le suggère l'allusion à l'énigme du sphinx. La leçon à retenir de ce conte est que l'artiste doit s'extraire d'un monde onirique pour s'impliquer dans le monde adulte et bien réel de l'action. Interprétation convergente, celle de B. Franklin Fischer, lequel s'est intéressé à la tonalité romantique d'une nouvelle qui, à ses yeux, privilégie l'amour spirituel sur la flamme charnelle. En effet, le thème d'« Eleonora » est lié à l'idée qu'en amour l'ardent désir d'une consommation sexuelle incite à quitter le monde des rêves et des idéaux pour s'engager dans la réalité du mariage, avec toutefois la part de responsabilité que ce dernier en principe également implique¹¹⁹⁷. R. Wilbur considère le narrateur d'« Eleonora » comme un visionnaire, porteur d'une voix qui produit un effet poétique dans tout le conte, proche de ce que Poe lui-même définit comme le « *rhythmical creation of Beauty* ». Wilbur estime que dans cette œuvre nous nous identifions au narrateur (qui n'est pas qu'un malheureux insensé), dans la mesure où l'intéressé est en quête d'une beauté surnaturelle. J. Dayan croit au contraire déceler dans « Eleonora » un certain scepticisme envers les idées de transcendance ressortissant aux sphères du pur esprit¹¹⁹⁸. De son côté, Richard P. Benton fait un parallèle original entre la nouvelle de Poe et l'allégorie des Aphrodites jumelles de Pausanias¹¹⁹⁹. Rapportées à cette dichotomie, Ermengarde représente l'Aphrodite terrestre, dite populaire (incarnation de l'amour conjugal), tandis qu'Eleonora représente sa jumelle céleste (amour éthéré)¹²⁰⁰. B. Franklin Fischer est d'avis que la question de savoir si le narrateur est fou ou non n'est pas la question essentielle soulevée par le conte, « Eleonora » offrant plutôt la description d'une personnalité extrêmement sensible aux expériences humaines universelles, cette sorte de sensibilité exacerbée étant fréquente dans le canon poésque. Même s'ils soulèvent parfois le problème de la folie dans « Eleonora » — quoique plus rarement celle de la représentation de cette dernière — aucun des critiques que nous avons mentionnés ne répond à la question essentielle (à nos yeux, en tout cas) de la manière d'être au

¹¹⁹⁷ Benjamin Franklin Fischer, « Eleonora : Poe and Madness, » *Poe and His Times : The Artist and His Milieu*, Baltimore : The Edgar Allan Poe Society, 1990, 178-188.

¹¹⁹⁸ Voir par R. Wilbur: "Introduction" to the Print Club of Cleveland edition of "Eleonora" (1979). Pour les thèses de J. Dayan, cf. *Fables of Mind: An Inquiry into Poe's Fiction* (New York, Oxford, 1987), 210-223.

¹¹⁹⁹ Voir le discours de Pausanias, cité dans le *Banquet* de Platon (180.c – 181b.)

¹²⁰⁰ Richard P. Benton, "Platonic Allegory in Poe's 'Eleonora'," *NCF*, 22 (1967), 293-297.

monde et des habitus pathologiques (ou pas) du personnage central. Or, en l'absence d'une véritable sémiologie de l'aliénation mentale, il paraît difficile, pour ne pas dire impossible, d'explorer avec profit la condition des actants concernés, dont certains se détachent de leur Ego, au point parfois de ne plus se reconnaître et d'atteindre un point de non-retour. L'énonciateur d'« Eleonora », bien que possédant un *mode d'être au monde* assez particulier, ne nous semble pas relever de cette catégorie de narrateurs hallucinés et morbides, très caractéristiques du corpus. Venons-en donc à présent à notre propre élucidation.

« Eleonora » : Approche phénoménologique

On l'aura compris, « Eleonora » est une nouvelle atypique dans le corpus, eu égard en premier lieu à sa résolution. On l'a vu, nous n'y avons pas affaire à un conte traditionnel cultivant le thème d'un ailleurs imaginaire ou à une histoire gothique de plus, aux personnages typiques du genre, plongés dans des situations dramatiques. Sur un ton incantatoire et dans un style onirique, le narrateur évoque une enfance innocente et son idylle avec Eleonora, sa juvénile cousine. La protagoniste éponyme ne suscite que paix et harmonie, par comparaison avec les contes macabres du même corpus où, par exemple, une amante morte revient d'outre-tombe— sujet le plus poétique du monde, aux dires de Poe lui-même¹²⁰¹. La morale de l'histoire relatée dans « Eleonora » consiste en l'idée qu'après la disparition d'un conjoint il est licite de se remarier. Mais cela est-il essentiel à l'intelligence de cette œuvre, nous en doutons.

Situation ironique, le narrateur nous laisse le choix de voir en lui un sujet sain d'esprit ou bien un fou et donc de décider si son histoire présente quelque crédibilité ou suggère au contraire une hallucination imputable à un désordre mental. On peut supposer qu'après la mort d'Eleonora, le narrateur connut une période de prostration et que par conséquent son témoignage émane d'un relateur modérément fiable¹²⁰². Esseulé après le tragique décès, l'énonciateur navré raconte: « I longed — I madly pined for the love which had before filled [my heart] to overflowing. » (472-473) Autre hypothèse : en conséquence du traumatisme subi, le veuf inconsolable a pu sombrer dans

¹²⁰¹ « The death then of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world. » In « The Philosophy of Composition » (1846), in: *Poe. Essays and Reviews*, The Library of America, Literary Classics of the United States, 1984, 19.

¹²⁰² L'onomastique de la première version d'« Eleonora » (1841) où le narrateur se fait appeler Pyrrus pourrait suggérer que le destinataire de ce conte serait bien inspiré de faire preuve de circonspection avant d'accorder sa confiance au dit narrateur.

l'incohérence. Cela étant, comme le fait remarquer Franklin Fischer, dans « Eleonora » est certes fournie une restitution dramatique de ce qui pourrait bien relever de l'aliénation mentale, mais tout aussi bien de sentiments universels, simplement liés au deuil. Ainsi donc, si l'émotion est vive dans le discours du narrateur, il n'en est pas moins hasardeux d'affirmer que nous sommes en présence d'une folie caractérisée¹²⁰³. Le narrateur intradiégétique certes admet cette possibilité qu'il soit aliéné, mais envisage en même temps que la folie puisse constituer la plus haute forme d'intelligence. La maladie mentale peut donc s'avérer dangereuse, mais par ailleurs promouvoir le génie et la créativité artistique¹²⁰⁴:

Men have called me mad; but 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. 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...” (468)¹²⁰⁵.

L'auteur cultive donc dans « Eleonora » l'ambiguïté autour du thème de la déstructuration mentale; le second paragraphe de la nouvelle ne débute-t-il pas avec le commentaire : “We will say,

¹²⁰³ Nous ne sommes pas convaincu par l'hypothèse de Franklin Fischer – à notre sens abusivement sociologique – selon laquelle celui qui narre l'histoire d'Eleonora est peut être conscient du fait qu'il ne fait que jouer la comédie. Ce faisant, l'agent du récit offrirait aux lecteurs une mesure de divertissement populaire, tout en insinuant ironiquement que nous avons affaire à un contexte plus sérieux. En revanche, selon nous, un spectacle de cette nature est bel et bien proposé dans « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », puisque lorsque nous entrons dans ce conte, nous autres – tout comme l'ingénieux narrateur qui visite un asile d'aliénés, pour voir toutes ses anticipations retournées sens dessus-dessous –, nous sommes manipulés pour réfléchir à des distinctions entre folie et rationalité. Le rêveur-amant dans « The Assignment » nous revient à l'esprit, lui aussi, protagoniste morbide dont histoire se prête à diverses interprétations.

¹²⁰⁴ Chacun sait que le rapprochement entre « génie » et folie est un trope abondamment exploité dans la littérature du XIXe siècle. En Allemagne, le thème du poète fou est traité notamment dans *Le Tasse*, pièce de Goethe (1789) et *Lenz* (poème en prose / longue nouvelle) par G. Büchner (1835). En France, le thème inspirera notamment A. de Vigny avec *Stello* (1832) et le premier roman de G. Flaubert, *Mémoires d'un fou* (1838); la folie y est valorisée en tant que signe de « Grande santé, » permettant de soustraire l'individu au conformisme médiocre et parfaitement abrutissant. L'auteur y rapporte la formation de sa propre vocation littéraire. A. Schopenhauer aborde la question sous un angle philosophique dans *Le monde comme représentation* (1859). Les relations entre folie et génie seront théorisées par l'aliéniste italien Lombroso (1835-1909) phrénologue et physiognomiste aux yeux de qui l'étiologie se réduisait surtout à l'hérédité.

¹²⁰⁵ Quelques années plus tard, à la fin de sa vie, l'essayiste E.A. Poe reprendra ce thème: « That factitious ‘genius’ — that ‘genius’ in the popular sense — which is but the manifestation of the abnormal predominance of some one faculty over all the others — and, of course, at the expense and to the detriment, of all the others — is a result of mental disease or rather, of organic malformation of mind: — it is this and nothing more. Not only will such “genius” fail, if turned aside from the path indicated by its predominant faculty; but, even when pursuing this path — when producing those works in which, certainly, it is *best* calculated to succeed — will give unmistakable indications of *unsoundness*, in respect to general intellect. Hence, indeed, arises the just idea that: ‘Great wit to madness nearly is allied.’ *Fifty Suggestions*, 23 (*Graham's Magazine*, May-June 1849). *E.A. Poe Essays and Reviews*, Literary Classics of the United States, Inc., New York, Library of America, 1984, 1301.

then, that I am mad” (468), incise qui pourtant ne nous éclaire pas davantage quant à l’état des facultés mentales de l’énonciateur. L’impression est donnée par ailleurs que l’intéressé se considère comme victime d’une incompréhension, mais de là à discerner des traits paranoïaques, une telle conclusion serait par trop hâtive. Certes, il est difficile de parler de distorsion dans « Eleonora », même si ce qui est narré dans cette nouvelle semble bien correspondre à une recherche d’expérience « hors-corps », chez un individu ontologiquement fragile, lequel s’éprouve comme irréel. Eleonora fonctionne peut-être comme moi-auxiliaire et pare-excitation pour le protagoniste-narrateur, un peu comme l’acolyte du narrateur perturbé de la nouvelle « The Sphinx ». L’expérience est bien celle du deuil, sans qu’il s’agisse de nécrophilie ou de thanatophilie, caractéristique des contes les plus sinistres de Poe.

Le lecteur ne peut qu’être frappé par les images sublimes et la préciosité du style, lequel vient servir un discours littéralement fleuri et grandiloquent, le narrateur ayant une prédilection marquée pour les vocables rares et une syntaxe désuète :

Hand in hand about this valley, for fifteen years, roamed I with Eleonora before love entered within 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 within (470).

Ce langage lourdement orné, regorgeant de superlatifs et d’oxymores¹²⁰⁶ témoigne d’un certain gauchissement, mais rien à ce stade ne permet de parler de maniérisme pathologique tel que rencontré chez certains autres personnages du canon, sans conteste autrement plus perturbés, en témoignent leurs funestes passages à l’acte. En revanche, dans « Eleonora », l’affectation et les répétitions qui scandent le récit miment peut-être un discours méandreux et confus, lié à la mémoire défectueuse d’un narrateur vieillissant. Ce dernier en effet confie qu’il possède un souvenir bien plus fidèle des événements lointains ayant trait à la première partie de sa vie, plutôt que de ceux relatifs à son existence récente. La clinique psychiatrique enseigne qu’il existe une érosion des facultés mentales chez certains malades enclins à l’*onirisme*, aussi A. Porot déclare que :

¹²⁰⁶Parmi ces audacieux oxymores, citons – entre autres – une référence à la Vallée enchantée comme étant une “prison-house of grandeur and glory” (470). Plus loin, la passion des amants est décrite comme une « delirious bliss » (470). Il se rencontre aussi dans le texte quelques spécimens de doubles oxymores, dont: « I was awakened from a slumber like the slumber of death by the pressing of spiritual lips upon my own.” (472).

Les délires oniriques prolongés et à forte charge anxieuse peuvent entraîner un certain degré de fléchissement intellectuel ou des dissociations mentales, des troubles de l'émotivité et du caractère¹²⁰⁷.

Cela étant, il convient de nuancer le tableau, Porot poursuit :

La rêverie à laquelle s'abandonnent volontiers certains sujets n'est souvent qu'une forme d'évasion mentale, mais qui reste consciente et, généralement réductible par la reprise de contact avec la réalité. Si elle ne l'est pas, comme cela se passe dans certaines dissociations schizophréniques, on se trouve en présence d'un cas particulier des états oniroïdes ou psychoses délirantes aiguës¹²⁰⁸.

En tout état de cause, dans le présent de la narration l'énonciateur d'« Eleonora » doute de la véracité, ou plus précisément du bon sens de son propre témoignage : « I mistrust the perfect sanity of the record » (427). Mais reprenons le monologue introductif au second paragraphe de la nouvelle :

We will say then, that I am mad. 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.

La pause narrative se termine par une adresse au lecteur :

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 Oedipus (468).

Le thème inquiétant de la dissociation psychique se profile ici, puisque l'énonciateur paraît s'éprouver comme double (« distinct conditions »), c'est-à-dire tantôt parfaitement rationnel et en pleine possession de ses facultés, tantôt pour ainsi dire baignant dans la négativité de l'obscurité et du doute¹²⁰⁹.

Dans « Eleonora », outre la présence d'une nuée tutélaire flottant sur les cimes des collines et des montagnes cernant la vallée, la multiplication des occurrences du motif de l'ombre nous paraît hautement significative. Suite à la cruelle disparition de la protagoniste, on aura remarqué que l'ombre paraît se substituer au nuage providentiel et la nature prend des allures anthropomorphiques : mimant les états psychologiques crépusculaires du narrateur, celle-ci paraît porter le deuil et se

¹²⁰⁷ Antoine Porot, *Manuel alphabétique de psychiatrie*, Paris, Presses Universitaires de France [1952], 7^e édition : 1996, 494.

¹²⁰⁸ *Ibid.*

¹²⁰⁹ Le recours dans le texte au terme « condition » qui réfère à la fois à la disposition d'esprit, au sort et au statut social d'un individu, mais a également l'acception d'« état pathologique » ou « maladie », entretient l'indécision quant à l'évaluation de l'état mental du narrateur par le destinataire du récit.

recroqueviller sur elle-même, à l'instar du protagoniste. Cette ombre si caractéristique de la fiction poesque, Marc Amfreville la conçoit ainsi :

C'est [...] parce que l'ombre parcourt les nouvelles de Poe comme un voile d'obscurité qui met en lumière le sens profond du texte qu'on est tenté de la saisir. On s'efforcera donc de réfléchir à une épaisseur noire, annonciatrice d'un inconnu, venant représenter ce de quoi elle émerge : le royaume des ombres. Et si l'ombre était toujours la trace par avance présente de ce qu'elle suit — *foreshadowing* —, comme un frayage, l'inscription de ce que la vie dans son éclosion même suggère d'une mort toujours annoncée ?¹²¹⁰

Dans « Eleonora », tout se passe comme si la nature, naguère palpitante et exubérante de concert avec les amants, en conséquence du décès du personnage éponyme, désormais se flétrissait et devenait stérile (472). Les poissons joyeux et luminescents disparaissent, l'intégralité des vivants paraît tomber dans un silence mortuaire. Le nuage naguère faste, à son tour s'éloigne et abandonne la vallée merveilleuse (472), ce déplacement (ou serait-ce une fuite ?) soulignant combien dans l'économie symbolique de l'histoire, Eleonora incarne le principe de Vie.

L'union des amants évoquée dans la première partie du récit, semble précipiter une mutation spectaculaire dans le paysage où ils s'insèrent et se fondent : « A change fell upon all things » (470). En même temps, de ce passage se dégage quelque chose de vaguement inquiétant, comme si les amants jouaient une scène biblique sous le regard du serpent. Le texte se caractérise ainsi par une sorte de syncrétisme alternant les registres biblique et païen, avec des images ambivalentes: « We had drawn the God Eros from that wave, and now we felt that had enkindled within us the fiery souls of our forefathers. » (470). Le motif de la fusion et du narcissisme sont présents, le couple se mirant dans une eau envoûtante qui le fixe dans une image parfaitement muette (470).

Cette « River of Silence », sorte de Léthé, rappelle une autre nouvelle étrange et assez singulière dans le corpus, à savoir « Silence », dans la thématique de laquelle quelque chose ressortit à l'oubli et à la pétrification. « Eleonora » pour sa part, met en scène un couple à la fois archétypal, c'est-à-dire d'avant la Chute, et inscrit au contraire dans une longue ascendance aux personnalités affirmées qui entretiennent les passions et les rêves les plus caractéristiques de cette lignée :

¹²¹⁰ M. Amfreville : « Le Poids de l'ombre », *op. cit.* 1.

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 delicious bliss over the Valley of the Many-Colored Grass. (470)

En revanche, les superbes mutations et phénomènes inédits intervenant dans ces scènes d'« Eleonora » vont à l'exact inverse de ce qui se produit dans le conte « Silence », où l'on se rappelle que le démon maudit la nature et l'ensemble des vivants, imposant à tous un silence parfaitement mortifère. Au terme de « Silence », la désolation — signifiant étymologiquement la disparition du soleil, et donc l'emprise des ténèbres — règne sur un univers totalement pétrifié. Dans « Eleonora », au contraire et en dépit de toute attente, c'est bel et bien la consolation — autrement dit la lumière — qui prévaut¹²¹¹. Ces motifs ont beaucoup à voir, selon nous, à la fois avec la crainte de l'abandon et la hantise de la folie, thèmes centraux de l'œuvre de Poe.

Telle que dépeinte dans les paragraphes initiaux d'« Eleonora », la nature, déjà luxuriante et saturée de beauté, grouille désormais de couleurs étonnantes et d'essences nouvelles : la description évoque une apothéose printanière :

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 sprung up, in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel. And life arose in our paths; for the tall flamingo, hitherto unseen, with all gay glowing birds, flaunted his scarlet plumage before us. The golden and silver fish haunted the river, out of the bosom of which, issued, little by little, a murmur that swelled, at length, into a lulling melody more divine than that of the harp of Aelous—sweeter than all save the voice of Eleonora. (470)

On assiste là – comme ce pourrait être le cas dans une hallucination onirique induite par quelque psychotrope – à une intensification chromatique extraordinaire et au surgissement de nouvelles espèces végétales, comme si la nature tout entière – encore elle – et en particulier les fleurs, célébraient à l'unisson cette apothéose. Eleonora, comme transfigurée, n'est-elle pas décrite comme une fleur ayant toujours vécu parmi les fleurs ? La protagoniste participe même de divers règnes : végétal et animal, elle est terrestre et céleste tout à la fois, au point que le lecteur demeure indécis quant au statut ontologique du personnage. La beauté d'Eleonora, nous dit le texte, est celle, on ne peut plus élevée, des séraphins¹²¹². Le règne animal également vibre à l'unisson, et jusqu'aux

¹²¹¹ Le terme « consolation » est à comprendre comme un soulagement de la douleur morale, le mot étant issu du latin *cum* (avec) et *solus* (seul, délaissé, sans secours/ressources, unique). Le dictionnaire Littré signale que l'infinitif présent *consolari* signifie proprement « rendre entier ». C'est de cela qu'il retourne dans la nouvelle.

¹²¹² Littéralement « anges en forme d'être humain », les séraphins appartiennent au premier rang des anges.

poissons, transformés dans leur apparence et désormais dotés de la capacité à murmurer. Tout, jusqu'au règne minéral, est impliqué dans cette sorte de *Cantique de la création* aux allures panthéistes. Climat météorologique et psychique se rejoignent, tandis que le Ciel lui-même paraît se réjouir du parfait bonheur des amants et qu'apparaît le merveilleux nuage, flottant sur les cimes montagneuses, lesquelles forment un écrin protecteur autour de la vallée enchantée :

. . . a voluminous cloud, which we had long watched in the regions of Hesper, floated out thence, all gorgeous in crimson and gold, and settling in peace above us, sank, day by day, lower and lower, until its edges rested upon the tops of the mountains, turning all their dimness into magnificence, and shutting us up, as if forever, within a magic prison-house of grandeur and of glory (470).

Rappelant une imagerie biblique, celle de l'état de grâce d'avant la Chute, dans « Eleonora » la nuée est proleptique de nouvelles épiphanies, l'examen du champ étymologique et sémantique permet toutefois de repérer une fois de plus une certaine ambivalence, induite tant par le lexique que par la symbolique liée à cet objet étonnant¹²¹³. Une fois de plus, le lecteur s'évertue en vain à appréhender avec clarté ce qui se déroule dans la nouvelle, allant jusqu'à douter que la pensée du narrateur puisse correspondre à un quelconque référent réel.

Dans la deuxième partie du récit, suite à la cruelle disparition de l'héroïne éponyme, l'ombre paraît s'être substituée à la nuée providentielle :

Thus far I have faithfully said. But as I pass the barrier in Time's path formed by the death of my beloved, and proceed with the second era of my existence I feel that a shadow gathers over my brain, and I mistrust the sanity of the record (472).

A présent, la conclusion de cet excursus prend tout son sens. En effet, le concept jungien d'Ombre nous aide à interpréter le sentiment d'incertitude, de malaise et de flottement que nous confie le singulier narrateur d'« Eleonora »¹²¹⁴. L'on sait que Jung, l'inventeur de la psychologie des profondeurs, attribue deux sens au terme « Ombre » : d'une part, ce mot désigne le psychisme obscur, d'autre part la somme des imperfections et faiblesses du Moi. D'un point de vue

¹²¹³ L'étymologie de « cloud » renvoie à deux registres différents, pour ne pas dire antinomiques. Le mot anglais « cloud » tel que nous le connaissons aujourd'hui, provient du vieil anglais « Wolcen », signifiant *nuage, ciel* et *cieux*. Quant au mot français, *nuage*, il vient du latin « nubes », signifiant *nue, nuée, nuage*. Le terme a aussi le sens de *tourbillon* (de poussière) et surtout d'expression sombre du visage, connotant la tristesse. Au sens figuré, *nubes* signifie aussi *voile, obscurité* et *nuit*, voire *orage* et *tempête* (polémologique).

¹²¹⁴ En langue allemande, C.G. Jung a recours au substantif masculin « Schatten », lequel désigne suivant les contextes l'ombre, l'ombre portée, l'ombrage et le nuage.

psychodynamique, l'Ombre représente par conséquent le côté ténébreux à la fois de notre nature et de notre tempérament. L'esprit conscient de l'individu projette une ombre qui recèle les aspects cachés, refoulés, inopportuns ou néfastes de la personnalité. Pour autant, l'Ombre jungienne n'est pas le contraire ou l'antithèse du Moi conscient¹²¹⁵. Tout comme le Moi est susceptible de contenir des dispositions nuisibles et délétères, l'Ombre possède des aspects positifs, des instincts normaux et des élans créatifs. En définitive, le Moi et l'Ombre, bien que distincts, sont aussi enchevêtrés que la pensée et les affects. Il n'en reste pas moins que le Moi est en conflit avec l'Ombre, puisque tous deux sont impliqués dans ce que Jung a appelé « la lutte pour la délivrance »¹²¹⁶. La bataille que mène l'homme primitif, ou disons naturel, pour atteindre la conscience, s'exprime par l'affrontement du protagoniste archétypique et des puissances sidérales du Mal, personnifiées par des dragons, hydres et autres chimères. Au cours du développement de la conscience individuelle, le personnage du protagoniste est le moyen symbolique par lequel le Moi qui se constitue, surmonte l'inertie de l'inconscient, et émancipe l'homme mûr du désir régressif de revenir à l'état d'une bienheureuse enfance, dans un monde régi par la mère¹²¹⁷. Selon Jung, quoi qu'il arrive, le Moi n'est à même de prévaloir qu'autant qu'il a d'abord maîtrisé et assimilé l'Ombre.

Dans « Eleonora », la protagoniste se manifeste depuis l'au-delà, donnant des signes épiphaniques de sa présence et sollicitude spirituelle (472) :

Yet the promises of Eleonora were not forgotten, for I heard the sounds of the swinging of the censers of the angels ; and streams of a holy perfume floated ever about the valley ; and at lone hours, when my heart beat heavily, the winds that bathed my brow came unto me laden with soft sighs, and indistinct murmurs filled often the night air ; and once—oh, but once only! I was awakened from a slumber like the slumber of death by the pressing of spiritual lips upon my own. (472)

¹²¹⁵ Le terme d'ombre — du latin *umbra*, signifiant ombre, l'ombre d'un mort ou apparence — est, qu'on le veuille ou non, multivalent ou ambivalent (tout comme notre protagoniste). En effet, l'ombre peut impliquer une protection (à l'égard par exemple d'un soleil excessivement ardent ou d'un regard tenu pour intrusif), comme elle peut charrier des significations et connotations négatives : « faire de l'ombre » et « donner de l'ombre » sont deux locutions pour ainsi dire opposées. L'ombre peut être bienfaisante et cacher ce qui se doit d'être caché, mais aussi dissimuler ce qui ne devrait pas se soustraire à la lumière, ou pouvoir y échapper. Le terme ombre est parfois synonyme d'obscurité. Notons enfin, comme le recense le *Littré*, que le vocable « ombrageux » réfère à l'obscur, au mélancolique et au soupçonneux. Par ailleurs, celui qui « prend ombrage » s'inquiète.

¹²¹⁶ Voir C.G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, [1933], 2^e édition, Paris : Gallimard, 1967, 287.

¹²¹⁷ De façon concomitante, l'on ne peut exclure que le narrateur aurait grand profit à se dégager d'un certain nombre de déterminations familiales négatives et d'atavismes, lesquels l'entretiennent dans une posture de prétendu « visionnaire », de rêveur à la fois compulsif, désincarné et hautain.

C'est que, d'un point de vue phénoménologique, le narrateur, sujet ontologiquement fragile, obsédé par sa défunte bien-aimée, est incapable d'accepter le principe de réalité (473). Plus préoccupant, isolat étrange, l'énonciateur aspire à élire domicile dans l'éternité, et se révèle incapable de s'incarner dans le *hic et nunc* sensible d'une existence intégrant l'expérience du temps. Prenant pour référence le schéma de R.D. Laing tel que détaillé plus haut dans la présente étude, nous dirons que l'intéressé cultive un *moi de type désincarné*. L'obsession du protagoniste – étymologiquement celui qui combat – au sujet de l'événement déclencheur de son mal-être, prend la forme d'une *lutte intérieure*, pour citer une expression du psychiatre Eugène Minkowski :

On dirait que l'événement initial est placé non pas derrière, mais devant l'être humain [en proie à l'obsession], dans l'avenir, et que celui-ci y tend, au travers des obstacles qu'il rencontre sur sa route dans un épanouissement de tout son être. Aussi, une lutte ardente ne peut-elle être qu'une lutte triomphale, à moins que le protagoniste ne succombe avant sous les coups du destin ; et tout autour de cette lutte se déploient et l'encadrent la possibilité de l'élévation et la menace de la chute¹²¹⁸.

Sous ce rapport, le personnage-narrateur d'« Eleonora » n'est pas sans rappeler l'artiste maniéré de « The Oval Portrait » (1842), lequel cède à la tentation de la tranquillité, de la fermeture et de l'intimisme, et de la sévérité formelle, condamnant toutefois son modèle à devenir une sorte de statue de musée...

L'on a expliqué dans des pages précédentes comment, selon l'analyse existentielle proposée notamment par L. Binswanger, le rapport entre hauteur et étendue de la présence-au-monde est à appréhender comme la *proportion anthropologique*. Quand la présence au monde vient à être infléchie par la *prévalence de la hauteur* (de la décision) sur l'*étendue* (de l'expérience) il en résulte une asymétrie où la présomption peut induire une forme de *disproportion anthropologique*. En l'occurrence, un rapide examen stylométrique permet de mettre en évidence dans le récit proposé dans « Eleonora » un surinvestissement fortement marqué de la hauteur et de la verticalité, relativement à l'étendue et à la profondeur. Le narrateur en effet mobilise un abondant lexique spirituel et théologique qui valorise le sublime, l'éthéré et le transcendant. Au pôle céleste l'on trouve : « Mighty Ruler of the Universe » (471), « Glory of God » (469), « Heaven » (471, 473), « Paradise » (472), « divine », « grandeur and glory »/ « gorgeous glories » (470), « light ineffable » (468), « holy perfume » (472), « cloud », « angels », « seraphim », « spirit-lifting ecstasy of adoration » (473), « ethereal » (473). Il est difficile de mettre en regard de cet axe céleste (et cosmologique, disons-le) un simple axe terrestre ou chthonien, puisque le lieu où commence le récit

¹²¹⁸ Eugène Minkowski, *Vers une cosmologie, fragments philosophiques* (1936), Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1999, 29.

est lui-même paradisiaque, puisque tout dans cette vallée s'élève et converge d'une certaine façon vers l'aérien, le ciel et l'au-delà.

Au pôle topographique et physique figurent des éléments tels : « Summits » (469), « mountains, « Giant hills », « Tops of the mountains », et « voluminous cloud ». Seule la ville vers laquelle migre le protagoniste et où il rencontre Ermengarde, représente la mondanité et les « vanités terrestres » (« the vanities and the turbulent triumphs of the world » (473). Le protagoniste n'est d'ailleurs pas indifférent à l'éclat et aux pompes de cette cité, et l'on trouve dans sa brève description des locutions telles « stately court » (473) et « pumps and pageantry » (473).

Au fil de son récit, le narrateur décrit effectivement la difficulté psychologique qui était la sienne avant son départ vers la ville et sa rencontre avec Ermengarde, celle résultant (au moins en partie, et à nos yeux) d'une *disproportion anthropologique* qui venait gauchir le rapport du sujet au monde. C'est indéniablement de cela qu'il est question, lorsque dans son analyse sur la folie (ou la possibilité de la folie en lui) le narrateur mentionne les états d'esprit exaltés au détriment de l'intellect ordinaire : « moods of mind exalted at the expense of the general intellect » (468). D'un point de vue phénoménologique, l'on dira que l'humeur et les états d'esprit exaltés ressortissent à l'axe de la hauteur et de la profondeur, tandis que dans son fonctionnement ordinaire, l'intellect relève plutôt de l'horizontalité et de l'étendue.

Désarroi et crainte de l'abandon dans « Eleonora »

Autant de raisons pour lesquelles le protagoniste – sujet de type désincarné, avec un déficit pragmatique qui pourrait suggérer des traits autistiques¹²¹⁹ – a effectivement besoin des visitations épiphaniques d'Eleonora, qu'elles soient réelles ou fantasmées. Sans ces manifestations ou expériences auto-induites, en effet, il y a fort à parier que pour le narrateur tout s'engouffrerait dans un interminable crépuscule, voué au néant. C'est que le protagoniste mélancolique chercherait en vain des raisons de vivre, impossibles à trouver si sa bien-aimée devait l'abandonner. Ces épiphanies certes lui donnent espoir, à cela près que : « But the void within my heart refused, even thus, to be

¹²¹⁹ Certaines formes d'autisme se caractérisent par l'absorption de la personnalité par la vie intérieure, par les complexes et les chimères. Mais un sujet présentant ce type de psychopathologie serait incapable de quitter la Vallée enchantée dépeinte dans la nouvelle. Chez le narrateur d'« Eleonora », il y a un incontestable élan vital, si bien que l'idée que le personnage central soit structurellement autiste est intenable.

filled. I longed for the love which had before filled it to overflowing”. (472-473). Livré à lui-même, le veuf inconsolable serait comme un voyageur téméraire et insuffisamment préparé, autrement dit, un aventurier présomptueux « arrivé dans la mer des ombres, pour découvrir ce qui s’y trouve »¹²²⁰. En termes daseinsanalytiques, le protagoniste serait privé de temporalité (*Zeitlichkeit*) ou s’en priverait lui-même¹²²¹.

Pour le dire autrement, le *Dasein* définitivement prisonnier d’un rêve, ne pourrait plus alors exister comme *être-en-avant-de-soi* et comme *avenant*, c’est-à-dire dans une temporalité humaine et individuelle, ontologiquement entendue comme souci. Le fait d’hypostasier l’avenir interdit toute temporalisation à partir de l’avenir. En effet, comme l’explique J. M. Vaysse :

L’avenir, l’*être-été* (*Gewesenheit*) et le *présent* sont les ekstases d’une temporalité consistant en un mouvement de temporalisation dont le phénomène originaire est l’avenir. La temporalisation (*Zeitigung*) est en même temps une maturation, impliquant l’idée d’un déploiement se produisant de lui-même. L’avenir est ainsi un « advenir vers soi » (*Auf-sich-zukommen*), l’être-été un « retour sur » (*Zurück-zu*) et le présent un « séjourner auprès de » (*Sich-aufhalten-bei*)¹²²².

Par ailleurs, l’on peut penser que pour rendre sa vie davantage supportable, le protagoniste-narrateur d’« Eleonora » fictionnalise et poétise cette vie. En d’autres termes, le personnage voudrait se vivre idéalement comme un poète fou – tel est le sens de sa première analyse – c’est-à-dire, pour reprendre une formule de Gide, comme un « sujet qui regarde le Paradis » :

Le Poète pieux contemple, il se penche sur les symboles, et silencieux descend profondément au cœur des choses, – et quand il a perçu, visionnaire, l’Idée, l’intime Nombre harmonieux de son Être, qui soutient la forme imparfaite, il la saisit, puis, soucieux de cette forme transitoire qui la revêtait dans le temps, il sait lui redonner une forme éternelle, sa Forme véritable enfin, et fatale, – paradisiaque et cristalline¹²²³.

¹²²⁰ Ils étaient arrivés dans la mer des ombres, pour découvrir ce qui s’y trouve. Traduction possible de la citation d’Al-Idrisi, le géographe marocain (1100-1166) figurant dans le premier paragraphe du texte (468).

¹²²¹ « La temporalité originaire (*Zeitlichkeit*), qui rend possible l’être du *Dasein*, est ek-statique, horizontale et finie. A partir de sa modalisation propre, on en dérive le temps du monde, l’intra-temporalité, et, pour finir, exténuation finale, le « concept vulgaire du temps ». La temporalité du *Dasein* doit dégager l’horizon de la Temporalité (*Temporalität*) de l’être lui-même. » Christian Dubois : *Heidegger. Introduction à une lecture*. Paris, Editions du Seuil, Inédit Essais, 2000, 362.

¹²²² Jean-Marie Vaysse, *Le vocabulaire de Heidegger*, Paris, Ellipses, 2000, 54-55.

¹²²³ André Gide, *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)* [1891], Paris nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, 9-10. Je transpose le « Poète pieux » qu’évoque Gide au narrateur d’« Eleonora », dévot d’une créature qu’il divinise.

Toutefois, le narrateur et poète-visionnaire d'« Eleonora », s'il en est un, est réduit à l'impuissance, son paradis n'étant rien d'autre et personne d'autre qu'Eleonora : le protagoniste oscille donc toujours entre *être incarné* et *être désincarné*. Cela évoque une fois de plus la présomption mortifère caractéristique de la psychose telle que décrite par la Daseinsanalyse¹²²⁴. À l'issue du récit, il semble malgré tout que le narrateur, bien qu'en proie à la tristesse, soit parvenu à renoncer à un certain confort pathophile (sorte de *Schadenfreude* maladif), puisque, comme mentionné plus haut, ainsi que le pense un philosophe tel Slavoj Žižek, l'art suprême consiste à subjectiver et donner la parole à un réel, aussi impossible (à symboliser) soit-il¹²²⁵. Or, la fiction n'est qu'un monde possible, doté d'une ontologie particulière, mais le lecteur sain d'esprit, bien que souhaitant parfois franchir la limite entre le monde des personnages et celui de la réalité, sans être pour autant un visionnaire (« visionary »), saura faire la différence entre statuts ontologiques distincts ressortissant à différentes sphères. Cela n'empêche pas l'identification partielle du destinataire avec tel ou tel actant, mais l'identification en question reste d'ordre esthétique et émotionnel, raison pour laquelle elle ne menace en aucune façon l'intégrité du Moi du destinataire concerné, sauf à considérer que l'intéressé soit *a priori* psychologiquement fragile et/ou excessivement suggestible¹²²⁶.

Enfin, et cela retient notre intérêt, le climat crépusculaire qui pèse après la mort de la bien-aimée Eleonora souligne la présence chez le narrateur intradiégétique de la *crainte de l'abandon*¹²²⁷. Observons à ce sujet que le nom de la protagoniste éponyme est dérivé d'Hélène, signifiant la lumière¹²²⁸, et l'on pourra supposer que le narrateur-amant – celui qui se vante de rêver de jour comme de nuit (468) —aspire à entrer dans le « Vast ocean » de la lumière ineffable (« light ineffable »), à savoir l'amour d'Eleonora. En cela, le narrateur d'« Eleonora » ressemble à son homologue de « Ligeia », autre histoire d'amour symbiotique du corpus. Or donc, si l'Eleonora

¹²²⁴ C. Baudelaire établit une corrélation entre infatuation subjective, présomption et folie. Baudelaire y considère les rêveurs amateurs de « paradis artificiels » comme des « Orphées vainqueurs de l'Enfer », et des « hommes-dieux », sujets en même temps aliénés dans l'« orgueil » de leur esprit. Dans « Eleonora », il n'est certes pas explicitement question ni de psychotropes ni d'hallucinogènes, mais certaines descriptions, notamment de la nature, n'en conservent pas moins une qualité hallucinante et obsédante. Voir notamment *Les paradis artificiels, Le poème du haschich, IV. L'HOMME-DIEU* (1860), in *Œuvres complètes*, Paris Nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, 372.

¹²²⁵ Voir Slavoj Žižek, Fabien Tarby, *A travers le réel, entretiens avec Fabien Tarby*, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2010, Chapitre II.

¹²²⁶ Le cas de Don Quichotte, rendu fou à cause de son addiction pour les romans de chevalerie, vient immédiatement à l'esprit, mais le lecteur lui-même ne doit pas oublier que le chevalier à la triste figure est en réalité un être de papier et d'encre, un personnage, donc.

¹²²⁷ Climat thymique non sans analogie avec les affres du personnage central de « The Sphinx ».

¹²²⁸ Du grec ἐλένη 'torche' ou 'flambeau' et ἐλένοϛ : le brillant, le lumineux.

céleste ne s'était manifestée auprès de lui, le narrateur encore une fois serait demeuré un *être incomplet*, à *demi-irréel*, voire un *moi irréel*, un *disembodied self*, dirait R.D. Laing, égaré dans une présomptueuse et illusoire quête métaphysique dont les objets ne se seraient jamais concrétisés. C'est bien cet aspect de l'inconscient et du *mode d'être au monde* que semble représenter le narrateur de la nouvelle. Notons de surcroît qu'au moment de la mort de sa bien-aimée, le personnage idéaliste se trouve dans la fleur de l'âge (470). Il est permis de se demander pourquoi, dans ces conditions, le protagoniste s'offre en sacrifice.¹²²⁹ C'est que l'idéalisme juvénile – la protagoniste a quinze ans, le narrateur vingt lorsque, pour la première fois, ils s'unissent sexuellement (470) –, par la puissance même de la fougue et de l'émulation qu'il communique à l'individu, lui inspire souvent de la *présomption*. Le Moi humain peut être enflammé jusqu'à s'imaginer des prérogatives divines, mais ce faisant, présume de ses capacités et court au désastre, tel Icare.

Pour ce qui concerne le protagoniste-narrateur de l'histoire relatée dans « Eleonora », ce dernier est libéré par la protagoniste de son vœu de fidélité conjugale perpétuelle aussi irréaliste que téméraire, et d'une situation où l'amant inconséquent serait resté pour le restant de ses jours confiné dans la Vallée enchantée, pétrifié en quelque sorte devant le monument funéraire d'Eleonora. Comme exposé précédemment, le psychanalyste phénoménologue R.D. Laing observe que la distanciation excessive vis-à-vis du monde réel et des autres augmente notablement chez les malades atteints de psychose, au point dans certains cas d'exclure toute souplesse psychique et par voie de conséquence, de contrarier toute fréquentation et commerce supportable entre soi et l'autre. C'est la raison pour laquelle un tel sacrifice, consenti par le protagoniste d'« Eleonora », aurait été vain et dénué de sens.

Le narrateur, quoi qu'il en soit, finit par quitter la vallée paradisiaque qui avait vu éclore et fleurir sa passion pour Eleonora : « At length the valley *pained* me through its memories of Eleonora, and I left it forever for the vanities and the turbulent triumphs of the world. » (473). A ce propos, l'atmosphère dont est empreinte la dernière partie du récit contraste fortement avec celle de la première, mais n'en conserve pas moins un caractère onirique ; il reste que la ville étrange où le narrateur se retrouve est bel et bien dotée du pouvoir d'effacer les doux rêves du protagoniste (473), liés à son long séjour dans l'idyllique thébaïde (« *encircled domain* » (469)) ou encore « *magic prison-house of grandeur and of glory* » (470) : ce domaine simultanément idéal et forclus, serait-il à comprendre comme une métaphore de l'esprit troublé du protagoniste-narrateur ? Certes, la belle morte se manifeste encore à quelques reprises au protagoniste, mais brusquement ne donne plus

¹²²⁹ De ce point de vue, la rêverie du narrateur d'« Eleonora » a aussi un aspect archétypique : c'est le mystère du sacrifice humain librement offert.

aucune indication de sa présence : « Suddenly, these manifestations they ceased ; and the world grew dark before mine eyes. » (473) Ainsi donc, comme un jeune enfant n’ayant pas encore acquis la notion de permanence de l’objet et dont la mère disparaît de son champ de vision, le narrateur se sent abandonné et son monde est complètement enténébré (473). C’est donc à point nommé que survient l’irrésistible Ermengarde, permettant au narrateur de « transférer » sa passion d’une femme à l’autre. La ville aux pompes extraordinaires, aussi étrange que sophistiquée, est en effet celle où le protagoniste fait la rencontre de cette seconde créature à la beauté radieuse, qui envoûte et intoxique son cerveau (« Bewilded and intoxicated my brain » (473)). En même temps, c’est aussi dans cette brillante cité que le narrateur tourmenté, en dépit d’une certaine mesure d’intoxication et de délire (!), va pouvoir *se retrouver* et s’engager dans un processus de maturation (« I found myself » (473))¹²³⁰. Il n’en reste pas moins qu’en présence de l’énonciateur, l’on a de nouveau l’impression d’un sujet assez passif, mal préparé à assumer sa responsabilité face à ce qui pourrait advenir. L’onomastique, à cet égard, est une fois de plus révélatrice, puisque celle qui succède à Eleonora porte un prénom étymologiquement tributaire de l’idée de protection et de complétude¹²³¹. Malgré tout – là encore aspect ambivalent, pour ne pas dire paradoxal – Ermengarde a bien des allures de créature irrésistible, voire de femme fatale. A l’égard de cette dernière, le narrateur éprouve une folle passion (« What indeed was my passion for the young girl of the valley in comparison with the fervor, and the delirium, and the spirit-lifting ecstasy of adoration” (473)).

Notons que lors de la dernière manifestation de la défunte Eleonora, sa voix semble pour ainsi dire détachée, de sorte qu’on dirait celle d’un ange (lequel ne serait pas l’angélique Eleonora elle-même), d’où le recours à la troisième personne : « ...of thy vows unto Eleonora. » (473). Du reste, « Sleep in peace ! » l’injonction/bénédiction finale d’Eleonora, comporte une ambiguïté intéressante, puisque telle est la formule mortuaire, traditionnellement gravée sur les sépultures : « Requiescat in Pace ! »¹²³². Il s’en faut donc de peu que le destinataire de la nouvelle en vienne à conclure que la défunte Eleonora s’adresse à un mort-vivant, l’interaction mettant en « présence » deux ombres... Le narrateur, s’il est bien un être de type désincarné, peine à s’accommoder de la tension existant entre la nécessité pour l’esprit de refuser les prestiges du monde sensible et la non moins grande nécessité pour le même esprit de descendre dans le sensible. En vérité, le sujet hésite entre deux mondes ardu

¹²³⁰ Le choix de cette locution « I found myself » induit une intéressante hésitation herméneutique, dans la mesure où elle peut se comprendre littéralement mais est par ailleurs souvent utilisée dans les amorces de restitutions de rêves et de récits « atemporels ».

¹²³¹ Le prénom allemand Ermengarde est forgé à partir de *ermen/irmen* : « entier », « complet » et *gard* : « clôture », « enclos », « protection ». Les rôles sont inversés entre le héros chevaleresque et la belle en danger et sans défense.

¹²³² On entend la même formule dans la bouche du sinistre Montresor, personnage de « The Cask of Amontillado ».

à concilier, le premier—manifestement à ses yeux d'ordre *supérieur*—participant de l'idéal, le second—*inférieur*—relevant de la réalité tangible et charnelle, c'est que le narrateur aimerait lui aussi devenir un bon ange, à l'instar d'Eleonora.

Mais poussant plus avant l'aventure herméneutique, et sachant qu'à l'évidence l'auteur n'entend pas camper dans cette histoire des personnages réalistes, il est permis de se demander si le couple formé par le narrateur et la protagoniste ne serait pas métaphorique des deux images opposées et complémentaires que sont les deux agents principaux de l'histoire. Nous aurions alors affaire aux deux moitiés d'un même binôme, transfert imaginaire de la conscience centrale qu'incarne l'énonciateur, ce dernier étant certes un narrateur intradiégétique, mais d'une diégèse somme toute assez lointaine car bien du temps a passé depuis la première « ère » idyllique de sa vie (« epoch »), lui-même le reconnaît. Comme mentionné ci-dessus, à propos de *Macbeth*, Freud cite l'interprétation de Ludwig Jekels, selon laquelle « Shakespeare divise fréquemment un caractère en deux personnages dont chacun paraît alors imparfaitement compréhensible aussi longtemps qu'on ne l'a pas recomposé avec l'autre en une unité. Il pourrait en être également ainsi de Macbeth et de la lady, et en ce cas il ne mènerait naturellement à rien de vouloir considérer celle-ci comme un actant autonome et de rechercher ce qui motive sa mutation, sans tenir compte de ce Macbeth qui la complète. »¹²³³

Moi fort et moi faible dans « Eleonora »

Après la mort de sa jeune épouse, le sujet immature, reclus dans sa Vallée enchantée, rechigne à faire face au défi de la vie, à en éprouver le mal autant que le bien. L'on a le sentiment que réfugié dans des états hypnagogiques (entre veille et sommeil) particulièrement propices à la distorsion et à la perte de la réalité – au sens où l'entend W. Blankenburg –, le protagoniste-narrateur se replie sur lui-même¹²³⁴. Les images des plantes et fleurs qui après la mort d'Eleonora flétrissent, se rabougrissent, se cachent et disparaissent renforcent ce motif de la constriction malade, voire psychotique :

¹²³³ S. Freud : *Types de caractères dégagés par le travail psychanalytique* [Publication initiale : 1916, in revue *Imago*, 4 (6), 317-336] *Sigmund Freud Œuvres complètes, Psychanalyse*, Vol. XV, 1916-1920. Trad. fr. coll. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 28. Voir *supra* les réflexions de Marc Amfreville sur « The Fall of the House of Usher » et « Morella », 315.

¹²³⁴ A noter qu'après la mort de l'héroïne, le narrateur ne fait plus aucune mention de la mère d'Eleonora, avec laquelle l'on peut pourtant supposer que l'intéressé réside encore dans la vallée.

Years dragged themselves along heavily, and still I dwelled within the Valley of the Many-Colored Grass; —but a second change had come upon all things. The star-shaped flowers shrank into the sterns of the trees, and appeared no more. The tints of the green carpet faded; and one by one, the ruby 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. [...] And the golden and silver fish swam down through the gorge at the lower end of our domain and bedecked the sweet river never again. (472)

L'on pourrait bien être en présence d'une constriction pathologique, cela dans la mesure où, pour éviter de sombrer dans un sentiment de culpabilité absolument envahissant qui l'empêcherait de vivre, tout au moins d'interagir « normalement » avec les autres, le narrateur a besoin de l'intervention surnaturelle de la protagoniste éponyme. L'on rencontre un schéma psychologique semblable dans « The Sphinx » (1846) et même « The Spectacles » (1844) (nonobstant le fait que « The Spectacles » relève très clairement du registre comique et grotesque) car les protagonistes de ces trois contes ont pour trait commun d'être tributaires pour leur survie psychique d'une présence bienveillante, si ce n'est d'un *moi auxiliaire*, en sorte de les rappeler à la réalité et les aider à maintenir la parallaxe ou à rétablir cette dernière. En un mot, à chaque fois, nous sommes en présence d'un Moi fragile en situation de désarroi. A cet égard, la citation liminaire de la nouvelle – extraite de Raymond Lulle – donne à penser que le narrateur redoute le morcellement et plus ou moins consciemment recherche un contenant : *Sub conservatione formae specificae salva anima*¹²³⁵. Le choix de cette maxime nous en apprend beaucoup sur le drame que vit le narrateur d'« Eleonora », à condition naturellement de bien saisir sa signification dans le contexte de la pensée de celui qui l'a formulée, à savoir le philosophe et théologien mystique Raymond Lulle (1232-1316).

Chez Lulle, en effet, l'*être* et l'*exister* sont tributaires de l'*agir*, cet agir se situant entre le *non-être* et l'*être*. Or, la lutte est permanente entre l'*être*, qui veut demeurer, et le *non-être*—dont provient toute chose et qui incline à réassimiler les étants dans une oisiveté complète. L'épreuve de la condition de l'homme, à mi-chemin entre l'*être* et le *non-être*, est évident : de fait, le néant dont l'homme est détenteur ne peut se confondre et s'unifier avec l'*Agissant plus que parfait*, à savoir Dieu. C'est ainsi que le *verbe* est la seule réalité qui échappe totalement au *non-agir* et qui permet d'établir un lien entre les êtres et entre l'homme et le *tout-Autre*, à savoir Dieu. Selon Lulle, le *verbe*, de manière privilégiée à travers les épiphanies divines, permet d'instaurer et de maintenir la relation contre l'universelle positivité d'un néant qui précède l'être. Le *verbe* est donc la voie vers

¹²³⁵ « Sous la protection d'une forme spécifique, l'âme est sauvée. » (Notre traduction).

l'accomplissement le plus parfait de soi. Mais poursuivre un objectif aussi élevé n'est possible qu'à partir du moment où l'individu a restitué à la société et à la nature leur finalité primordiale¹²³⁶.

En gardant présentes à l'esprit les grandes lignes du dispositif philosophique qui vient d'être esquissé, constatons combien le protagoniste-narrateur d'« Eleonora » demeure profondément nostalgique et passif, sujet menacé d'annihilation psychique après que sa raison de vivre, en l'occurrence Eleonora, a quitté ce monde. En vérité, s'il était livré à lui-même, la posture dépressive du protagoniste veuf le condamnerait à une inaction anéantissante qui le détournerait de la vie elle-même et donc de sa finalité d'*être-au-monde*. Il se révèle par conséquent que le sujet a été bien inspiré de quitter la vallée onirique – l'écrin de ses rêves, couronné par un cirque montagneux – pour la ville, puisque ce faisant il a pu renouer avec la (vraie) vie, cela offrant la possibilité d'une rencontre et d'une délivrance. Rappelons que l'onirisme est recensé dans la nosographie psychiatrique, J. Thuillier écrit :

Délire se rencontrant lors des états confusionnels et constitué de visions et de scènes animées, comme celles du rêve, vécues intensément par le sujet. L'onirisme se rencontre essentiellement dans les états infectieux ou toxiques (le *delirium* de l'alcoolisme) et parfois dans l'hystérie et l'épilepsie¹²³⁷.

Reconnaissons toutefois que la propension à la rêverie du protagoniste d'« Eleonora » est loin d'atteindre le degré de morbidité constatable chez d'autres narrateurs perturbés du corpus. Qu'il suffise de mentionner ceux de « The Tell-Tale Heart » (1843), « Berenice » (1835) ou « Morella » (1835), ou encore le protagoniste suicidaire de « The Assignment » (1834). La comparaison faite, faute d'éléments probants désignant une pathologie déclarée, il nous paraît impossible d'affirmer que l'énonciateur d'« Eleonora » est effectivement fou car le sujet n'a pas définitivement perdu le *contact avec la réalité*, comme c'est le cas chez un malade délirant chronique, il n'est pas non plus mélancolique, ou totalement replié sur lui-même et coupé de tout monde partagé, dans une constriction psychique foncièrement pathologique. En revanche, l'histoire qu'il nous confie a vraisemblablement davantage à voir avec la *crainte de la déréalisation*, plutôt qu'avec la folie proprement dite. Bien que traité différemment, le même motif – celui de la hantise de perdre l'esprit – se repère dans nombre de nouvelles que nous avons examinées : « Loss of Breath » (1832), « The Masque of the Red Death » (1842) et « The Angel of the Odd » (1844), entre autres.

¹²³⁶ Sur ce sujet, on consultera avec profit l'article de Louis Sala-Molins dans l'*Encyclopaedia universalis*, Vol. 14 (2008) et par Dominique de Courcelles, *La Parole risquée de Raymond Lulle*, Paris, Vrin, 1993.

¹²³⁷ Jean Thuillier, *La Folie. Histoire et dictionnaire*, Paris, Bouquins – Robert Laffont, 1996, 646.

Le nouveau départ dans la vie du protagoniste d'« Eleonora » n'implique pas que le passé doive être refoulé ou occulté. En effet, dès lors que l'être s'appréhende dans son inaliénable foyer de conscience et sa propre stabilité mais aussi à travers le changement, pour se réconcilier avec lui-même, compte tenu du fait que le narrateur-héros a rompu un vœu d'absolue fidélité à sa première épouse, ce sujet doit s'accepter comme à la fois identique à soi et différent : le passage du temps et le déplacement dans l'espace ouvrant la voie à la maturation. Avant l'envol du protagoniste, en effet, le temps lui-même était amorphe, hypostasié et enfin aboli puisque seul existait le passé, celui de l'enfance et de l'idylle (On retrouve en l'occurrence le motif de l'*enfant en soi* de C. G. Jung). Mais quand le passé dévore le présent et le futur, que reste-t-il du temps et de l'advenant humain ?

Nous l'avons rappelé concernant le motif de l'ombre/nuage, l'approche psychodynamique jungienne révèle que le Moi doit se libérer de l'inconscience et de l'immaturité, son combat étant souvent symbolisé par une lutte d'un protagoniste avec un animal fabuleux. Dans le cas du narrateur d'« Eleonora », cette chimère n'est autre que l'angoisse de mort et les sentiments de culpabilité. A cet égard, les visitations de l'esprit d'Eleonora, culminant avec la toute-dernière, ont valeur protectrice de pare-excitation. En même temps, eu égard à sa thématique troublante et à l'insécurité ontologique qu'il mime, le récit offert par le narrateur perturbé d'« Eleonora » fonctionne comme une énigme, celle que le redoutable sphinx – qu'est la littérature, en particulier gothique – propose à la sagacité du lecteur : « then play unto its riddle the Oedipus » (« Eleonora » 468).

« The Sphinx » un cas de panique ontologique

Tournons-nous à présent vers une autre nouvelle atypique du canon poésque : « The Sphinx » (1846) [843-848]¹²³⁸. Au tout début de l'histoire, deux protagonistes cherchent à se préserver de l'épidémie de choléra sévissant à New York et prennent le parti de se réfugier dans une maison de campagne. La maladie atteint leurs connaissances et proches demeurés en ville. En proie à la mélancolie, le narrateur est perturbé par un incident de mauvais augure survenu au début de son séjour au cottage. Il a cru voir par la fenêtre une créature de taille colossale qui descendait la pente

¹²³⁸ « The Sphinx » imprimé pour la première fois en janvier 1846, dans *Arthur's Ladies Magazine*. Selon le biographe Hobson Quinn, Poe satirise l'importance excessive accordée à la démocratie par ceux qui, selon l'auteur, la voient de trop près. Cette hypothèse n'est pas sans intérêt, mais ne nous semble pas rendre justice au thème central de la nouvelle qui a rapport avant tout avec l'angoisse et la crainte de la folie.

d'une colline voisine. Le narrateur décrit minutieusement ce monstre qui, selon lui, ressemble à une tête de mort. L'épouvante le fait défaillir sur le plancher (dans une sorte de raptus). Après cet incident, le narrateur devient de plus en plus sombre car il avait vu dans la créature un présage de sa mort imminente. Il relate l'incident à son parent qui posément lui explique l'inclination de l'être humain à ne pas voir les choses aussi distinctement et objectivement qu'il le voudrait. Le narrateur découvre alors un manuel d'histoire naturelle où était présenté entre autres un sphinx, papillon de nuit dont la description coïncidait parfaitement avec celle du monstre dépeint par le même narrateur. Son interlocuteur lui fournit l'explication des dimensions apparemment extra-terrestres du sphinx : l'insecte remuait sur le fil d'une toile d'araignée qui était d'un seizième de pouce dans sa plus grande longueur, et se trouvait à un seizième de pouce de la pupille de son œil.

Les protagonistes se trouvent dans un huis-clos, une situation initiale ou matrice narrative proche de celle de « The Masque of the Red Death » (1842)¹²³⁹. « The Sphinx » présente également plus d'un point commun avec « The Angel of the Odd » (1844), du fait que les narrateurs des deux nouvelles cherchent refuge à la campagne afin d'échapper à une épidémie. Mais en l'espèce, la fuite possède quelque chose d'illusoire, car les malheureux protagonistes sont envahis par d'irrépressibles sentiments d'horreur, et hantés à l'idée de recevoir des messages de mauvais augure provenant du monde extérieur.

Ainsi donc, dans « The Sphinx », nous est relatée une affaire d'obnubilation qui révèle l'intérêt de Poe pour les illusions optiques, erreurs d'appréciation, interprétations infondées et vaines spéculations, le protagoniste de l'histoire ayant une propension inquiétante à laisser sa subjectivité déterminer la nature de ce qu'il voit. En effet, de la phalène éponyme, le protagoniste-narrateur fait un monstre énorme, une chimère, et la montagne accouche d'un insecte, si l'on peut dire¹²⁴⁰.

¹²³⁹ Noyau narratif ou situation initiale analogue à celle du *Décameron* de Boccace où les personnages fuient la peste qui ravage Florence et se réfugient à la campagne, dans un jardin magnifique. Pour se divertir, chacun des dix héros se racontent mutuellement des histoires, une chacun, chaque jour et durant dix jours. Dans « Le sabbat des sorciers, chronique de 1459 », nouvelle publiée en 1832, le romantique allemand Ludwig Tieck (1773-1853), a recours au même procédé narratologique. En l'espèce, les protagonistes s'isolent dans un jardin censé les protéger de la tyrannie de l'Eglise et des violences d'une noblesse dissolue.

¹²⁴⁰ La fiction de Poe abonde en questions d'optique, notamment les récits de voyage et tout spécialement *Eureka*. Dans une de ses notes marginales, l'auteur cite Newton à propos de phénomènes d'aberration optique, le physicien évoquant des « fits of easy transmission and reflection » extrait de *Of the Solar Rays—in The Optics. Essays and Reviews*, April 1846, Library of America, 1395-1396. Dans cette note, Poe fait une curieuse analogie entre diffraction et plagiat. Sur le thème de la distorsion optique on lira avec intérêt une entrée des *Marginalia* où il est question de la projection d'une image au moyen d'une lentille (en l'occurrence l'image d'un fantôme dans le fauteuil de Banquo — l'on est donc proche de la prestidigitation), pour créer l'illusion de la réalité et impressionner le public— anticipation du cinéma et de l'hologramme. Voir *Marginalia* – December 1844, *Essays and Reviews*, Library of America, 1336.

L'on ne nous raconte pas pour autant une histoire insolite d'illusion optique ou de réglage de profondeur de champ, ni même un cas de pathologie ophtalmologique, de rétinite pigmentaire, par exemple, où le champ visuel périphérique rétrécit peu à peu pour finir par produire une vision « tubulaire ». Ce qui est relaté dans « The Sphinx » paraît bien plutôt relever d'un cas d'illusion infantile résultant d'un défaut d'appréhension globale et de hiérarchisation des données sensibles (le perçu est morcellé et non intégré, le détail devient sujet central et exclusif). L'intrigue en effet joue sur un effet de loupe, lequel effet concentre l'attention sur un objet qui perd toute proportion raisonnable. En d'autres termes, le texte est construit en sorte d'escamoter le point de fuite permettant d'organiser les personnages et les plans dans le tableau. Chez le narrateur perturbé, cet axe avait disparu – c'est l'erreur de parallaxe dont parle Slavoj Žižek¹²⁴¹ – de sorte que l'interprétation aberrante de ses propres perceptions sensorielles l'entretenait dans un retrait morbide. Citons C. Gros Azorin :

Comme le dit Merleau-Ponty, c'est par la structure de son espace et non par sa critique que l'homme sain se différencie de l'homme délirant. En effet, au sein de cette structure, cohabitent plusieurs formes d'espace qui ne s'interpénètrent pas, ne s'agglomèrent pas et surtout ne viennent jamais à osmose, hormis dans les cas de délire et d'hallucination dans lesquels justement se produit une immixtion sans précédent (sinon dans l'espace onirique) de l'espace thymique dans l'espace orienté. Quand l'espace thymique a perdu la profondeur au sein de laquelle dans la préoccupation les déloignements ont lieu, mais qu'en revanche certaines portions d'espace ont acquis un caractère magique, le malade souffre d'hallucinations. « Allongé sur son lit, (ce malade) voit et sent qu'un morceau de la voie ferrée qui se trouve sous sa fenêtre à quelque distance de là monte dans sa chambre et pénètre dans sa tête. S'ensuivent de là des battements de cœur, de l'angoisse, la clarté de la vie s'éteint et il souffre de violentes céphalées frontales liées au morceau de rail fiché dans son cerveau. Ce malade (...) demeure parfaitement orienté dans l'espace orienté et souffre cependant d'une altération spécifique de son espace thymique¹²⁴².

Aux yeux du personnage, l'objet halluciné est « plus » que ce qu'il croit percevoir par ses sens, et en même temps l'objet est « moins ». Sous ce rapport, sa présomption pathétique fait rejeter par le malade l'évident et le disponible, pour privilégier dangereusement le lointain et l'équivoque, aboutissant à une distorsion délétère et au maniérisme, cela nous rappelle une pause narrative dans « Loss of Breath »:

A thousand vague and lachrymatory fancies took possession of my soul—and even the idea of suicide flittered across my brain; but it is a trait in the perversity of human nature to reject the obvious and the ready, for the far-distant and equivocal. (151).

¹²⁴¹ In Slavoj Žižek : *La Parallaxe*, *op. cit.*

¹²⁴² Caroline Gros-Azorin, *op. cit.* 39-40.

Penchons-nous plus en détail sur le titre de la nouvelle « The Sphinx » et à sa portée symbolique. Le papillon de nuit éponyme est l'insecte correspondant à l'*Acherontia atropos* (également *Sphinx atropos*), lépidoptère décrit dans la taxonomie du naturaliste Carl Von Linné, publiée en 1758. Son nom vernaculaire français est « Sphinx tête de mort », en anglais « Death's Head Hawk-Moth ». L'expression « tête de mort » s'inspire du dessin figurant sur la face supérieure du thorax de l'insecte. Le terme *sphinx* provient de l'observation que la chenille, en relevant la tête, adopte une posture évocatrice de celle du sphinx de l'antiquité. *Acherontia* est une allusion à l'Achéron de la mythologie grecque, l'un des fleuves de l'Enfer qu'il fallait traverser pour atteindre le séjour des morts. Quant à *Atropos*, c'est le nom d'une des trois Parques, celle chargée de couper le fil de la vie. L'histoire que nous raconte le protagoniste de Poe peut effectivement s'entendre comme une façon de traversée du Styx. En tout état de cause, le lecteur ignore si les protagonistes survivront, mais l'expérience relatée favorise une dédramatisation du passage vers la mort. Fort heureusement pour lui, le malade halluciné de « The Sphinx » n'est pas seul. L'attitude sereine, pour ainsi dire stoïcienne, de son interlocuteur aide le protagoniste-narrateur à se détourner d'une passion morbide qui ne le conduirait qu'au néant¹²⁴³. En tant que *Moi fort*, son interlocuteur assure la fonction d'*auxiliaire du Moi faible* du narrateur, et favorise la juste évaluation du sens de l'expérience sensible. C'est en effet rien moins que l'intégrité psychique du protagoniste-narrateur-à-venir qui se jouait dans le partage avec cet interlocuteur providentiel. L'attitude bienveillante de son vis-à-vis produit en l'occurrence des effets bénéfiques sur le protagoniste-narrateur, impact de nature thérapeutique pourrait-on estimer, permettant un rétablissement de l'équilibre. Une psychiatrie qui n'a rien de fictif relève que d'aucuns propos délirants émanant de schizophrènes, pour citer H. Searles, « correspondent en partie à un effort visant à obliger le thérapeute à se dévoiler—pour déterminer à quel point il est fou ou sain d'esprit, et pour découvrir quel est son point de vue sur les gens, les événements et les choses qui touchent de près le patient. »¹²⁴⁴

S'agissant d'une bouffée délirante de cet ordre, la psychologie clinique parlerait d'étayage ou de *Moi-auxiliaire*, car en effet au terme du récit le relateur est parvenu à se dégager de sa complaisance

¹²⁴³ On lira avec profit les réflexions de Søren Kierkegaard sur le concept stoïcien d'*eukataphoria eis pathos*, la « disposition à souffrir. » Selon Socrate et les stoïques, s'il faut se détourner de la passion, c'est que cette dernière ne constitue qu'une souffrance et un néant. Cf. *Riens philosophiques* [1884] Paris, Editions Gallimard, Coll. Idées, 1969, Trad. du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau. Introduction de Knud Ferlov, 53. Quant à la revendication à l'autonomie que l'homme E.A. Poe aurait pu avoir, elle est vaine, et sa biographie le démontre amplement : l'écrivain ne peut se passer d'étayage—pas davantage que le protagoniste de « The Pit and the Pendulum » ou « The Sphinx ».

¹²⁴⁴ Harold F. Searles, *L'effort pour rendre l'autre fou*, op. cit. 394.

pathophilique¹²⁴⁵, et d'autant que—ainsi qu'a pu le formuler Slavoj Žižek—, l'art suprême consiste à subjectiver et donner la parole à un impossible réel¹²⁴⁶. Il est certes impossible de définir la fiction sans une interrogation ontologique, mais si la fiction est un monde possible doté d'une ontologie spécifique, ses destinataires souhaiteraient parfois pouvoir enjamber la frontière entre ce monde des personnages et celui des faits et de la réalité. Ainsi, le destinataire de « The Sphinx » est probablement enclin à s'identifier avec l'interlocuteur empathique du protagoniste-narrateur que menace une angoisse annihilante. L'allocataire va aider son vis-à-vis à relier les éléments dispersés de son expérience et à restaurer unité et équilibre.

On l'a aperçu : des questions similaires de troubles de la perception corporelle, des associations et de distorsion se posent chez les narrateurs d'un certain nombre d'autres récits de Poe, tels « The Spectacles » et « The Man That was Used Up ». Il apparaît que le corpus tout entier est traversé par la question de la capacité humaine à établir des systèmes logiques, des relations de cause à effets, à partir d'indices perceptifs, mais aussi verbaux et textuels. Cela mobilise évidemment l'herméneutique mise en œuvre dans les enquêtes policières telles que narrées dans « The Purloined Letter » et « The Murders in the rue Morgue » (Genre littéraire dont on attribue la paternité à E.A. Poe), et la résolution d'énigmes et de messages codés, comme dans « The Golden Bug ». L'on pourrait même aller jusqu'à dire que dans *Eurêka*, nous suivons les méandres d'une enquête aux dimensions cosmiques, une investigation quant à l'origine et à la destinée du système Univers. Dans d'autres nouvelles encore, Poe met en scène des narrateurs hallucinés, sous l'effet de l'alcool (« The Angel of the Odd ») et/ou de psychotropes tel l'opium (« Ligeia »). Dans la folie de ces protagonistes, présomption, distorsion et maniérisme se combinent et jouent un rôle délétère tout à fait prépondérant¹²⁴⁷.

Rappelons enfin que dans la mythologie grecque, le sphinx, monstre asexué à la taille colossale – à la tête et aux seins d'une femme, au corps de lion et aux ailes d'aigle – suscité par Héra en furie,

¹²⁴⁵ En termes de narratologie, l'interlocuteur du personnage central de « The Sphinx » est un aidant ou un adjuvant, voir le système de Greimas. De fait, cet interlocuteur aide le patient (ou analysant) à se tenir à distance du réel : finalité de la cure analytique.

¹²⁴⁶ Cf. Slavoj Žižek, *À travers le réel : Entretien avec Fabien Tarby*, Paris : Nouvelles Éditions Lignes, 2010.

¹²⁴⁷ On se rappelle que dans « The Eagle's Gaze », Tennyson présente la 'shell lyric' de Maud, dont la jeune protagoniste est incapable de percevoir visuellement au-delà d'un coquillage. Voir : Gerhard Joseph : « Tennyson's Optics », *PLMA* Vol. 92. N°3, 1977. Disponible online, PDF.

tuait impitoyablement les Thébains incapables de répondre à l'énigme qu'il leur soumettait – d'où son effroyable injonction : « Devine, ou je te dévore. ». La chimère, posée sur un rocher élevé dans le voisinage de la ville, avec sa respiration délétère empoisonnait l'air du ciel et répandait la peste dans les demeures. Selon Hegel, le sphinx est un symbole typique des figures de l'esprit, lesquelles aspirent à se dégager de la matière brute, sans toutefois y parvenir. C'est que le sphinx n'est pas vivant et en mouvement tel l'esprit, mais muet et statique. Figure objective de l'énigme, il n'a pas conscience de lui-même, ne peut saisir un objet réel, ni sa propre image. En même temps, le sphinx est mystérieux, au point qu'accumuler des connaissances sur lui n'a pas permis à la science la plus avancée de percer son secret. Cela étant, cette chimère était vraisemblablement aussi énigmatique pour les Egyptiens eux-mêmes qu'elle l'est pour nous aujourd'hui. Pour Hegel, tout cela fait du sphinx un symbole du symbolique, comme les colosses de Memnon incapables de dépasser le niveau de l'énigme¹²⁴⁸.

Pour revenir au personnage de la nouvelle de Poe, incapable de répondre à l'énigme de sa propre existence, il redoute d'être dévoré par le sphinx, ce dernier pouvant prendre la forme d'une épidémie fulgurante. En d'autres termes, pour le sujet féru dans sa psyché, l'épidémie correspond au spectral et au non-symbolisable, à l'impossibilité de mettre en mots le réel. Quant à la distorsion optique constituant le point d'orgue de « The Sphinx », elle représente aussi les idées d'énormité dont souffrent certains malades mentaux qui se vivent comme responsables des calamités affligeant le monde, ou encore sont convaincus que leur corps envahit l'univers. Il s'agit de présomption à l'envers¹²⁴⁹, travers pathologique inhabituel dans le corpus. Dans la nouvelle précédente, à savoir « Eleonora », on l'a vu, le sphinx pouvait – entre autres – symboliser la littérature, laquelle interroge le lecteur parfois perplexe ou dérouté ; dans la présente nouvelle, peut-être le sphinx est-il métaphorique d'une psyché fragile et de la crainte de la maladie/contagion et de la folie¹²⁵⁰.

¹²⁴⁸ G.W.F. Hegel : *Encyclopédie des sciences philosophiques* (1817), trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1970, II, 72.

¹²⁴⁹ Voir Jean Thuillier : *La folie – histoire et dictionnaire*, Paris, Editions Robert Laffont, 1996, 533.

¹²⁵⁰ Nous ne pouvons pas, par conséquent, souscrire au choix de Stuart Levine qui classe « The Sphinx » – aux côtés de « The Premature Burial » - parmi les contes relevant simultanément du 'Slapstick Gothic' et de l' 'occult fantasy'. Voir *The Short Stories of E.A. Poe an annotated edition*, University of Illinois Press, Urbana & Chicago, 1970, 160.

« The Premature Burial » ou comment survivre à une addiction gothique.

The grave's a fine and private place,
But none I think do there embrace.

Andrew Marvell¹²⁵¹

Pour conclure notre réflexion portant sur les nouvelles atypiques du corpus mais où se pose derechef la question de la folie, examinons à présent « The Premature Burial » (1844) [369-373]. La thanatophilie — ou plus précisément la taphophobie¹²⁵² —, forme d'obsession morbide, semble constituer la matière de l'histoire relatée dans cette nouvelle, publiée pour la première fois dans le *Philadelphia Dollar Newspaper* le 31 juillet 1844¹²⁵³. L'on y retrouve les thèmes les plus caractéristiques de Poe : l'insécurité ontologique, le manque de sol ferme, l'incapacité d'être seul, la peur-panique du trépas, avec ce paradoxe que *l'obsession de la mort empêche de vivre*. Plus de la moitié du texte est consacrée à un exposé portant sur le thème éponyme. Au début du propos, ce n'est pourtant pas à un récit que nous avons affaire, mais bien plutôt à une réflexion concernant la bienséance en littérature¹²⁵⁴. En effet, l'énonciateur dit considérer qu'il est des thèmes inconvenants ou de mauvais goût, des sujets inventés, susceptibles d'offenser et de perturber. Dès la parution de certaines nouvelles, telles que « Berenice » (1835), Thomas W. White, l'éditeur en chef du *Southern Literary Messenger*, autre périodique auquel avait contribué Poe, reçut des plaintes de lecteurs¹²⁵⁵. L'écrivain adressa des excuses à White, non sans se défendre pourtant, et son argumentaire vaut d'être cité :

A word or two in relation to Berenice. Your opinion of it is very just. The subject is by far too horrible, and I confess that I hesitated in sending it you especially as a specimen of my capabilities. [...] The history of all Magazines shows plainly that those which have attained celebrity were indebted for it to articles *similar in nature* — to *Berenice* — although, I grant you, far superior in style and execution. I say similar in *nature*. You ask me in what does this nature consist? In the ludicrous heightened into the grotesque: the fearful coloured into the horrible: the witty exaggerated into the burlesque: the singular wrought out into the strange and mystical. You may

¹²⁵¹ Poème « To His Coy Mistress » (1681)

¹²⁵² Littéralement *phobie du tombeau*, néologisme qu'on doit au psychiatre italien Enrico Morselli (1891). Cf. à ce sujet Andrew Mangham: « Buried Alive, the Gothic Awakening of Taphophobia », *Journal of Literature and Science*, Vol ; 3, No. 1 (2010), 10-22.

¹²⁵³ La nouvelle connut une seconde édition dans *The Broadway Journal* du 14 juin 1845.

¹²⁵⁴ Le dispositif rappelle « The Imp of the Perverse », avec sa première partie en forme d'essai.

¹²⁵⁵ Chacun sait que l'œuvre de Poe n'a jamais fait l'unanimité, ni du vivant de l'intéressé, ni depuis. Ses contempteurs sont nombreux, parmi lesquels Henry James, Mark Twain et d'autres écrivains de renom, qui considèrent que le poète natif de Boston est un prosateur mineur, pour ne pas dire vulgaire.

say all this is bad taste. I have my doubts about it. [...] But whether the articles of which I speak are, or are not in bad taste is little to the purpose. To be appreciated you must be *read*, and these things are invariably sought after with avidity.¹²⁵⁶

Le narrateur de « The Premature Burial » (1844), quant à lui, affirme que seule la Vérité pure et sacrée est édifiante, et donc mérite d'être relatée, à la différence des élucubrations chimériques (666). En effet, si certaines histoires éveillent notre intérêt, c'est qu'elles procèdent de la réalité et non pas de fantasmagories. Ce préambule légitime l'abord du thème qui donne son titre à la nouvelle. A ses yeux, en effet, l'inhumation prématurée est la situation la plus épouvantable dans laquelle un être humain puisse se trouver, et aucune autre souffrance ne lui est comparable : « To be buried while alive, is, beyond question, the most terrible of these extremes which has ever fallen to the lot of mere mortality » (666)¹²⁵⁷.

Est posée la sempiternelle question quant à savoir où finit la vie et commence la mort ; de ce qui définit et distingue l'une et l'autre. Parfois, cette distinction est ardue à opérer, tant il est vrai qu'un individu en état de catalepsie, par exemple, ressemble souvent bien davantage à un mort qu'à un vivant (667)¹²⁵⁸. Dans certains cas, les fonctions vitales semblent suspendues, mais sans qu'on puisse expliquer ni pourquoi ni comment, la vie reprend son cours normal. A ce stade de ses réflexions, le narrateur s'interroge sur ce qu'il advient de l'âme lors de ces épisodes où le corps paraît flotter à équidistance entre vie et mort. C'est précisément en raison de l'existence de tels états cliniques que — à en croire le relateur — les inhumations prématurées sont beaucoup plus fréquentes qu'on ne l'imagine (667). A l'appui de sa thèse, le narrateur, manifestement documenté, cite alors une série de cas spectaculaires. Mais, effet de surprise – ou « coup de théâtre », si l'on préfère – : au terme de l'histoire que rapporte la nouvelle, il se révèle que ce qui avait été présenté comme une expérience bien réelle d'inhumation prématurée n'était qu'un cauchemar, ou plutôt une « vision » selon le terme de l'énonciateur lui-même (679). A l'évidence, les conditions matérielles et l'environnement particuliers dans lesquels se trouvait l'intéressé ont alimenté le rêve effroyable qu'il a

¹²⁵⁶ Lettre du 30 avril 1835, texte disponible en ligne sur le site eapoe.org : *Check List of the Correspondance of Edgar Allan Poe Part I : 1817-1837*.

¹²⁵⁷ Ce thème, cher à l'auteur, rejoint celui de « The Cask of Amontillado » et de « Berenice ». Au XIX^e siècle, l'appréhension d'être enterré vivant persistait, les hommes de l'art étant encore incapables de déterminer la mort avec une absolue certitude. On signalait maints cas dans lesquels le permis d'inhumer avait été indûment délivré. A titre préventif, certains cercueils étaient donc nantis d'ingénieux dispositifs permettant au « défunt » d'appeler au secours. Des sociétés furent même fondées pour la prévention des enterrements prématurés. La croyance aux vampires, « cadavres vivants » qui demeurent dans leur tombe le jour mais la quittent nuitamment pour faire prédation sur les vivants, a parfois été attribuée à l'inhumation prématurée. Autant de facteurs susceptibles d'expliquer le succès de « Premature Burial » parmi le grand public.

¹²⁵⁸ Thème de nouveau abordé dans « The Fall of the House of Usher » (1839) et dans l'affaire de dissection que rapporte la nouvelle « The Facts in the Case of M. Valdemar » (décembre 1845).

minutieusement décrit : dans l'esprit enfiévré (fou) du dormeur, le bat-flanc exigü où il était confiné devient un cercueil, l'humidité résiduelle et les odeurs caractéristiques d'un bateau assez rustique suggèrent celles régnant dans une tombe, dues à l'humus et au froid¹²⁵⁹ : le point de vue du narrateur sur sa propre expérience a donc radicalement changé.

Comme l'explique Charles E. May, l'obsession du narrateur de « The Premature Burial » est comme une fiction qu'il crée ; l'obsession psychologique peut se comparer à la nouvelle, dans la mesure où le personnage obsessionnel invente une histoire relative à son expérience, qui est cohérente, même si elle n'a pas de rapport direct avec la réalité environnante. Sorte de distorsion pathologique, tandis que le narrateur présente deux types de récits d'enterrements prématurés, des anecdotes et ses propres cauchemars, l'expérience fournie dans son récit ne procède ni de l'un, ni de l'autre. Au contraire, il raconte un événement réel qui mime cette situation horrible et laisse croire que ses craintes sont avérées, que cela s'est effectivement produit. Mais ce qu'il découvre, c'est que ce qui semblait si 'réel' (l'accomplissement de son obsession, ou sa vérification) n'était réel qu'en tant que mimétique de son obsession¹²⁶⁰. Convenons que ce type de trajectoire est rare, pour ne pas dire exceptionnel, dans le canon poésique, même si l'on retrouve des schémas analogues dans des pièces burlesques comme « The Spectacles » (1844) ou insolites telles « The Sphinx » (1846). Le sujet de la nouvelle est étroitement lié à l'épilepsie et à la folie, motifs qui ressortissent à l'*inquiétant* – ou l'*inquiétante étrangeté* telle que conceptualisée par Freud :

Ce qui paraît au plus haut degré inquiétant à beaucoup d'êtres humains est ce qui est en corrélation avec la mort, les cadavres et le retour des morts, les esprits et les fantômes. [...] Bien des êtres humains décerneraient la palme de l'inquiétante à la représentation d'être enterré en état de mort apparente. Seulement, la psychanalyse nous a enseigné que cette fantaisie effrayante n'est que la mutation d'une autre qui n'avait à l'origine rien d'effroyable, mais était portée par une certaine concupiscence, à savoir la fantaisie de vivre dans le ventre maternel¹²⁶¹.

Selon l'interprétation freudienne, la peur d'être enterré vivant correspond au renversement dans le contraire de la volupté de la vie intra-utérine. L'on comprend que l'inquiétante étrangeté dont il est question renvoie à une phase précoce de relations enfant/adulte tutélaire et résulte de complexes

¹²⁵⁹ Dans la nouvelle « The Angel of the Odd », de la même façon les conditions matérielles où se trouvait physiquement le protagoniste contribuent à générer à l'intérieur de son esprit par ailleurs intoxiqué les incidents que l'intéressé a rêvés et qu'il détaille dans le récit.

¹²⁶⁰ Voir Charles E. May, *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne, 1991, 72.

¹²⁶¹ Freud : *L'inquiétant (Das Unheimliche)* (1919) *Sigmund Freud Œuvres complètes Psychanalyse*, Presses Universitaires de France, 1987, Vol. XV, 178.

infantiles refoulés : angoisse de castration, fantasmes liés au soma maternel, lorsqu'ils sont réactivés par quelque expression extérieure, ou lorsque des précoces croyances dépassées, semblent à nouveau fondées. Aussi, l'exploration psychanalytique vient-elle corroborer l'hypothèse qui est la nôtre, à savoir que dans « *The Premature Burial* » (1844) l'auteur illustre une fois de plus le thème de l'angoisse ontologique et de la détresse radicale, lesquelles sont indissociablement liées à la peur-panique de l'abandon et au désir de régression — cela renvoyant encore une fois au Poe biographique, qui fut orphelin dès la toute-petite enfance, et sa vie durant demeura inconsolable.

Rappelons que de son côté le protagoniste de « *The Sphinx* » a été victime d'une horrible illusion d'optique, à quoi l'avait prédisposé un contexte inquiétant d'épidémie et surtout l'angoisse de mort qui constamment l'étreignait¹²⁶². Dans « *The Spectacles* » (1844) le personnage est victime à la fois de sa courte vue et de ses affects débridés. Mais aussi bien dans « *The Sphinx* » que dans « *The Spectacles* » (1844) *le protagoniste* parvient (non sans aide, il est vrai) à se dégager de ses illusions ridicules — quand elles ne sont pas mortifères.

Plus surprenant encore, le narrateur de « *The Premature Burial* » (1844) conclut son propos en expliquant comment, ayant pris de saines résolutions il a changé de vie et recouvré son âme, vouée jusqu'alors aux fantasmagories lugubres. A l'évidence, c'est moyennant une véritable cure que le protagoniste est parvenu à dépasser ses funestes obsessions : à présent délivré de son étouffante aliénation, le protagoniste n'offre plus une figure tragique et figée une fois pour toutes¹²⁶³. Comment ne pas relever qu'en l'occurrence est tourné en dérision un certain type de personnalité romantique et gothique au point d'en devenir malade — dont, incidemment, l'œuvre de l'auteur regorge, laquelle personnalité invariablement s'enferme dans les ruminations mortuaires. Au terme de l'histoire contée dans « *The Premature Burial* » émerge par conséquent une figure anti-gothique, fonctionnant complètement à rebours des Ligeia, Morella, Egaeus et autres Roderick Usher, à savoir un sujet mature et capable de discerner entre fiction, onirisme ou imaginaire d'une part, et réalité/monde partagé d'autre part. De façon inaccoutumée par conséquent, Poe met en scène un protagoniste qui certes passe par les affres de l'obsession, mais sait s'en libérer et désormais tourne le dos à la littérature funèbre, au grotesque cataphalqueux et aux climats psychologiques crépusculaires que le

¹²⁶² L'on sait qu'à l'époque de la production de Poe, de fort nombreux traités paraissent sur le sujet des épidémies, venues notamment d'Asie, rédigées par des autorités médicales. On l'a noté *supra*, l'écrivain survécut à l'épidémie de choléra qui avait frappé la ville de Baltimore en 1831.

¹²⁶³ Maurice J. Bennett décrit chez Poe l'aspiration à trouver un espace « Habitable », lequel représente une antithèse formelle au chaos de l'expérience, le rétablissement de l'ordre signifiant une victoire du sujet. Cf. « *The Detective Fiction of Poe and Borges.* » in *Comparative Literature*, 35.3 (Summer 1983): 262-275.

genre gothique idéalise et copieusement entretient¹²⁶⁴. C'est donc bien d'une résurrection morale et esthétique qu'il s'agit dans « The Premature Burial » (1844), et non pas de quelque revenance : « I became a new man » (679) : la phraséologie de la conversion est significative.

En conséquence de ce revirement inopiné, le lecteur alléché à la perspective de lire une histoire insensée et surtout à effrayer les petits enfants, ce lecteur aguerrri et certainement amateur de « sensations fortes », s'aperçoit qu'il a affaire en réalité à un récit d'un genre tout différent, et en définitive assez ...réaliste. De fait, le narrateur achève son histoire en se déclarant guéri, ayant vaincu ses angoisses et crises de catalepsie (679). L'intéressé en profite pour formuler une hypothèse aux accents étonnamment modernes : ce sont vraisemblablement ses obsessions qui déclenchaient chez lui les « transes » cataleptiques tant redoutées, et non le contraire. La toute-fin du témoignage va jusqu'à prendre la forme d'une sorte d'exorcisme :

[The tortures] were fearfully—they were inconceivably hideous; but out of Evil proceeded Good; for their very excess wrought in my spirit an inevitable revulsion. My soul acquired tone—acquired temper. I went abroad. I took vigorous exercise. (679)¹²⁶⁵

Le protagoniste converti passe ainsi de l'enfer au paradis, dynamique rigoureusement inverse de celle de la catabase typique des histoires poésques : « I breathed the free air of Heaven. I thought upon other subjects than Death. I discarded my medical books. » (679). L'émetteur n'entend pas pour autant dissuader son destinataire d'explorer les ténèbres de notre bas-monde, mais —usant pour cela, péché mignon sans doute, d'une langue outrageusement archaïque autant que diablement maniérée — le met en garde cependant contre l'*hubris* grotesque et la complaisance thanatophilique :

There are moments when, even to the sober eye of Reason, the world of our sad Humanity may assume the semblance of a Hell—but the imagination of man is no Carathis, to explore with impunity its every cavern. Alas! The grim legion of sepulchral terrors cannot be regarded as altogether fanciful—but like the Demons in whose company Afrasiab made his voyage down the Oxus, they must sleep, or they will devour us—they must be suffered to slumber, or we perish. (679)

La distribution des différentes parties constituant la nouvelle renforce l'impression d'une certaine autodérision, inhabituelle chez un auteur aussi sensible que Poe aux réserves exprimées à l'égard de

¹²⁶⁴ Puisqu'il est question d'inhumation, à lire « The Premature Burial » on a le sentiment qu'une complaisance excessive pour le Gothique est de nature à enténébrer et ensevelir l'intelligence.

¹²⁶⁵ Il va sans dire que dans le présent contexte, « tone » et « temper » s'opposent exactement au défaut de maîtrise de soi, à l'incontinence aussi bien verbale qu'en matière de consommation de psychotropes...

sa production, quel que soit d'ailleurs le registre visé. Voyons cela : l'analyse lexicologique et stylométrique révèle que le texte de « *The Premature Burial* » comprend un total de 5494 mots, dont 134 pour l'introduction, et 214 pour la conclusion. Non moins de 5280 mots — soit 87% de l'ensemble — sont utilisés pour la documentation historique concernant l'inhumation prématurée et la restitution de l'aventure échue au protagoniste-narrateur lui-même. En revanche, il s'avère que moins de 4% du corps du texte est dévolu aux analyses distanciées du narrateur et à la conclusion. En d'autres termes, nonobstant les réserves de l'énonciateur à l'égard du thème qu'il s'est lui-même donné, près de 90% du texte est absorbé par la partie documentaire et la narration autobiographique centrée sur l'expérience que le protagoniste a *cru* faire (et seulement cru) d'une inhumation prématurée. Une fois n'est donc pas coutume : avec une nouvelle telle que « *The Premature Burial* », l'écrivain se pastiche lui-même, de sorte que Poe devient critique amusé et amusant de Poe.

Avec ironie, il mène en bateau (et, admettons-le, un bateau des plus méphitiques et inconfortables) son lecteur à qui il conte une histoire comportant tous les éléments de décor, maints accessoires et ressorts du gothique. Comme le remarque fort justement A. Mangham, la conceptualisation de Poe relative à l'épouvante rejoint la notion de potentiel sublime de la terreur telle que développée par Edmund Burke. Ce dernier, dans son *Philosophical Enquiry* (1757), montre que les modes de « l'obscurité » et de la « privation », comme ceux dont on fait l'expérience effroyable lors d'un enterrement prématuré, atteignent des niveaux sublimes : « All general privations are great because they are all terrible ; Vacuity, Darkness, Solitude and Silence... »¹²⁶⁶. Ces quatre termes donnent une idée de ce que la victime d'une inhumation prématurée est susceptible d'éprouver, comme l'illustre la nouvelle de Poe :

I writhed, and made spasmodic exertions to force open the lid: it would not move. I felt my wrists for the bell-rope: it was not to be found. And now the Comforter fled for ever, and a still sterner Despair reigned triumphant and then, too, there came suddenly to my nostrils the strong peculiar odor of moist earth. The conclusion was irresistible. I had fallen into a trance while absent from home —while among strangers —when, or how, I could not remember — and it was they who had buried me as a dog—nailed up in some common coffin —and thrust deep, deep, and for ever, into some ordinary and nameless grave.As this awful conviction forced itself, thus, into the innermost chambers of my soul, I once again struggled to cry aloud. And in this second endeavor I succeeded. A long, wild, and continuous shriek, or yell of agony, resounded through the realms of the subterranean Night. (677)

¹²⁶⁶ E. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas on the Sublime and the Beautiful*, Sect. 6. "Privation". Oxford World's Classics, 1990, 58.

Cependant, arrivé quasiment au terme de l'histoire, le même lecteur se rend subitement compte que l'émetteur se joue de lui, la nouvelle fonctionnant comme un numéro de prestidigitation ou quelque canular... En effet, si le lecteur implicite de Poe est un amateur de gothique, « *The Premature Burial* » offre une histoire assez simple quant au fond, laquelle se dispense d'action spectaculaire et de surnaturel ou de surréalité. Pour citer le Prospero de *La Tempête*, sa matière est l'étoffe dont sont faits les rêves, et « tout s'y passe dans la tête », oserons-nous dire. De ce point de vue, l'économie dramatique et l'ironie de « *The Premature Burial* » rappelle « *Thou Art the Man* » (1844), autre nouvelle que nous devons à Poe, où un meurtrier est confondu grâce à une mise en scène lugubre faisant appel à des techniques évoquant irrésistiblement les procédés et trucs des illusionnistes et autres ventriloques. Au terme de l'histoire, celui qui s'est promis de démasquer le coupable quoi qu'il advienne, a recours à un ingénieux tour de passe-passe pour faire accroire à l'assassin stupéfait que la victime, revenue à la vie, pointe vers lui un doigt accusateur. En même temps, le protagoniste de « *Thou Art the Man* » joue de la propension du meurtrier à la superstition et à l'émotivité, un peu comme le narrateur de « *The Premature Burial* » avec son destinataire, présumé connaisseur de récits d'horreur, si ce n'est gobe-spectre...

Mais arrêtons-nous un moment sur les déterminants de l'heureuse métamorphose du protagoniste de « *The Premature Burial* ». L'intéressé — naguère encore hypocondriaque et/ou vaguement fou? — nous confie s'être débarrassé d'un certain nombre de volumes d'anatomie et de médecine, dont le traité éponyme du Dr William Buchan (1729-1805)¹²⁶⁷. Si les remèdes préconisés dans l'ouvrage concerné n'ont rien de véritablement innovant, toutefois les conseils qu'on y trouve en matière de santé, d'hygiène de vie et de prévention des maladies sont bel et bien en avance pour son époque. Le *Buchan*, que sans aucun doute le maladif Poe fréquentait assidûment, détaille les symptômes de diverses affections, et non des plus bénignes : oreillons, variole, fièvre jaune, etc. L'étiologie incrimine la mauvaise santé des parents, l'air nocturne, le brouillard et l'humidité, la sédentarité excessive, les brusques variations de température — autant d'items et de conditions qui ne sont pas sans évoquer les brumes élégiaques et atmosphères gothiques de maints récits du canon où la maladie notamment épidémique — figure en bonne place¹²⁶⁸. La colère et les émotions violentes sont

¹²⁶⁷ Il s'agit du *Domestic Medicine or the Family Physician a Treatise on the Prevention and Cure of Diseases* (1769). L'un des premiers exemples de vulgarisation médicale, le traité connut une immense fortune de librairie et fut traduit en de nombreuses langues européennes, dont le russe : l'impératrice Catherine II elle-même tint à récompenser le médecin écossais pour son œuvre inédite. Non moins de 19 éditions parurent du vivant de l'auteur, et 24 au total.

¹²⁶⁸ L'on songe en particulier à « *King Pest* » (1835), « *The Masque of the Red Death* » (1842) et « *The Sphinx* » (1846).

également mises en cause, dont la fureur, la peur irraisonnée et l'intempérance¹²⁶⁹. Ces deux dernières passions rappellent tout spécialement l'énonciateur de « The Premature Burial » (1844), et l'éthylisme notoire de l'Edgar Allan Poe biographique. Quoi qu'il en soit, dans l'espace de la nouvelle, ironie et/ou ambivalence, le protagoniste-narrateur nous apprend avec une parfaite désinvolture (ou fierté, peut-être) s'être débarrassé de sa bibliothèque médicale et de ses romans à sensation :

I discarded my medical books. « Buchan » I burned. I read no « Night Thoughts » — no fustian about church-yards—no bugaboo tales—*such as this*¹²⁷⁰. In short, I became a new man. (679)

Fine mouche, l'auteur de ce bel *auto da fé*, n'en a pas moins mis en application les conseils les plus pertinents du très estimé docteur Buchan. Aussi le protagoniste a changé d'air et, désormais grand voyageur, se donne de l'exercice physique : il ne s'en porte que mieux.

A l'évidence donc, « The Premature Burial » résulte d'un processus littéraire inverse des extravagances gothiques décrites dans la missive de Poe à T.W. White, citée ci-dessus. Le texte, en l'espèce, se veut à la fois grotesque et réaliste, mais prend parti, si l'on peut dire, pour un réalisme de bon aloi : le ridicule en effet y devient raisonnable, tandis qu'enfin assagi, l'exagération se fait sobriété. Dans le registre des folies sublimes et des remises en question littéraires, comment ne pas évoquer par association d'idées le *Don Quichotte* de Cervantès (1605-1615), parfois considéré comme le premier roman moderne, dont le protagoniste rendu littéralement fou par la littérature de chevalerie guérit *in extremis* ...sur son lit de mort. Dans les toutes dernières lignes du roman, rappelons-nous, un historien musulman espagnol parfaitement métafictionnel – dont le facétieux Cervantès affirme qu'il est l'auteur de la plus grande partie du Quichotte–, tient ce discours à sa plume :

Quant à moi, je demeurerai content et satisfait d'avoir été le premier qui ait joui de ses écrits pleinement et selon mon désir, puisque jamais je n'ai désiré autre chose que de faire abhorrer aux hommes les fabuleuses et extravagantes histoires de livres de chevalerie qui, par le moyen de

¹²⁶⁹ On note, non sans sourire, que le débonnaire Dr Buchan déplorait la tendance ridicule et dommageable, selon lui, des médecins de son temps à faire mystère de leur art. Cf. Dunn, PM : « Perinatal lessons from the past : Dr William Buchan and his *Domestic Medicine* » Archives of Disease in Childhood - Fetal and Neonatal Edition 2000; 83:F71-F73. Consultable en ligne sur le site du *British Medical Journal* (bmj.com).

¹²⁷⁰ Italiques *sic* dans le texte.

l'histoire de mon véritable don Quichotte, s'en vont déjà chancelant : et sans aucun doute ces fables tomberont et ne se relèveront jamais. *Vale*¹²⁷¹.

Nous vient aussi à l'esprit le Goethe mature qui portait un regard critique sur *Les Souffrances du jeune Werther* (1774), roman épistolaire de sa jeunesse, lequel avait connu une fortune fulgurante dans toute l'Europe. Quelques années seulement après la parution de cette œuvre fondatrice du « Sturm und Drang », à laquelle on attribua une épidémie de suicides romantiques parmi la jeunesse germanophone, l'auteur à présent consacré, le relisant non sans quelque embarras, s'étonnait même d'avoir pu écrire un tel roman :

Du reste, comme je l'ai répété souvent, je n'ai lu ce livre qu'une seule fois depuis son apparition, et je me suis bien gardé de le relire ensuite. Ce sont de vraies fusées incendiaires—ce livre m'est étrangement pénible, et je crains d'éprouver à nouveau l'état pathologique où il a pris naissance¹²⁷².

Concernant « The Premature Burial », la question mérite d'être posée : dans ce conte atypique quant à son issue, Poe se serait-il fait le fossoyeur ironique du gothique ? En définitive, y aborde-t-on autre chose que le thème des fruits éventuellement toxiques d'une imagination débridée, « The Premature Burial » offrant une façon de cure de sevrage vis-à-vis de pratiques de lectures par trop sulfureuses et addictives ?¹²⁷³ L'excès gothique creuserait-il la tombe du gothique en tant que genre ? A ces questions, l'on est tenté de répondre par l'affirmative. En tout cas, dans « The Premature Burial », peut-être au risque d'exaspérer ses destinataires, jusqu'aux plus fidèles, qu'il a omis de prévenir, Poe s'autorise à passer aussi bien d'un monde à l'autre que d'un genre littéraire à l'autre, univers et registres qui en principe, du fait de conventions, voire de tabous, restent séparés et ne se mélangent pas¹²⁷⁴. Pourtant, il convient bien à Poe l'écrivain de valoriser dans « The Premature Burial » un *actant vigile*, par opposition à *l'homme qui rêve* (le plus souvent des rêves traumatiques)

¹²⁷¹ *Don Quichotte* (1605-1613), Nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Trad. César Oudin et Jean Cassou (1934), 867.

¹²⁷² Propos rapportés par Eckermann in *Gespräche mit Goethe*, 2 janvier 1824 (nos italiques pour « unheimlich » et « pathologischen Zustand »). Voir également la lettre de Goethe à Charlotte Von Stein, de novembre 1779 : « Que chez les Français, on soit charmé de mon *Werther*, voilà ce dont je ne saurais douter ; on me fait beaucoup de compliments et je réponds que je ne m'y attendais guère ; on me demande si je n'écris plus quelque chose de pareil, et je dis : Que Dieu me préserve de jamais être dans le cas d'écrire ou de pouvoir écrire un 'Werther !' ».

¹²⁷³ Aux yeux d'un Anthony Magistrale manifestement dépité, « The Premature Burial » a tout pour constituer un tour de force exemplaire en matière d'horreur, mais la nouvelle sombre dans le médiocre en raison de sa conclusion captieuse. Cf. *Poe Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 1997, 291.

¹²⁷⁴ Ce qui nous rappelle la remarque de Mme de Staël sur le mélange des genres : « Il faut, pour mêler avec succès le comique et le pathétique, être éminemment naturel dans l'un et dans l'autre ; dès que le factice s'aperçoit, tout contraste fait disparate... » M^{me} De Staël, *De l'Allemagne*, t. 3, (1810), Paris, Firmin-Didot, 1928, 273.

si caractéristique de son œuvre, aussi bien fictionnelle que poétique. Comme noté plus haut, dans la nouvelle, pour désigner son expérience, le narrateur a recours non pas au terme attendu de « dream » mais jette son dévolu sur celui de « vision ». Il n'en reste pas moins que c'est bien d'une expérience onirique, et plus précisément d'un cauchemar qu'il est question.

Le texte cependant ne campe pas un personnage délirant ou somnambulique, digne de Charles Brockden Brown, tel le protagoniste éponyme d'*Edgar Huntly, Or Memoirs of a Sleepwalker* (1799), ou dévoré par l'angoisse et en cela poésque par excellence, mais restitue le témoignage d'un *sujet vigile* – au sens que Binswanger donne à cette formule. Pour en saisir l'intérêt et les enjeux, le passage suivant vaut d'être cité dans son intégralité :

Rêver signifie : « Je ne sais pas ce qui m'arrive. » Dans ce « je » et le « moi » réapparaît, en vérité l'individu, le *quisque*, l'*hekastos*, pas du tout comme celui qui fait le rêve, mais bien comme celui à qui le rêve se présente « sans qu'il sache comment ». Et cet individu, ici n'est autre que « le même » au sens de l'identité numérique de la personne, une indication purement formelle, dépourvue de substance, le jouet de la vie dans l'ascension ou la chute, du bruissement de la mer et du silence de la mort [...] ; un individu sort de cette identité numérique pour devenir un « soi-même », ou encore « l'Individu » ; l'homme vigile jaillit du rêveur au moment insondable où il décide, non seulement de vouloir connaître ce qui lui arrive mais aussi d'intervenir « lui-même » dans la marche de l'événement, d'introduire dans la vie qui s'élève et tombe, la continuité et la conséquence. A ce moment-là seulement il *fait* quelque chose. Mais ce qu'il fait, ce n'est pas la vie—car l'individu ne peut pas la faire – mais c'est l'histoire. [...] l'homme vigile « fait » une vie historique. Et, en vérité, il fait bien l'histoire de sa propre vie, la biographie intérieure avec laquelle il ne faut pas confondre l'histoire extérieure ou histoire du monde dans laquelle il ne dépend en nulle façon de lui seul qu'il s'y introduise ou ne s'y introduise pas.¹²⁷⁵

A la différence des narrateurs de « Loss of Breath » et de « The Angel of the Odd », figures certes dotées de parole, mais notablement passives évoquant autant de silhouettes et de marionnettes, le protagoniste-narrateur de « The Premature Burial » (*alter ego* d'un Poe qui « enterrerait » le Gothique ?) fait bien mieux que subir, étant capable de se projeter dans le temps et d'opérer des choix. Si les êtres humains agissent et pâissent, nombre de personnages chez Poe ne font guère que pâtir. Tel est le cas tout spécialement des protagonistes de « Loss of Breath », « The Angel of the Odd » et de « The Pit and the Pendulum ». On l'a vu, ces actants se caractérisent en premier lieu par leur incapacité à agir sur le cours des choses dans la mesure où il les concerne. Le protagoniste de « The Sphinx » aurait pu lui aussi relever de cette catégorie, mais possède un ami pour ainsi dire

¹²⁷⁵Ludwig Binswanger, *Introduction à l'analyse existentielle*, « Le rêve et l'existence » (1955), Paris, Les éditions de Minuit, Collection Arguments, 225.

providentiel, nous l'avons montré plus haut, un *Moi fort* qui va l'aider à surmonter l'angoisse de mort et renouer avec la réalité.

Pour bien comprendre ce qui se joue dans ces nouvelles du canon que nous avons qualifiées d'atypiques, osons une brève comparaison. A première vue, les protagonistes les plus mémorables de E.A. Poe et ceux de F. Kafka partagent un certain nombre de traits grotesques, avec cette différence toutefois que, chez le second, le personnage (en dépit de tous ses mérites et de son obstination à restaurer l'équilibre et une certaine « normalité » envers et contre tout) en définitive est écrasé par une administration omnipotente, tâtilonne et parfaitement impavide, tandis que chez le premier le *grand oppresseur* est avant tout la folie et éventuellement ses adjuvants (en l'occurrence éthyliste et intoxications diverses). Chez Kafka, l'on a le sentiment qu'une vaste mécanique étatique et sociale ou bien l'intrusion du monstrueux/fantastique dans sa vie confine le protagoniste au registre d'un pâtre absurde, tandis que chez Poe l'ennemi du protagoniste est d'abord son propre dysfonctionnement intrapsychique, lequel affecte le sujet, le mine et enfin le détruit. S'agissant des deux auteurs, l'on peut donc parler de processus de *réduction grotesque*, avec cette nuance significative que l'auteur de *La métamorphose* (1912) ne fournit aucune clef quant aux raisons des circonstances (grotesques) responsables de l'infortune du protagoniste et de sa réification¹²⁷⁶. Pour reprendre l'expression de Binswanger, dans la mesure où l'intéressé *connaît ce qui lui arrive*, il est à même de *prendre une part active dans une existence* dont il n'est plus le simple « jouet ». Sous ce rapport, il ne s'agit pas d'une trajectoire indifférenciée, grotesque ou folle, mais bien au contraire d'une vie dont il appartient à l'advenant – en tant que sujet doté d'intentionnalité –, de *faire* quelque chose, puisque c'est sa vie en propre et inaliénable¹²⁷⁷.

¹²⁷⁶ Sauf bien sûr à considérer que dans une œuvre telle *Le procès* (1925) ce n'est pas tant le sujet ou l'advenant humain qui est atteint de folie, mais bien l'ensemble du dispositif étatique, l'administration ainsi que l'appareil judiciaire et répressif devenu fin en soi. D'où la réflexion de Kafka : « Nos lois sont en général ignorées, elles sont le secret de la petite faction aristocratique qui nous gouverne. Nous sommes convaincus que ces vieilles lois sont exactement respectées, mais c'est malgré tout une situation extrêmement pénible que d'être gouverné par des lois que l'on ignore. » In [Au sujet des lois], Trad. Claude David, *Franz Kafka, Œuvres complètes*, vol. II, Récits et fragments narratifs, Paris, Gallimard-nrf, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, 576.

¹²⁷⁷ Freud, toujours dans *L'inquiétant*, rappelle qu'aux yeux du philosophe Schelling, « l'inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans le monde du caché et qui est venu au jour » et ainsi que l'explique le père de la psychanalyse, la chose perturbante n'est rendue étrangère au sujet que par le processus du refoulement. (Freud, *opus cit.* 175.) Dans « The Premature Burial » au contraire, il n'y avait rien à celer, et force est d'admettre qu'au réveil du dormeur, sitôt débarrassé de ses oripeaux fantasmatiques l'inquiétant – pour ne pas dire l'effroyable – s'évapore instantanément.

CONCLUSION GENERALE

1. Retour sur la démarche et résultats

Au terme du XX^e siècle, l'Américain Ross Macdonald, auteur consacré de romans policiers, écrit à propos de cet inspirateur que fut Poe, primordial à ses yeux :

Poe lived out in his short brilliant career the last days of the age of reason and the descent into the maelstrom of the unconscious, where everything revolved at a new angle. It was with a kind of desperation—a desperation we continue to feel—that he held on to rational explanations. The murdered girl in the chimney, Dupin assures us, was only the victim of an animal. But in spite of this explanation the story leaves a residue of horror. The forces of terror and reason remain in unresolved conflict. In the following century that conflict became the central feature of the detective story. Explaining fears which can't quite be explained away, transforming nightmares into day-mares, it helped to quiet the nerves and satisfy the minds of countless readers¹²⁷⁸.

De fait, le développement de la psychologie et l'invention de la psychanalyse, avec la large diffusion des nouveaux paradigmes que ces disciplines ont conceptualisés, ont permis de relire l'œuvre de Poe et de réhabiliter un écrivain trop souvent vilipendé¹²⁷⁹. Assurément, la prise en compte de l'incontestable pertinence des approches critiques de type psychodynamique n'empêche en aucune façon d'enrichir notre appréhension de la fiction de Poe avec les apports de disciplines connexes ou apparentées. C'est ainsi que, pour notre part, nous avons fait appel à des herméneutiques complémentaires qui, tout spécialement dans le champ de la psychopathologie, s'emploient à explorer avec profit l'esprit humain et ses désordres. Il s'agit d'abord de la philosophie phénoménologique puis de la Daseinsanalyse qui en est issue, cette dernière étant à entendre comme méthode psychiatrique nouvelle et style clinique original, telle que pratiquée et théorisée notamment par Ludwig Binswanger et ses émules. Point d'orgue de ses investigations en matière de psychopathologie, pour le psychiatre suisse-alsacien la triade *présomption*, *maniérisme* et *distorsion* est constitutive de la psychose. L'inclination à tout rapporter à soi relève de la présomption, cette dernière devenant pathologique quand elle correspond à *la visée d'un idéal impossible à maintenir*, qui isole le sujet dans une entreprise vouée à l'échec en raison de son

¹²⁷⁸Ross Macdonald, "Down These Streets a Mean Man Must Go", Publication initiale in *Antacus*, Spring/Summer 1977. Recueilli in *Ross Macdonald, Four Novels of the 1950s*, New York, Literary Classics of the United States Inc., The Library of America, 1992, 890.

¹²⁷⁹S'agissant de la fiction de Poe, l'on dépasse par exemple certaines questions et dichotomies assez peu fécondes, telles que l'assignation à un « genre mineur » ou « majeur » la question du « goût » ou du « mauvais goût » supposés de l'auteur (le cas échéant classé comme « maudit »), du crédible et de l'invraisemblable dans son œuvre.

incapacité à évaluer les situations. Ludwig Binswanger définit de la sorte la présomption psychotique comme une modalité d'aveuglement de la « présence à l'être », voire l'« oblitération de la présence ». Toujours selon Binswanger, le maniérisme, comme la présomption et la distorsion, est un mode déterminé de parvenir à un terme ou de bloquer la *mobilité authentique de l'histoire de la présence*. En psychopathologie, dans le même champ sémantique que « maniéré » l'on rencontre des vocables tels : « vaniteux » et « ampoulé ». C'est ainsi qu'une langue exagérément maniérée exprime de grandes prétentions (l'existence y devient masque) sous une forme bizarre, en cela elle jouxte souvent la distorsion. Cette dernière correspond à une conduite qui ignore l'ensemble des dimensions de la présence humaine, qu'elle relègue à celle d'ustensibilité. La distorsion peut aller jusqu'à prendre la forme d'une *technique de vie* gauchie, affectant presque toute la conduite de l'existence.

En référence à cette conceptualisation daseinsanalytique, la finalité de notre thèse était de montrer comment le thème de la folie ainsi qu'il est traité dans la fiction de Poe offre une convaincante illustration du triangle délétère mis au jour par Binswanger. Au sein du courant daseinsanalytique les recherches de R.D. Laing, telles qu'exposées en premier lieu dans son ouvrage séminal *The Divided Self*, ont aussi constitué une source propice pour éclairer nos interprétations. En effet, étant donné que le psychiatre anglais a recours aux éléments de compréhension essentiels de la psychose proposés par la *Daseinsanalyse*, il y avait moyen, en reprenant ce fil conducteur, de dégager dans la fiction de Poe une symptomatologie conçue comme mimétique de discours relevant de pathologies de l'identité. Nous avons par conséquent résolu d'examiner la part malade de présomption puis de maniérisme et enfin de distorsion, tout d'abord dans des nouvelles à caractère surtout grotesque, puis dans des nouvelles indéniablement morbides. Par ailleurs, il nous a paru utile de porter notre attention sur un petit groupe d'histoires à la chute atypique, en l'occurrence exempte de catastrophe ou de dissolution finale et dont les actants n'ont pas perdu le sens de l'évidence naturelle, comme on la rencontre le plus typiquement dans le corpus : « The Spectacles » (1844), « The Sphinx » (1846), « Eleonora » (1841) et « The Premature Burial » (1844).

L'entreprise consistait à montrer comment, dans l'œuvre de l'auteur américain, la mimésis des troubles mentaux est mise en place, sachant qu'à l'époque de Poe la psychologie n'en était qu'à ses balbutiements et la psychanalyse restait entièrement à inventer. Précisons que notre propos axial était de comprendre non pas essentiellement les processus de déstructuration mentale et notamment le délire psychotique, mais la façon dont ces désordres sont représentés dans les nouvelles de Poe. En effet, le véritable exploit linguistique qu'accomplit cet écrivain consiste à mettre dans la bouche de ses sujets énonçants l'idiome immanquable de la folie. Un maniement aussi accompli de la langue de

l'aliénation révèle d'ailleurs une proximité frappante entre l'auteur et ses protagonistes vésaniques et convulsifs. En même temps, le but de l'écriture de Poe est non pas de présenter le monde tel qu'il est, ni d'en livrer quelque chronique ou fresque sociale, mais de le représenter *tel qu'il est vécu à travers le prisme de l'instabilité mentale*. Ce qui est montré — en l'espèce le for intérieur — est ce qui paraît vrai aux sujets que l'auteur met en scène, parfois farfelus et grotesques, mais le plus souvent troublés, fragiles, possédés par une angoisse de prime abord viscérale. Poe ne nous immerge donc pas dans un monde extérieur et objectivable, mais plutôt dans la psyché et le discours de sujets distors, gauchis, parfois captieux et invariablement tourmentés — en un mot « gothiques ».

De nos lectures phénoménologiques du corpus, il ressort tout d'abord que l'un des aspects les plus caractéristiques de l'univers mental de ses protagonistes est qu'il ne connaît ni trêve, ni repos. Dans la fiction de Poe, la victime typique ne s'affranchit jamais de son rôle passif, pour envisager un désir personnel et imaginer un comportement qui lui appartiendrait. La remarque d'André Breton au sujet de Pétrus Borel, figure de proue du « romantisme frénétique », s'applique parfaitement à l'auteur, lequel fait souvent violence à la sensibilité du lecteur :

Le style de l'écrivain, auquel s'applique comme à aucun autre l'épithète « frénétique » et son orthographe attentivement baroque, semblent bien tendre à provoquer chez le lecteur une résistance relative à l'égard de l'émotion même qu'on veut lui faire éprouver, résistance basée sur l'extrême singularisation de la forme et faute de laquelle le message par trop alarmant de l'auteur cesserait d'être perçu¹²⁸⁰.

Lors de cette première phase de notre périple littéraire et daseinsanalytique, il est apparu que dans de nombreuses nouvelles, sont mises en scène au moins deux sortes de déséquilibres psychiques : tantôt une folie « douce » (borderline, avec des symptômes grotesques et/ou insolites), de l'autre une folie morbide (psychotique). Sous ce rapport, « The Man That Was Used Up » (1839) et « The Spectacles » (1844) offrent des exemples saugrenus de *folie douce*, tandis que les personnages centraux de « The Black Cat » (1843), « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Cask of Amontillado » (1846) par exemple, sont manifestement atteints de folie morbide. Dans les cas de folie douce ou saugrenue, les protagonistes parviennent en règle générale à ajuster la parallaxe, mais chez ceux atteints de folie morbide ce n'est plus le cas, ainsi qu'en témoignent notamment les actants de « Berenice » (1835) et « The Fall of the House of Usher » (1839).

¹²⁸⁰ André Breton, *L'Anthologie de l'humour noir* [1940], in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, 937.

Le point commun entre folie douce et folie morbide consiste en ce que l'apparence y tient lieu de réalité, résultat d'un effet de distorsion. S'agissant par exemple d'une nouvelle satirique et burlesque telle que « The Spectacles » (1844), on note le jeu de mots qui repose sur la polysémie d'un terme signifiant à la fois « lunettes » mais aussi « représentation » et « mise en scène ». En revanche, un protagoniste-narrateur tel que celui de « The Sphinx » (1846), reste pour sa part difficile à catégoriser, car l'intéressé figure dans un récit très court, comportant peu ou pas d'action. Il reste que dans la nouvelle en question l'erreur grotesque et la distorsion jouent un rôle central : optique en premier lieu, puis cognitif et herméneutique. Il y a en l'occurrence analogie entre « The Sphinx » et « The Man That was Used Up » (1844), dont le narrateur (lui aussi devenu une sorte d'Œdipe décrypteur) comprend seulement à la toute fin de la nouvelle que l'histrionique général A. B. Smith n'est un artefact, fabriqué de toutes pièces. De son côté, Monsieur Maillard, personnage central de « The System of Doctor Tarr and Professor Fether » (1845) est une réplique désopilante et assez inoffensive de Roderick Usher (« The Fall of the House of Usher »), mais aussi de Prospero (« The Masque of the Red Death » (1842)), ou encore Egaeus (« Berenice » (1835)), et de nombre d'autres protagonistes que l'auteur a voués à la noirceur et à la thanatophilie. L'amour-propre est pour le moins excessif dans « The Literary Life of Thingum Bob » (1844), au point de dégénérer en adoration de Soi, forme de tyrannie. Le personnage éponyme est un sujet auto-focalisé qui voudrait imposer qu'on l'estime en dépit de ses (nombreux) défauts, cherchant à se faire Dieu dans l'exaltation de son moi. Le grotesque Thingum Bob devient ainsi une sorte d'homme du ressentiment, lequel n'aura de cesse qu'il ait réglé son compte à cet Autre, et à Dieu — ou à un meilleur que lui-même, lequel le dominerait ou le déclasserait. Le ressentiment en question est odieux parce qu'il correspond à un refus de la recherche de l'être véritablement aimable. S'il existait, que resterait-il en effet de Thingum Bob (et de certains autres personnages et narrateurs poésques) ? Dans cette dynamique à forte tonalité paranoïde, ne demeure que l'alternative « lui ou moi », l'Autre et mon moi rabougri.

Il est vrai aussi que dans nombre de récits poésques, les événements s'éprouvent principalement sur un mode sensitif où le sujet persécuté se vit comme le jouet de l'autre, ce dernier étant réduit à sa malveillance supposée, c'est le cas tout spécialement dans « The Cask of Amontillado » (1846). Autre exemple édifiant, « The Angel of the Odd » (1844), où la chimère éponyme, totalement exempte d'empathie, confine le narrateur au rôle d'ustensile et de jouet, le persécuteur ressortissant ainsi au distors et même au non-humain. Mais si dans l'histoire en question l'Ange est un être bizarre, le narrateur ne l'est guère moins, à preuve : la tonalité du discours de ce dernier le fait paraître excentrique et peu amène, car anormalement emporté. Comme l'observe la Daseinsanalyse,

l'être-à-portée-de-main ou *l'utilisable* n'est pas un étant intramondain, constat qui fait comprendre que le sujet gauchi typiquement poésique se révèle inapte à envisager autrui comme une *présence-avec*. Le sujet concerné manque d'unité et de flexibilité, ne sachant trouver sa place dans le système d'interactions humaines, sa consommation éthylique est celle d'un solitaire. Le Soi est inauthentique car le sujet n'a plus ni centre, ni perspective, c'est le sens de la réflexion de D. Pringuey :

Totalité contingence livrée à l'influence des choses et des personnes, influençable, suggestible, il est dépossédé de son Soi. Pur maintenant, il est ce que le monde matériel fait de lui, il est ce monde matériel. Et c'est un monde perdu : le monde est indifférencié, sans histoire, sans direction, marqué par la généralité, faussement riche et en fait appauvri par la surface¹²⁸¹.

Rappelant en ceci son homologue de « Loss of Breath » (1832), le protagoniste de « The Angel of the Odd » (1844) subit une série d'humiliations : entièrement réifié, il devient un jouet dans les mains du personnage éponyme qui le guette à chaque instant de sa vie, et possède toutes les allures d'une entité démoniaque résolue à désespérer le narrateur, à l'accabler dans l'aliénation. Gardien pathogène du désordre, l'antagoniste pousse l'actant-narrateur à la faute qui mène droit à l'Enfer du délire, et précipite la survenue de la crise éthylique. Au contraire, pour reprendre une formule de Binswanger, à l'hôpital psychiatrique le soignant est « gardien de l'ordre dans le désordre »¹²⁸².

En rapport avec « The Angel of the Odd » ainsi que l'observent Frederick S. Frank & Anthony Magistrale, l'éventuelle relation entre l'intoxication éthylique avec ses effets désinhibants et la créativité dans la personnalité de l'auteur, surtout le goût de la logique et le doute et l'imagination débridée, sont toutes implicites dans la visite de l'Ange¹²⁸³. Cela étant le déterminant des infortunes du sujet est l'alcool, et sa propre fragilité ontologique. L'auteur, lui-même adonné à la boisson, vit dans la familiarité de son personnage, ce qui – non pas malgré l'absurdité de la nouvelle mais plutôt grâce à elle – confère une certaine consistance au protagoniste. La correspondance de Poe atteste le fait que l'auteur était atteint de délires de persécution et parfois harcelé par des hallucinations visuelles : l'écriture fictionnelle est peut-être une façon de refuge, de mise à distance de ces terreurs. Le choix du registre burlesque et absurde permettrait à l'auteur de contourner la difficulté consistant

¹²⁸¹ D. Pringuey, *opus cit.* 4.

¹²⁸² Binswanger, *op.cit.* 69. Nous avons vu sur le même sujet la nouvelle cocasse « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », qui met en scène le renversement carnavalesque de la hiérarchie et des rôles au sein d'un asile, processus au terme duquel les fous se révoltent et deviennent les gardiens des bien-portants.

¹²⁸³ In *The Poe Encyclopedia*, Westport, Connecticut, Greenwood Press 1997, 20.

à restituer une subjectivité menacée de dissociation¹²⁸⁴. Mais dans la fable, s'il déjoue les schèmes de reconnaissance du protagoniste, l'Ange ne perturbe pas pour autant ceux du lecteur (présupposé sain d'esprit, naturellement) qui l'appréhende pour ce qu'il est : un produit de l'imagination enfiévrée du narrateur.

S'il y a profusion de comique mais guère d'humour chez Poe, c'est que la combinaison de la gravité et de la légèreté (le sérieux des intentions d'une part et l'autodérision et le trait d'esprit d'autre part) est obérée par la vanité, laquelle souvent confine à la paranoïa, et le maniérisme – c'est tout spécialement le cas dans « *The Literary Life of Thingum Bob* » (1844). Relevons en outre que si la trame narrative, les motifs et accessoires d'une histoire comme celle relatée dans « *The System of Doctor Tarr* » (1845) ou encore « *Loss of Breath* » (1832) sont certes grotesques, il demeure en filigrane l'angoisse d'engloutissement découlant de l'insécurité ontologique que le psychiatre R.D. Laing a repérée chez ses patients psychotiques, puis théorisée.

Dans « *The Cask of Amontillado* » (1846), récit dramatique et particulièrement morbide à la structure esthétique brillante, Poe manifeste une fois de plus sa parfaite maîtrise de la narrativité, de la conjonction de l'intrigue, du thème et des effets préconçus (« *preconceived effects* »). En l'occurrence, ce qui paraît être une rencontre banale entre deux vieilles connaissances résulte en réalité d'un stratagème soigneusement préparé, le Montresor qui salue aimablement Fortunato n'ayant d'autre but que de détruire ce dernier – et autant l'exécution du crime est raffinée, autant le langage du récit est empreint de maniérisme et d'obliquité : “It must be understood, that neither by word or by deed had I given Fortunato cause to doubt my good will ” (848). Ou encore : “ My dear Fortunato, you are luckily met ” (848). L'aventure qui nous est contée là est celle d'une catabase (descente parmi les morts, initiation aux Enfers). Ainsi donc, dans « *The Cask of Amontillado* » ainsi que dans « *The Pit and the Pendulum* », « *The Tell-Tale Heart* » ou encore « *The Premature Burial* », Poe se sert d'espaces confinés pour concentrer l'action, technique dont l'auteur rend compte dans son essai « *The Philosophy of Composition* »¹²⁸⁵, notant que : « A close circumspection of space is absolutely necessary to the effect of an insulated incident—it has the force of a frame to a picture. » Telle est, en effet, la constante préoccupation de Poe : fixer un cadre afin de se sentir à la fois

¹²⁸⁴ Le biographe et critique Daniel Hoffman remarque avec justesse que Poe n'a jamais fait que raconter la même histoire, en la racontant différemment à chaque fois : ses œuvres sont souvent élaborées par la même méthode sur le même gabarit. Mais à supposer qu'il s'agisse de *variations sur le même thème*, quel est le thème en question ? En l'occurrence, la répétition thématique et maniaque dit quelque chose d'un traumatisme et d'un motif qui resurgissent dans l'ensemble du corpus. Cf. D. Hoffman, *op. cit.*, 221.

¹²⁸⁵ Paru dans *Graham's Magazine* en 1846.

soutenu et contenu (si ce n'est enfermé), cela étant sans aucun doute à rattacher derechef à l'insécurité ontologique et pareillement à l'*angoisse d'abandon*. La subjectivité distorse aboutit à une volonté de puissance (résultant de la présomption pathologique) qui obscurcit et déforme l'essence authentique de l'homme. C'est ainsi que l'énonciateur de « The Pit and the Pendulum » (1842) émerge d'un cauchemar claustrophobique, au cours duquel il a été confronté à l'abîme de sa propre psyché et au gouffre de la Mort. Effet de distorsion, l'expérience agonique du narrateur transformé en objet par ses bourreaux invisibles suggère que le temps et l'espace rapetissent, et même tendent à disparaître : force est d'admettre que dans l'abîme du Néant l'on ne peut rien mettre de pensable. Dans d'autres récits, tels « Thou art the Man » (1844) l'ambivalence générique est flagrante entre comédie sociale et investigation pour ainsi dire policière, le narrateur intradiégétique s'employant à déjouer les mensonges d'un assassin cynique et téméraire, le relateur usant d'un stratagème sophistiqué avec tout de passe-passe, manipulation du cadavre de la victime et ventriloquie.

Le dénominateur commun entre les nouvelles que nous venons d'évoquer, au prime abord assez disparates, est, encore une fois, la présence sous-jacente du triangle délétère de la *daseinsanalyse*: ce sont effectivement la présomption, la distorsion et le maniérisme qui poussent les protagonistes du corpus vers de ridicules et/ou funestes égarements, voire précipitent chez les individus concernés des passages à l'acte répréhensibles, attitudes et agissements extrêmes témoignant d'une forme ou autre de déséquilibre psychique, entre « folie douce » et « folie morbide ». L'on voit par là que dans l'univers fictionnel de Poe, le danger est susceptible de surgir non pas nécessairement de l'Autre, mais tout aussi bien de l'intérieur de soi ou de ce qui est proche de soi¹²⁸⁶. Aussi, le sur-concept du protagoniste désaxé est-il le *scopus* des histoires poésques à caractère résolument morbide. Typiquement le protagoniste-narrateur y est gouverné de façon obsessionnelle par ce sur-concept, ou encore *thème de vie/thème de mort*, à la fois prédominant et aberrant, l'on songe tout particulièrement à « The Tell-Tale Heart » (1843) et « The Imp of the Perverse » (1845), sans oublier bien sûr « The Cask of Amontillado » (1846). Sur fond d'orgueil maladif, de gauchissement et d'affectation, l'inconstance de l'humeur, l'instabilité thymique et la manie sont les caractéristiques majeures des personnages centraux de ces nouvelles morbides, un tel tableau pathologique pouvant conduire jusqu'à la déréalisation et ses alarmants symptômes, comme dans les très sombres « The Assignment » (1834) et « William Wilson » (1839). C'est que l'aliénation psychique et sociale ressortit également au *manque-à-être* qu'évoquent la phénoménologie et la psychiatrie

¹²⁸⁶ Je renvoie à ce sujet à Françoise Canon-Roget, Christine Chollier, *Des genres aux textes, essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise*. Arras, Artois Presses Université, Lettres et Civilisation Etrangères, 2008, 262.

daseinsanalytique. Est en cause le mode de présence certainement le plus typique des protagonistes thanatophiles de Poe. Sont concernés des individus sinueux qui s'accommodent difficilement de la réalité. Typiquement, chez ces sujets tourmentés et à l'incontrôlable agitation intérieure, se rencontrent l'onirisme et une altération des états mentaux, cette dernière induite le cas échéant par des psychotropes, dont le plus souvent l'alcool. Pour leur part, les narrateurs intradiégétiques et à l'état mental précaire des nouvelles « Berenice » (1835), « The Tell-Tale Heart » (1843), « The Imp of the Perverse » (1845) et « The Cask of Amontillado » (1846) ont ceci en commun qu'il s'agit de meurtriers, dont certains s'adressent au lecteur très vraisemblablement depuis quelque cellule ou lieu de réclusion d'où ils ne sortiront que pour être livrés au bourreau. L'on ne s'étonnera donc pas du fait que Poe est un auteur nocturne, les événements décisifs d'une proportion considérable de ses nouvelles ont lieu nuitamment, d'ailleurs nombre de ses personnages — tel le protagoniste anonyme de « The Assignment », le frère et la sœur Usher, le narrateur de « Berenice », etc. — sont de toute évidence des noctambules.¹²⁸⁷

Bien souvent, la fragilité ontologique des protagonistes du corpus provient du fait que leur imagination distorse transcende leurs besoins objectifs et compromet toute possibilité de satisfaction. C'est cela, et non le désir en tant que tel, qui génère une tendance irrationnelle vers la mort ; ce motif est illustré dans « Berenice » (1835), « Ligeia » (1838) et « The Fall of the House of Usher » (1839), entre autres nombreux récits¹²⁸⁸. D'où la fragilité et l'absence de courage ontologique chez ces personnages maniérés et incapables de joie, c'est-à-dire d'expression émotionnelle et affective du courageux « Oui » à l'être authentique du sujet¹²⁸⁹. Atteints par des affections étranges, les personnages peuplant les chef-d'œuvres thanatologiques de Poe fuient la société des hommes dont les préoccupations leur paraissent par trop prosaïques. Ces sujets perturbés cherchent à se soustraire à la dévoration du temps, de façon caractéristique ils se placent en aplomb par rapport au monde et aux autres, toutefois, ne pouvant s'exonérer de leur passé les intéressés sont finalement écrasés par lui, et suivent irrémédiablement la pente de la damnation. On l'a vu, certains donnent dans une possessivité meurtrière et évoluent dans les hautes sphères de la fusion (« Ligeia », « Berenice », « Morella ») pour basculer dans une folie dissociative au moment où ils s'aperçoivent que leur

¹²⁸⁷ De fait, le vocable « night » connaît non moins de 289 occurrences dans l'ensemble de la fiction de Poe.

¹²⁸⁸ C'est la notion d'« inconsulta », que développe Sénèque. Cf. *Des bienfaits*, Livre I. in *Œuvres complètes de Sénèque*, Paris, Editions Panckoucke, 1836.

¹²⁸⁹ La joie, en effet, est une combinaison de satisfaction et de courage. Cette thèse est défendue par le théologien existentialiste Paul Tillich, notamment dans *The Courage to Be*, New Haven, Yale University Press, 1952.

partenaire symbiotique, figure parentale substitutive et figure omnipotente délirante, n'est en réalité qu'une « idole aux pieds d'argile »¹²⁹⁰.

Pour autant, les narrateurs hallucinés et lugubres de contes tels que « The Tell-Tale Heart » (1843), « Berenice » (1835), « The Cask of Amontillado », (1846) qui ont sans doute fait de Poe le plus éminent représentant dans son pays et dans le monde du conte d'angoisse, n'inspirent guère la pitié, même quand ils sont victimes de la fatalité ou de l'hérédité. Du reste, si Dieu est souvent introuvable et toujours inaccessible chez l'auteur, c'est sans doute que ses personnages manifestent davantage une propension pour la quête ésotérique qu'ils n'aspirent à la connaissance de la Divinité Elle-Même : l'aveuglement arrogant de la connaissance pousse ces actants à rechercher un Principe, ou encore l'*Inséparable*, et non pas une Personne. Or, plus ces protagonistes se débattent dans l'outrepassement des normes, l'emballement des événements et le désarroi, et plus ils aspirent à une connaissance qui leur rendrait cette maîtrise perdue (de soi et des autres) et pourrait leur octroyer quelque pouvoir (cf. « Ligeia » (1838), « Berenice » (1835) et « Morella » (1835). La démarche de tels protagonistes n'est donc pas d'ordre théologique e mais se situe aux antipodes de l'enthousiasme, associée à la crainte d'un Dieu redoutable, celui de la vengeance et de la rétribution, instance inquiétante qu'on aurait tôt fait de confondre avec la Mort... Ajoutons qu'en l'occurrence pour les narrateurs-protagonistes de « Berenice » et « Ligeia », l'intrigue est sous-tendue par un fantasme nécrophile : Le protagoniste-narrateur peut aimer une belle ensevelie telle Berenice ou Ligeia, à condition que cette dernière soit morte et remodelable par lui. Le narrateur redoute d'être dépossédé de lui-même, de perdre la maîtrise de soi : au sens existentiel, le sujet n'a aucune possibilité d'être *en avant de soi*, puisque le moindre mouvement le précipiterait dans l'abîme, le même schéma se repère dans « The Imp of the Perverse » (1845).

Autre constat concernant les personnages les plus sombres du corpus : bien souvent ils vivent en reclus, se privant eux-mêmes de liberté à cause de leur immobilité existentielle, tel est manifestement le cas de Roderick et Madeline Usher (sortes de doubles jumeaux), mais aussi du Prospero de « The Masque of the Red Death » (1842). Cet état de fait explique que les personnages en question offrent des portraits figés, statiques : leur immobilité existentielle les rend incapables de construire le moindre projet et de s'inscrire dans une dynamique temporelle véritablement humaine. Ainsi en va-t-il pour le présomptueux Prospero, lequel entend faire l'économie du *Souci* comme condition existentielle de l'humain : en l'espèce, le divertissement pascalien se combine avec la disposition à la

¹²⁹⁰ Harold F. Searles, *opus cit.* 398.

déchéance, le *Verfall* (ou *manque à être*) de Heidegger. Le même motif est illustré au début du parcours tragique du protagoniste éponyme de « William Wilson » (1839).

De façon similaire, certains personnages poésques très marqués par leur noirceur voudraient s'extraire du temps subjectif pour intégrer le temps objectif : au *tempus*, ils préfèrent le *chronos*. Ce faisant, dans leur démence, ils se perdent eux-mêmes à inventer et à forger des mondes factices et tout fantasmagoriques. Tel est le cas du personnage central de « The Masque of the Red Death » qui, bien qu'étant retranché loin du monde dans son enclave, est rattrapé par la Mort qui le foudroie. Dans « Ligeia » (1838), un narrateur anonyme s'efforce d'occulter ses actes « réels » et sa motivation profonde, si bien que seule une lecture attentive permet de percevoir à jour la duplicité de l'énonciateur. Dans ce conte, on note l'effacement pathologique du nom-du-père, béance dans la chaîne des signifiants qui rappelle Egaeus, personnage nécrophile de « Berenice ». Se manifeste le refus de l'inscription dans un ordre symbolique humain. Présomption autistique et thanatophilie constituent en l'occurrence la matrice thématique de cette lugubre histoire offrant une illustration gothique du mythe de l'éternel retour du même.

Dans l'univers de Poe, les lieux contemplés et les scènes où interviennent les personnages sont soit d'une beauté sublime et paradisiaque, soit ténébreux et inquiétants. Cette topographie gothique n'autorise aucun régime ordinaire et vivable entre Enfer et Paradis. Oscillant sans transition entre l'exaltation et la dépression, le climat maniaque est souvent évocateur du vécu des personnalités addictives tel que décrit par la clinique psychiatrique. En même temps, le protagoniste typiquement poésque, en dépit de ses avanies, conserve souvent quelque chose d'insubmersible et refuse de se laisser « abîmer » par l'auteur, l'on pense au protagoniste hyper-résilient du conte saugrenu « Loss of Breath » (1832).^x Ce personnage n'en paraît que plus monstrueux, puisque quand la significativité se dérober, rien ne va plus de soi, si bien que le sujet écrasé par l'angoisse risque de se dissoudre. Pour reprendre une formule de Heidegger : « Il manque à la perception immanente de vécus tout fil conducteur ontologiquement suffisant. ¹²⁹¹ » A propos de malades délirants, pour sa part, Binswanger écrit : « le *Dasein* apparemment ne peut en général plus être *à-dessein-de-lui-même*, c'est-à-dire de son pouvoir-être le plus propre », et :

Le [sujet] en effet ne peut plus se trouver lui-même et apparemment *est* encore seulement à-dessein-d'une puissance, d'une personne ou d'un groupe de personnes étrangers. (...) nous avons

¹²⁹¹ Martin Heidegger *Être et Temps* § 39, « Le Souci comme être du *Dasein* », Paris, Gallimard, Collection idées philosophiques, 1986, trad. François Vezin, 229. Version allemande [1926] 182. Effondrement des id

souligné le fait que le Dasein, « dans le délire » ne se retire ou ne fait retraite « en se résignant », en vérité, ni hors de la vie, ni hors de la vie en société, mais bien qu'il se retire « hors de la maîtrise de son propre contexte de vie » et qu'il s'abandonne à des puissances étrangères à lui-même, c'est-à-dire qu'il *est* à dessein de celles-ci¹²⁹².

Dans « The Tell-Tale Heart » (1843), le fou qui raconte l'histoire dépeint remarquablement l'effroi qu'éprouvent victime et meurtrier, d'une certaine façon l'assassin paraît même compatir à la terreur du vieillard, alors qu'il s'apprête à le tuer. Le narrateur, en effet, a voulu éliminer non pas tant l'homme que son « œil » (à comprendre simultanément comme « Eye » et « I »). Pour d'autres, hâbleurs et mégalomanes, la structure ontologique du monde en tant que tel leur demeure imperméable. En même temps, dans la fiction de Poe, il y a opposition entre la fixité de certains actants avec la fluidité ou la labilité d'autres. On l'a vu, ces personnages sont le plus souvent des sujets en agonie, qui exhibent un orgueil ridicule. Les intéressés sont privés de liberté dans la mesure où, justement, ils demeurent existentiellement immobiles : par exemple Roderick et Madeline in « The Fall of the House of Usher ». Sans mobilité existentielle, ces actants se montrent incapables de s'inscrire dans une quelconque dynamique temporelle. Plongés dans le présent et l'immobilité, ce sont des portraits figés. Il est permis de supposer qu'en l'occurrence l'hypostasie constitue un moyen de juguler le sentiment de délitement ontologique. Aussi, l'instabilité psychologique croissante de Roderick Usher et la kyrielle de plaintes mystérieuses accréditent l'idée que sa famille tout entière est irrémédiablement frappée de folie. Il y a chez ce personnage particulièrement troublant recherche concomitante de maîtrise de soi et d'une expansion illimitée de l'expérience sensible et esthétique, comme chez le protagoniste suicidaire de « The Assignment ». Mais en fait de maîtrise de soi, la désorganisation psychotique atteint des dimensions incommensurables, dérive que l'on rencontre aussi dans « Ligeia », « Morella », « The Fall of the House of Usher » et « The Tell-Tale Heart ». Dans « The Fall of the House of Usher », l'aspect lugubre de la demeure lézardée, et sa destruction finale sont métaphoriques d'une défaillance morbide affectant l'édifice du Dasein lui-même, en tant précisément qu'*être-au-monde*. Il s'agit bien de terreur, et donc d'exprimer l'inexprimable, raison pour laquelle, aux yeux de Poe, le défi consiste à chaque nouvelle, au sein même de son dispositif fictionnel, à éviter l'aporie inextricable du récit impossible (de l'impasse narrative), à élaborer une façon de *pathographie* à la fois crédible et inattendue. Ses récits concilient donc dans leur poétique la mimésis d'une pragmatique et d'une esthétique de la folie. En effet, chez les protagonistes de Poe, la

¹²⁹² L. Binswanger, *Délire* [Wahn, 1965], Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2010. 20-21.

pensée tend à flotter dans une apesanteur sociale et à s'abîmer en elle-même, sans le monde et sans le corps (« Valdemar », « Loss of Breath »). Par voie de conséquence, le sujet va jusqu'à devenir captif de la transcendance, puisque sa pensée sépare l'esprit d'avec le corps et l'esprit d'avec le monde. Le personnage tend alors à sombrer dans les ruminations autour de la condition mortelle, si bien que le monde et toute matérialité deviennent mauvais. Dans ces conditions, il n'est pas surprenant que l'obsession et la paranoïa soient au cœur du fonctionnement textuel d'un nombre considérable de contes de Poe – écrivain dont, incidemment, l'on se rappelle qu'il était toujours très mortifié par les objections, remontrances et épigrammes de ses rivaux et détracteurs. Les conflits intérieurs et problématiques de cet ordre sont reflétés par un style fébrile et tourmenté, frisant parfois l'alambiqué et l'abscons, selon qu'il vise à manifester le vécu traumatique de sujets distors souvent enclins au Mal ou ayant commerce avec lui, ou encore qu'ils y soient portés par l'hérédité, l'envie, le ressentiment, la haine de soi ou des autres. Le style de ses monologues dramatiques en l'occurrence, est tout à la fois prolix, fébrile, véhément, fielleux, maniaque, affecté, tantôt labile, tantôt tranchant de précision, destiné à produire sur le lecteur des effets de déstabilisation, à susciter l'émotion, la peur – cela en analogue au ressenti des protagonistes-énonciateurs (« The Literary Life of Thingum Bob, Esq. »).

Précisément, le style procure des émotions ambivalentes faites de fascination et de répulsion, attendu qu'il renvoie le destinataire au doute et à l'irrationnel en lui, à l'immaîtrisable. La chose paraît d'autant plus pertinente que ce qui est dénoté par les narrateurs poésques, c'est ce qui est *vrai pour eux* : à savoir le monde tel qu'ils le perçoivent, comme englutissant et chaotique. Souvent, il s'agit d'évocations d'un passé manifestement traumatique et ruminé comme tel, objet du récit (« Metzengerstein », « The Fall of House of Usher »).

L'on assiste, en même temps, à d'étranges jeux d'alternance stylistique entre essais spéculatifs et tours fictionnels (« The Imp of the Perverse »). Une fois de plus, cette fiction traduit de notre point de vue ce que la *Daseinsanalyse* désigne comme étant l'insécurité ontologique et la présence manquée, signalées par la démesure pathologique, l'affectation et le gauchissement. N'est-il pas vrai que la crainte de la désagrégation psychique meut cette œuvre où les protagonistes providentiels sont rares, et où les narrateurs-protagonistes se révèlent pernicieux ? L'écrivain cherchait vraisemblablement à échapper à sa sensibilité malade : il y a un Poe des poésies, et un Poe des récits. Mais l'écrivain Edgar A. Poe ne se résume pas à la morbidité et à la folie dissociative, la lecture de ses nouvelles à clôture atypique le prouve. Le narrateur-protagoniste de « The Premature Burial » ne conclut-il pas son récit en disant en substance : laissons dormir en paix les chimères et démons, qui autrement nous dévoreraient (679) ?

Rappelons enfin que dans la fiction de Poe, un nombre significatif de narrateurs intradiégétiques relatent de longs périples, entrepris tantôt à leur initiative (« Arthur Gordon Pym », « The Golden Bug », « A Descent into the Maelström ») tantôt à leur corps défendant (« Loss of Breath »). De tels personnages nous frappent par leur exaltation et font songer à ces malades mentaux pour qui, selon R.D. Laing, la souffrance psychique peut constituer un épisode transformatif comparable à un voyage shamanique, le sorcier était censé rentrer de son voyage initiatique plus sage et solide, détenteur d'une connaissance importante. Chez eux, parfois les frontières s'estompent entre l'animé et l'inanimé, le présent et le passé, comme si tout s'engloutissait dans une absurde fuite en avant.

Poe, en romantique nostalgique conscient des critiques des Lumières, est partagé entre d'une part la fascination qu'il éprouve pour la puissance technologique et d'autre part le domaine mystique et spirituel que nombre de ses personnages investissent comme refuge face à une science pour laquelle tout le visible est objet de dénotation, et intégralement visible parce que tout entier est énonçable. Cependant, ce havre est lui-même menacé par l'avancée scientifique qui fait du psychisme humain un objet d'étude, parmi d'autres objets intramondains. A l'époque de l'auteur, la phrénologie et le magnétisme constituent des explorations des relations existant entre esprit et corps, méthodes tenant à la fois de l'ésotérique et du scientifique et dont seront tributaires au début du XX^e siècle les études de Charcot sur l'hystérie et la « découverte » de l'inconscient par Freud. Ainsi, les personnages déments de Poe surgissent à une période marquée par l'ambivalence entre spiritualisme ésotérique et rationalité positiviste. A travers la noirceur de son œuvre, Poe met implicitement en question le conformisme positiviste, prévalant en Occident à son époque, l'on pense tout particulièrement à « The Facts in the Case of M. Valdemar ». L'auteur y satirise aussi bien les théoriciens et praticiens de la phrénologie, que le psychologisme et les représentations populaires concernant les désordres de l'esprit. Poe en effet joue constamment avec les zones indéterminées flottant entre discours censés scientifiques, superstitions positivistes et impostures intellectuelles, d'où la surabondante générosité de la panoplie symptomatique qu'il mobilise d'un texte à l'autre, l'obstination de l'aveuglement positiviste de thérapeutes ignorants doctes, la surenchère de la contamination transgressive, l'exaspération des rivalités entre personnages plus désaxés les uns que les autres. Une telle effervescence gothique devrait porter à considérer cette fiction *cum grano salis* et avec le sourire, comme l'enfant s'amusant à se faire peur. Tel serait le pacte de lecture dans les œuvres d'Edgar Allan Poe.

Dans le champ de la médecine mentale, à l'époque de l'aliénisme et des grandes institutions psychiatriques, on a vu s'imposer de façon quasi hégémonique les paradigmes eugénistes associés

aux théories de l'hérédité et de la dégénérescence¹²⁹³. Après l'invention de la psychanalyse et la large diffusion des travaux de Freud et de ses émules, des méthodes d'inspiration psychodynamique se sont répandues dans la clinique. Ces dernières sont toutefois fortement concurrencées désormais par les modèles psycho-pharmacologiques et neurobiologiques, quand elles ne sont pas récusées pour leur « non scientificité »¹²⁹⁴. Il ne nous paraît pas incongru cependant qu'une psychiatrie résolument moderne puisse non seulement autoriser mais promouvoir une véritable synergie fondée sur la complémentarité et l'intégration, entre les différentes disciplines et approches qui se mobilisent autour de la folie, de son histoire, étiologie et prise en charge. Dans cette même intuition, en tenant compte de la fortune considérable que connaît le thème de l'aliénation mentale dans la littérature américaine notamment depuis Poe, l'on peut également formuler le vœu qu'à l'avenir l'approche daseinsanalytique (dont l'un des principaux mérites est sa flexibilité) soit davantage sollicitée afin de proposer de nouvelles lectures d'œuvres où le thème que nous avons choisi, celui de la mimésis de la folie, joue un rôle prépondérant. Ce vœu nous paraît d'autant plus légitime qu'à notre époque, caractérisée par l'effondrement des idéaux et des figures imaginaires du père, en toute logique l'instabilité marque toujours davantage les syndrômes et tableaux cliniques. En même temps, au sens phénoménologique assez souvent le sujet souffrant de troubles mentaux se tient à proximité immédiate de l'actualité, de la culture et conjoncture qui sont les siens, quand il ne les anticipe pas. C'est que la nouveauté, quelle que soit sa nature, lui fournit un matériau dont il peut essayer de tirer parti afin d'élaborer, autant que possible, sa propre identité. Pour autant, la clinique démontre que si l'enveloppe formelle du symptôme peut évoluer, de son côté la structure psychopathologique ne varie pas, raison pour laquelle les investigations existentielles mettant en avant le type de mode d'être et de rapport au monde caractéristiques du sujet mentalement perturbé, ces recherches nous semblent précieuses. La démarche daseinsanalytique est souple et transposable à des œuvres de nature différente. La lecture phénoménologique cherche à révéler comment tel personnage, dont le discours et la trajectoire semblent n'avoir aucune cohérence, donne à voir un éprouvé brut, le monde parfois retourne à l'état de pure manifestation sans cause ni raison. La position des auteurs sur la même question varie considérablement. Un nombre significatif de critiques qui ont exploré le corpus poésique se sont réclamés de la psychanalyse, comme ceux qui ont abordé la question de la folie dans

¹²⁹³ Dans les classes privilégiées l'on a longtemps assimilé problèmes mentaux et désordres nerveux. Aussi, les patients aisés bénéficiaient généralement de prises en charge plus douces, assurées par des « médecins des nerfs ». Les anglophones distinguaient parfois « insanity man » et « nerve specialist ». La question est illustrée par Susan Glaspell dans sa pièce *The Verge* (1922).

¹²⁹⁴ De surcroît, la mise au point et l'amélioration des médicaments psychotropes, notamment à partir des années 50 et 60 du siècle dernier, ont grandement contribué à accréditer l'école psychopharmacologique.

la littérature (Shoshana Felman, 1978¹²⁹⁵ et Lilian Feder, 1980¹²⁹⁶). De son côté, David Halliburton¹²⁹⁷ s'est livré à une lecture phénoménologique originale de l'ensemble du canon poésique, nettement influencée cependant par l'existentialisme français (1973). Le philosophe Claude Romano a proposé il y a quelques années une remarquable approche phénoménologique de l'œuvre de Faulkner :

Ce que Romano a voulu partager c'est non seulement une manière de lire un « grand écrivain » mais aussi une manière de se rapporter au monde à travers son oeuvre et au-delà — une vision qui est l'essence de la littérature définie comme « surgissement, épiphanie ». Son originalité est de proposer une exploration de l'univers faulknérien au-delà de son imaginaire grâce à une approche phénoménologique, pour rendre compte des grandes lignes existentielles du « monde-de-la-vie ».¹²⁹⁸

La spécificité de notre recherche est qu'elle repose sur un modèle interprétatif rarement appliqué à la littérature, qui relève à la fois de la pensée phénoménologique et de la psychopathologie existentielle, sans exclure des apports psychanalytiques. Il convient de noter que Binswanger a fait abondamment appel à des illustrations tirées de la littérature, pour expliciter sa démarche et les concepts qu'il a élaborés pour rendre compte du rôle essentiel de la triade présomption, maniérisme, distorsion dans la psychose, en particulier la schizophrénie¹²⁹⁹. La difficulté pour nous a parfois consisté à solliciter simultanément des disciplines très diverses quant à leurs méthodes et discours. Le recours aux nosographies psychiatriques nous a paru particulièrement utile, compte tenu de la grande finesse d'observation clinique dont ils témoignent généralement et de l'extrême subtilité qui se dégage de l'interprétation des symptômes relevés.

¹²⁹⁵ Claude Romano, *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner*. Paris, Gallimard, NRF essais, 2005.

¹²⁹⁵ Shoshana Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978. Voir aussi du même auteur, *La Folie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*. Paris, Librairie José Corti, 1971.

¹²⁹⁶ Lillian Feder, *Madness in Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

¹²⁹⁷ Edgar Allan Poe. *A Phenomenological View*. Princeton New Jersey: Princeton University Press, 1973.

¹²⁹⁸ Marie Liénard : « Claude Romano, *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner*. *Transatlantica - Revue d'Etudes Américaines* N°1 – 2006 Beyond the New Deal, 1.

¹²⁹⁹ Binswanger donne comme exemple fondateur le drame d'Ibsen, *Le Constructeur Solness* (1892) où la présomption joue un rôle central. Le personnage éponyme bâtissait jadis des flèches d'église fort hautes, leur taille imposante étant devenue pour lui un signe de sa puissance et de sa confiance immodérée en lui-même. Le temps passant, Solness est dans l'incapacité d'accepter de travailler à des chantiers plus modestes. Son orgueil vertigineux aliène le constructeur vis-à-vis de ses proches et finit par l'anéantir. Cf. Henrik Ibsen, *Le Constructeur Solness*, trad. E. Reçoit & R. Orthmann, Arles, Actes Sud, 1994.

2. Perspectives.

Nous aurions aimé pouvoir étendre nos explorations aux œuvres romanesques et à la poésie d'E. A. Poe. Mais le temps et l'espace nous auraient manqué, compte tenu des contraintes auxquelles doit se plier une thèse de doctorat. L'on peut néanmoins espérer qu'à l'avenir l'approche daseinsanalytique soit derechef sollicitée pour proposer de nouvelles lectures d'œuvres fictionnelles par des auteurs plus récents, textes dans lesquels l'aliénation mentale constitue un thème central. L'on songe tout spécialement – mais pas seulement – aux héritiers de Poe, représentants de la littérature néo-gothique américaine, tels Joyce Carol Oates¹³⁰⁰ et l'Anglo-américain Patrick McGrath.

Ne serait-ce qu'en Amérique, les auteurs ayant exploité le thème de la folie sont pléthoriques, viennent d'abord à l'esprit des figures comme Emily Dickinson (1830-1886), Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), Henry James (1843-1916) et Charles Chesnutt (1858-1932)¹³⁰¹. Il nous semble que dans cette littérature où les troubles psychiques occupent une place de choix, nombreux sont les auteurs à juste titre renommés qui ont mis en scène notamment les délires de persécution. Parmi cette catégorie, comment ne pas citer H. Melville et – entre autres personnages marquants – son capitaine Ahab, figure faustienne dont l'hubris et les obsessions évoquent incontestablement la paranoïa, désordre qu'une lecture phénoménologique pourrait explorer avec profit. Les sentiments de persécution pathologiques occupent une place tout aussi significative dans les œuvres des romanciers et nouvellistes phares du « Southern Gothic », dont, parmi les plus célèbres, Katherine Anne Porter (1890-1980), William Faulkner (1897-1962), Flannery O'Connor (1925-1964) Eudora Welty (1909-2001), Carson McCullers (1917-1967) et Truman Capote (1924-1984). Le fou – le cas échéant

¹³⁰⁰ Dans la postface de son recueil *Haunted : Tales of the Grotesque*, dont le titre rappelle très clairement Poe, Joyce Carol Oates se demande qui, à l'époque contemporaine, a pu se soustraire à l'influence de cet écrivain si particulier. L'œuvre de Oates elle-même est habitée par l'esprit de Poe, ce que reconnaît l'écrivaine : « Poe suffuses my fiction, in particular my 'Gothic' fiction, in the way that Lewis Carroll suffuses my fiction, as a kind of distant model, not an immediate predecessor. » (J. C. Oates, *Haunted, Tales of the Grotesque*, New York, 1994. Penguin Books, Inc. Plume Books, 9-10). Dans "A Poe Memoir". Oates parodie la nouvelle "The Black Cat" avec sa nouvelle "The White Cat" (initialement parue dans le recueil *A Matter of Crime* en 1987, puis recueillie dans *Haunted : Tales of the Grotesque*, New York, Plume - Penguin Group, 1995. Le roman *My Heart Laid Bare* (1998) tire son titre d'un essai écrit par Poe en 1848. Dans "Poe Posthumous", sans doute inspirée par le manuscrit inachevé : « The Lighthouse » elle imagine l'esprit du défunt Poe reclus dans un phare. Dans *Big Mouth & Ugly Girl* (2002), roman pour adolescents, deux intertextes de Poe aident à organiser le récit : "William Wilson" et "The Imp of the Perverse". Dans un roman plus récent, *A Man Without a Shadow* (2015), l'on montre le portrait de Poe à l'amnésique Elihu Hoopes, parmi une série d'images qu'il peut aisément reconnaître.

¹³⁰¹ Parallèlement, nombre des penseurs, scientifiques et réformateurs les plus innovants que compte le pays, tels Benjamin Rush, Dorothea Dix et William James se sont également emparés de la question de la maladie mentale. Ces autorités se sont souvent intéressées aux rapports souvent paradoxaux susceptibles d'exister entre d'une part les idéaux d'indépendance, d'autonomie et d'affirmation de soi si chers au cœur des Américains et même consubstantiels à leur culture, et d'autre part la folie.

paranoïaque – y est un personnage typique de ce genre littéraire, avec les illuminés et prophètes autoproclamés, tueurs déments et autres déjantés ou « freaks ». Il n'est donc pas surprenant que l'une des questions les plus essentielles que posent ces œuvres est celle des rapports existants entre folie et Mal. Souvent doués d'une sensibilité exacerbée, les personnages les plus mémorables du genre peuvent être des visionnaires et/ou des désespérés bien incapables de se distancier du tourbillon incoercible du vécu. Nombre de sujets aussi instables ne savent pas suspendre leur jugement et examiner leur conscience. Protagonistes emblématiques du « Southern Gothic » ils se signalent certes par leur originalité mais, dominés par une impulsivité symptomatique de l'aliénation, ne sont pas pour autant des sujets libres. Ici se pose la question de la conscience de soi et d'autrui et donc celle de l'intersubjectivité, interrogations qui renvoient à la phénoménologie de la lecture conceptualisée par Wolfgang Iser et au thème de la réception¹³⁰².

A l'évidence, les délires de persécution n'inspirent pas que les auteurs qualifiés de gothiques ou de néo-gothiques. Citons quelques exemples parmi bien d'autres : le roman *American Psycho*, du jeune auteur Bret Easton Ellis (1991) qui met l'Amérique devant le spectacle sidérant d'une violence à la fois extrême et banalisée, celle d'un tueur fou et misogyne.

Sur fond d'Allemagne hitlérienne imaginaire, *Running Dog*, roman de Don DeLillo (1978) expose lui aussi le problème de la banalisation d'une violence irrationnelle, celle d'une société hantée par la paranoïa. Sorte de thriller psychologique et d'épouvante, le roman de Thomas Harris *The Silence of the Lambs* (1983) met en scène un « psycho-killer », scélérat manipulateur, désaxé et anthropophage. Dans ce type de fiction sensationnelle, la part faite au grotesque et à l'irrationnel serait également intéressante à examiner d'un point de vue phénoménologique. L'œuvre originale et pratiquement expérimentale de T. Pynchon, avec ses personnages excentriques au point de paraître fous (*The Crying of Lot 49*, 1966), pourrait, elle aussi, se prêter à des recherches phénoménologiques, compte tenu de son caractère à la fois multacentrique, érudit et absurde, avec sous-jacents, les thèmes de l'hystérie et de la paranoïa (de quelle intrigue Oedipa Maas est-elle donc victime ?) sans omettre le conditionnement mental et les altérations des états de conscience liées à l'usage de psychotropes. Il s'agirait là encore, d'appréhender la part de présomption, de maniérisme et de distorsion dans la pathologie définitoire des actants principaux, mais aussi de tenter de faire la part entre la distanciation que la rationalité est censée favoriser et l'intense immersion que constitue l'expérience humaine.

¹³⁰² Voir notamment par W. Iser, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* [1972], Paris, Editions Mardaga, 1985, 2^e édition 1995.

Avec ses outils spécifiques, la phénoménologie pourrait de même aborder des œuvres où l'addiction toxicomaniaque et/ou éthylique prend des dimensions pathologiques, ou aggrave une maladie résiduelle. Maintes œuvres pourraient se prêter à ce type de recherche, dont par exemple des pièces telles que *Come Back Little Sheba* de William Inge (1950), ou encore le drame *Long Day's Journey Into Night* d'Eugene O'Neill (1955). Le roman *One Flew Over the Cuckoo's Nest* par Ken Kesley (1963) qui pose, quant à lui, le problème de la prise en charge institutionnelle des malades mentaux et des moyens d'humaniser les soins, sans oublier la difficulté d'établir un diagnostic et d'éviter stigmatisation et chronicisation. Paranoïa, présomption, maniérisme et distorsion occupent une place centrale dans ce roman, et, assez ironiquement, pas exclusivement du côté des patients. Il nous semble de surcroît qu'une approche phénoménologique aurait beaucoup à contribuer dans le champ des études dédiées aux pathographies. L'on pense par exemple à *Save Me the Waltz* (1932) roman de Zelda Sayre Fitzgerald, épouse de J. Scott Fitzgerald, l'auteur célèbre de *Tender is the Night* (1934), roman dont l'un des thèmes majeurs est la folie¹³⁰³. Œuvre plus récente, la pathographie *Doctor Haggard's Disease*, du romancier Anglo-américain P. McGrath (1994) est du nombre de ces récits résolument néogothiques qu'une étude existentielle permettrait de considérer d'un point de vue original. L'on peut citer aussi *The Bird's Nest*, par la romancière Shirley Jackson (1957) sur un thème en vogue à l'époque, celui des personnalités multiples, et *The Bell Jar*, roman de Sylvia Plath (1963) où la dépression joue un rôle essentiel. En relation avec la mélancolie et le motif du suicide, il convient de mentionner Shadrack, le personnage du roman *Sula*, œuvre de Toni Morrison (1973) Le problème en l'espèce est que l'autolyse comporte presque toujours une part d'inexplicable, même si l'interprétation du passage à l'acte demeure tributaire des catégories culturelles. Cela se vérifie au fil des aventures de Seymour Glass, personnage de l'œuvre de J. D. Salinger. En l'occurrence, le thème de l'incommunicabilité et de l'impossibilité d'appréhender certains désordres de l'esprit est particulièrement prégnant. La même idée trouve une impressionnante illustration dans *The Virgin Suicides*, roman de Jeffrey Eugenides (1993).

Le motif de la paranoïa a aussi été exploité avec brio par les grands dramaturges américains. Dans *The Crucible*, pièce d'Arthur Miller (1953), l'hystérie agite un tribunal au temps des très puritaines chasses aux sorcières. En mettant en scène cette véritable folie collective, l'auteur critique implicite-

¹³⁰³ L'on sait que Zelda Sayre Fitzgerald, dans *Save Me the Waltz* (1932) propose sa version du cauchemar qu'a constitué pour elle la maladie mentale qui lui a valu d'être internée. Le diagnostic et l'étiologie de la schizophrénie de l'épouse allaient également nourrir l'intrigue de ce grand texte qu'est *Tender is the Night* (1934).

ment le sectarisme politique et les dérives idéologiques qui à cette époque de Guerre froide incitaient les citoyens Américains à imaginer des ennemis partout, appréhensions pathogènes. Citons aussi les auteurs de pièces de théâtre tragiques Susan Glaspell (1876-1948) avec notamment *The Verge* (1921) et Tennessee Williams (1911-1983) : *A Streetcar Named Desire* (1947). Dans les œuvres de ces deux dramaturges apparaissent sur scène des personnages dont on peut contraster la fragilité psychologique et le destin avec ceux des autres protagonistes. Le public devient alors spectateur compatissant du malheur de celui ou celle, qui, victime de sa propre histoire et des circonstances contraires, sombre inexorablement dans l'aliénation. Avec Willy Loman, par exemple, protagoniste central de *Death of a Salesman*, par Arthur Miller (1949), nous sommes en présence d'une personnalité qui, au fur et à mesure de multiples échecs et désillusions, se réfugie dans le déni avant de s'effondrer. Pour Lowman, au rêve de succès et de prospérité américain s'est substitué le cauchemar de l'échec et du discrédit. Sous ce rapport, une lecture phénoménologique pourrait aider à mieux mettre en évidence les relations existant entre marginalisation socio-économique et maladie mentale, l'on songe dans cet ordre d'idées à un roman comme *Miss Lonelyhearts* de N. West (1933). Une folie comparable opère dans *A Streetcar Named Desire*. La scène finale de cette pièce offre un parfait exemple d'une situation d'aliénation à la fois sociale (celle du déclassement) et psychique. L'approche phénoménologique du triangle présomption, maniérisme, distorsion dans la pathologie de Blanche DuBois permettrait d'approfondir notre compréhension de ce personnage complexe. *A Delicate Balance*, pièce de théâtre d'Edward Albee (1966) aborde des thèmes similaires, dont la crainte de la désintégration mentale.

A partir notamment des années 80 du vingtième siècle, l'on sent clairement l'influence de la psychanalyse dans nombre d'œuvres de fiction où la dynamique familiale est affectée par la folie : un enfant fou provoque chez ses parents autant de chagrin qu'un enfant mort. Ce thème tragique est illustré de façon convaincante dans un roman comme *The Feast of Love* de Charles Baxter (2000). Dans ce type de textes, se rencontrent des parents gravement dysfonctionnels et obsédés dont les enfants ne songent qu'à fuguer. Typiquement, l'enfant est porteur de lourds secrets et marqué par un passé traumatique. C'est le cas par exemple dans *Carrie*, le roman de Stephen King (1974). Dans un registre différent, sur le thème du conditionnement idéologique l'on pense à *No-No Boy*, roman de John Okada (1957). Autant d'œuvres et de littératures que nous aimerions voir considérer depuis l'angle existentiel qui a été le nôtre dans la présente thèse. Il s'agirait d'interroger dans ces textes la représentation des relations à l'espace et au temps, mais aussi les transactions avec les corps et les objets. Des recherches pourraient également être dévolues à la folie destructrice mise en scène chez des personnages féminins.

En explorant une œuvre littéraire, la démarche phénoménologique s'emploie moins à analyser qu'à dévoiler, à mettre en évidence ce que le philosophe Claude Romano appelle les différents climats de l'existence : épique, comique, tragique¹³⁰⁴. Par conséquent, un projet de lecture phénoménologique entendant restituer les grandes pulsations existentielles du monde-de-la-vie donnera sa pleine mesure en explorant l'univers des écrivains non seulement à travers leurs œuvres (autrement dit à chaque fois des expressions d'une vision du monde), mais aussi par-delà ces dernières, en touchant à la vie elle-même et à ses souffrances. Les lectures phénoménologiques ont en effet à voir avec la vie, sachant que la littérature elle-même constitue un surgissement et une épiphanie, lesquels se nourrissent du travail des fidèles phénoménologues que sont les auteurs.

¹³⁰⁴ C. Romano, *ibid.*

Bibliographie

Le corpus.

Poe, Poetry and Tales. Library of America, New York, Literary Classics of the United States, 1984.

Selected Writings of Edgar Allan Poe, ed. Edward H. Davidson, Boston: Houghton-Mifflin, 1956.

Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe. New York, Modern Library, 1951. Coord. T.O. Mabbott.

Biographies de l'auteur

BAUDELAIRE, Charles. *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852) in *L'œuvre de Baudelaire*, Paris, Le Club français du Livre, 1955.

Œuvres complètes, Paris, nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, textes en prose : *E.A. Poe*, 1961

DOSTOIEVSKI, Fiodor. « Trois contes d'Edgar Allan Poe » in *Récits, chroniques et polémiques* (Revue « Le Temps », 1861), Trad. Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1969.

QUINN, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe. A Critical Biography*. (1941) Baltimore, Johns Hopkins Paperback Edition, Johns Hopkins University Press, 1988.

RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho* (1794) London, Penguin Classics, 2001.

SILVERMAN, Kenneth. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*. New York, Harper Collins Publishers, 1991.

THOMPSON, G.R., *Dictionary of Literary Biography, vol. 3: Antebellum Writers in New York and the South*, edited by Joel Myerson, 249-297. Detroit, Gale Research, 1979.

THOMAS, Dwight, and JACKSON, David. *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe*. Boston, G.K. Hall (1987).

WAGENKNECHT, Edward. *Edgar Allan Poe: The Man Behind the Legend*. New York/Oxford, Oxford University Press, 1963.

Editions des oeuvres d'Edgar Allan Poe

MABBOTT, Thomas Ollive, ed., *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Mass. The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

Edgar Allan Poe Annotated and Illustrated Entire Stories and Poems, Edited and Introduced by Andrew Barger, New York, Bottletree Books, 2008.

POLLIN, Burton R. *Word Index to Poe's Fiction*, New York, Gordian Press, inc. 1982.

Oeuvres et textes de Poe hors corpus

Poe, Essays and Reviews, Articles and Marginalia, New York, Library of America, Literary Classics of the United States, 1984.

The Letters of Edgar Allan Poe, ed. John W. Ostrom, Cambridge, Mass, 1948.

Dictionnaires, Lexiques

Oxford Dictionary of the English Language. Version en ligne.

Webster's New World Dictionary of the American Language Second College Edition, New York, Prentice Hall Press, 1986.

Collins Dictionary of English.

The Concise Oxford Dictionary, Fifth edition Oxford Clarendon Press, 1970.

The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe, CUP, 2002

Grand Dictionnaire Robert de la langue française, disponible en ligne sur le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

M. Fr. NOËL & M.L.J. CARPENTIER, *Dictionnaire étymologique*, Paris, Librairie Le Normand, 1839. Disponible en ligne à bnf gallica.

PICOCHÉ, Jacqueline & ROLLAND, Jean-Claude. *Dictionnaire étymologique du français*, Paris, Editions Robert, Coll. les Usuels, 2009.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT Alain. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont Collection Bouquins, 1982.

Dictionnaire d'Histoire Thématique et Technique des Littératures Françaises et Etrangères, Anciennes et Modernes. Paris, Librairie Larousse, 1986.

JUNG, C.G. *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* (Georg 1953), Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, 2006. 416-420.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions* (1949) Paris, Editions Payot, Bibliothèque historique Payot, 2007

Handbook of Narratology, Volume I, Berlin/Boston, Walter De Gruyter, 2014, 2nd edition fully revised and expanded, edited by Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmit

Dictionnaire général des sciences humaines, sous la direction de Georges Thinès & Agnès Lempereur, Paris, Editions universitaires, 1975.

CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris, Editions du Seuil, 2002.

FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours* (1821-1830), Paris, Flammarion, collection Champs, 1977.

GREIMAS, A.J. *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.

Du sens. Essais sémiologiques, Paris, Editions du Seuil, 1970.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F. Collection Grands Dictionnaires, 2^e édition « Quadrige », 2004.

Histoire, civilisation.

The Encyclopedia Americana (1920) George Edwin Rines, Editor-in-Chief

NORTON, Mary Beth & alt. *A People and a Nation – a History of the United States*, Boston, Houghton Mifflin, 1998.

Ouvrages de référence en psychiatrie

BOURGEOIS, Marc Louis Bourgeois, *Les schizophrénies*, Paris, P.U.F. « Que Sais-je ? », 1999.

POROT, Antoine. *Dictionnaire alphabétique de la psychiatrie* (1952), Paris, PUF, 7^e édition entièrement revue et actualisée, 1996.

RUSTIN, Terry. *Emergency Psychiatry – Principles and Practice*, Philadelphia, Wolters Kluwer Lippicott Williams & Wilkins, 2008.

THUILLIER, Jean. *La folie, histoire et dictionnaire*, Paris, Editions Robert Laffont, 1996.

WIDLÖCHER, Daniel. *Manuel de psychopathologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Divers

ARNAUT, Pierre. *Des moutons et des robots : architecture de contrôle réactive et déplacements collectifs de robots*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000.

BERCHTOLD, Jacques & PORRE, Michel. *La peur au XVIIIe siècle, discours, représentations, pratiques*. Genève, Publications de la faculté de Genève, 1994.

CANON-ROGET, Françoise & CHOLLIER, Christine. *Des genres aux textes, essais de sémantique interprétative en littérature de langue anglaise*. Arras, Artois Presses Université, Lettres et Civilisation Etrangères, 2008.

LABLEE, Jacques. *Mémoires de Jacques Lablée (1751-1841), homme de lettres, ouvrage anecdotique faisant suite aux Mémoires sur la Révolution française*. Paris, Vernarel et Tenon, 1825, 207. (Catalogue SUDOC Numéro de notice 113748248).

PRUNIER, André. « Eloge de la pudeur » *L'Unique*, n°93-94, mars-avril 1955. Disponible online à <http://raumgegenzement.blogspot.de/2009/10/15/andra-prudhommeaux-eloges-de-la-pudeur-1955/>.

HEBERT, Geneviève. « Petit éloge phénoménologique de la pudeur, en matière de dévotion et ailleurs », Essai paru in *La Maison-Dieu*, n° 218 (2^e trimestre 1999), 131-144.

Critique et encyclopédies

Critical Companion to Edgar Allan Poe: A Literary Reference to his Life and Work. By Dawn B. SOVA, New York, Facts on File, Inc. 2001.

FRANK, Frederick S. & MAGISTRALE, Anthony. *The Poe Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press 1997.

BONAPARTE, Marie. *Deuil, Nécrophilie et sadisme à propos d'Edgar Poe*. Paris : Éditions Denoël et Steele, Collection Bibliothèque psychanalytique, 1932.

Edgar Poe. Étude psychanalytique – Avant-propos de S. Freud, Paris, éd. Denoël, 1933 (réédité Paris, P.U.F. 1958).

Edgar Poe, sa vie, son œuvre. Etude analytique. Les contes : les cycles du père, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

GRAVA, Arnold. *L'aspect métaphysique du mal dans l'œuvre littéraire de Charles Baudelaire et d'Edgar Allan Poe* [1956], Paris, Slatkine-Honoré Champion, Slatkine reprints, 2013.

KENNEDY, J. Gerald. *Poe, Death, and the Life of Writing*. New Haven, Yale University Press, 1987.

RENZA, Louis A. "Poe's Secret Autobiography" in *The American Renaissance Reconsidered: Selected Papers from the English Institute, 1982-83*, ed. Walter Benn Michaels & Donald E. Pease. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.

THOMPSON, G.R. « Literary Politics and the 'Legitimate Sphere': Poe, Hawthorne, and the 'Tale Proper' » *Nineteenth-Century Literature*, 49, 1994.

WEBBER, Andrew J. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

Théorie critique générale et/ou sur le thème de la folie

BARTHES, Roland. « Le ravissement ». In *Fragments d'un discours amoureux* (1977) Roland Barthes, *Œuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1995.

BLANCHOT, Maurice. « La Littérature et le droit à la mort » in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago, University of Chicago Press, 1974.

CERTEAU, Michel de Certeau : « Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue » in *Actes sémiotiques*, VI, 54, Institut national de la langue française, 1984.

CHENETIER, Marc. *Au-delà du soupçon, la nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris, Editions du Seuil, Coll. Le don des langues, 1989.

FEDER, Lillian, *Madness in Literature*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980.

FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel* (1960), Harmondsworth, Penguin Books.

GREIMAS, Algirdas Julien *Du sens. Essais sémiologiques*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

JAMES, Henry. *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. ("Preface to 'The Altar of the Dead'"), ed. Richard P. Blackmur [New York: Charles Scribner's Sons, 1934]

LONGINIUS. « On the sublime, » *Criticism: The Major Texts*, ed. Walter Jackson Bate, New York, 1970, 59-76.)

MILNER, Max. *Le diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*. Paris, éditions José Corti, Les Essais, 2007.

PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*, Toulouse, Editions du CNRS, 1987.

RYAN, Vanessa L. "The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason" *Journal of the History of Ideas*, Yale, 2001.

SAVOY, Eric. "The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic," in *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, 3-19.

VALERY, Paul. *Mauvaises pensées et autres* (1942) in *Oeuvres*, Tome II. Paris, nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

Critique littéraire portant sur le comique et/ou le gothique et le grotesque

AMFREVILLE, Marc. *Charles Brockden Brown. La part du doute*, Paris, Editions Belin, Coll. Voix américaines, 2000.

« Le Poids de l'ombre » in 'Miranda'. *Revue pluridisciplinaire du monde anglophone*, 8 | 2013. In *Umbra Voluptatis : Shades, Shadows, and their Felicities / Film Adaptations*, New Interactions, 14.

« Fluctuations : double, spectre et trauma », *Revue française d'études américaines*, N° 109, septembre 2006. 27-38.

BAUDELAIRE, C. "De l'essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques", in *Curiosités esthétiques* (1868). Club français du Livre, 1955.

BALDICK, Chris. 'Introduction', *The Oxford Book of Gothic Tales*, Oxford University Press, 1992, XIX.

BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan, 1900.

BROCHARD, Cécile. « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique & esthétique ». A propos de Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris, Éditions Classiques Garnier, Coll. « Perspectives comparatistes », 2010. Article consultable online de C. Brochard, paru in *Acta Fabula*, février 2011 (volume 12, numéro 2) § 9.

CANOVA-GREEN, Marie-Claude. Entrée "Comique" dans *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

CHASTEL, A. *La grottesque*, Paris, Editions du Promeneur, 1988.

Coll. d'auteurs. *Ludwig Binswanger : philosophie, anthropologie clinique, Daseinsanalyse*. Collectif d'auteurs. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique Editeur, 2011, 136.

FRANKLIN Benjamin Fischer. «Poe and the Gothic Tradition » in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge University Press, 200.

IEHL, Dominique. *Le grotesque*, Paris, PUF, Collection *Que sais-je ?* N° 3228, 1997.

MOONEY, Stephen L., "Poe's Gothic Wasteland," *Sewanee Review*, LXVIII (Summer 1960), 375-389.

NODIER, Charles: « Annales de la littérature et des arts » (1821)

TATE, Allen, *The Forlorn Demon*, Chicago, Regnery, 1953.

KAYSER, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*, New York, McGraw Hill Book Company Inc. 1966 (publication initiale en langue allemande: 1957).

QUENEAU, Raymond. *Bâtons, chiffres et lettres* [1950], Paris, Gallimard, Collection Idées, 1965, Chapitre « Délire typographique ».

ROYOT, Daniel. « Poe's humor », in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge, C.U.P, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, Coll. Poétique, 1970.

Philosophie et phénoménologie

Ouvrages de référence et articles

AGAMBEN, Giorgio. *Idée de la prose*, traduit par Gérard Macé, Paris, Christian Bourgois, 1988.

Le Feu et le récit, traduit par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2015.

ARISTOTE. *Poétique*, trad. fr. J. Handy. Paris, Les Belles-Lettres, 1932.

Ethique à Nicomaque. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997.

D'AQUIN, Thomas. *Somme théologique*, Vol. II *Les passions de l'âme, les péchés capitaux* (circa 1266 -1276), Paris, Editions du Cerf, 2000.

CASSIRER, Ernst & HEIDEGGER Martin. *Débat sur le kantisme et la philosophie* (Davos, mars 1929), Paris, Editions Beauchêne. « Bibliothèque des archives de philosophie », 1972.

La philosophie des formes symboliques, (1923-1929) T. 2, *La pensée mythique*, trad. J. Lacoste, Paris, Editions de Minuit, 1972.

BACHELARD, Gaston, *Le droit de rêver* (1943) Paris, P.U.F, 2013.

CHARBONNEAU, Georges, *Introduction à la psychopathologie phénoménologique*, Collection Psychopathologie fondamentale, Paris, MJW éditions, 2010. 2 tomes.

CHRETIEN, Jean-Louis. *L'espace intérieur*, Paris, Les Editions de Minuit, 2014.

DELEUZE, Gilles. *La logique du sens*, Paris, éditions de Minuit, 1969.

Francis Bacon. Logique de la sensation, Paris, Éditions du Seuil, coll « L'ordre philosophique », 2002.

DEPADT-ECHENBAUM, Mireille. « L'intelligence ou le contre-sens du sens », in *Actualité d'Eric Weil*, Actes du colloque international de Chantilly, 21-22 mai 1982, Centre Eric-Weil, UER de Philosophie, Université de Lille III.

DEPRAZ, Nathalie *Comprendre la phénoménologie, une pratique concrète*, Paris, Armand Colin, collection Cursus, 2006.

DESANTI, Jean-Toussaint, *Introduction à la phénoménologie* [1973] Nouvelle éd. rev. Paris, Gallimard, 1994. Collection Folio. Essais. Précédemment paru sous le titre: *Phénoménologie et praxis*. ISBN 2-07-032823-6.

DUBOIS, Christian. *Heidegger. Introduction à une lecture*, Paris, Editions du Seuil, Collection Points Essais, 2000.

DOV HERCENBERG, Bernard. « La question de la Terre selon Heidegger », *Archives de philosophie, recherche et documentation*, avril-juin 2012. Tome 75- Cahier 2. 311-312.

DUPUIS, Michel. *Pronoms et visages, lecture d'Emmanuel Levinas*, Dordrecht, Boston, London, Kluwer Academic Publishers, Série *Phenomenologica* n° 134, 1996.

FABBRI, Véronique & VIEILLARD, Jean-Louis. *Esthétique de Hegel*, Paris, Editions de l'Harmattan, Coll. L'ouverture philosophique, 1997.

FICHTE, Johann Gottlieb. *La destination de l'homme* (1800), Paris, éditions 10/18, 1965, Trad. M. Molitor (1942), préface de Jean Hippolyte.

Le Fondement du Droit naturel (1796-1797). Paris PUF, Coll. Epiméthée, 1984.

La doctrine de la science (1812). Paris, PUF, Coll. Epiméthée, 2005.

FOGLIA, Marc. « La thématique de la présomption chez Montaigne et Charron ». Communication présentée le vendredi 14 janv. 2005, dans le cadre du séminaire d'histoire de la philosophie " les théories de l'amour-propre ", dir. Denis Kambouchner, 2003-2005.

GADAMER, Hans-Georg. *La mort comme question* [Heidelberg, 1972. Première impression 1975] in *Langage et vérité*, Paris, NRF-Editions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1995. Trad. Française et préface par Jean-Claude Gens. 125-126.

Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique. Edition intégrale. (*Wahrheit und Methode*, 1960). Edition établie par Pierre Fruchon, Jean Grondin, et Gilbert Merliio. Paris, Editions du Seuil, Collection l'ordre philosophique, 1996.

« La tâche de la philosophie » in *L'héritage de l'Europe* ; cité in Carsten Dutt : *Dialogue avec Hans Georg Gadamer*, 149-155.

HEGEL, G.W.F. *Phénoménologie de l'esprit*. [1807]

Trad. Jean Hyppolite. Paris, Aubier – Editions Montaigne, 1939.

Cours sur l'esthétique (1835). 2 volumes, Trad. Jean-Pierre Lefèbvre et Veronika von Schenk, Paris, Aubier, Bibliothèque philosophique, 1995-96.

Leçons sur la philosophie de l'histoire, Paris, Vrin 1987.

HEIDEGGER, Martin. *Être et Temps* § 35 [*Sein und Zeit*, 1926] . Trad. Emmanuel Martineau, édition numérique hors-commerce, disponible en ligne.

Qu'est-ce que la métaphysique ? Traduit de l'allemand avec avant-propos et notes par Henri Corbin. Paris, Gallimard, Coll. Les Essais, 1938.

Zollikoner Seminare, Séminaires de Zurich [*Zollikoner Seminare*] Trad. de l'allemand par Caroline Gros. Édition de Medard Boss, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque de Philosophie, Série Œuvres de Martin Heidegger, 2010, *Entretiens avec Medard Boss* (1961-1972).

Introduction à la recherche phénoménologique, Paris, nrf-Editions Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 2013.

Le Dictionnaire Heidegger. Vocabulaire polyphonique de sa pensée. Paris, Editions du Cerf, 2013.

HUDSON, Deal Wyatt & MANCINI, Matthew J. *Understanding Maritain: Philosopher and Friend*. Macon, Georgia, Mercer University Press, 1987, 175-176.

HUSSERL, Edmund. *Chose et espace : Leçons de 1907*. Paris, Presses Universitaires de France, Collection Epiméthée, Essais philosophiques, 1989.

Sur l'intersubjectivité, I. *Appendice XVI*. Paris, PUF. Coll. Epiméthée, Essais philosophiques, 2001.

JAMES, William. *Principles of Psychology* (1890), New York, Henry Holt and Company, London Macmillan, 1901.

JAMES, William. *The Principles of Psychology* (1890), London, Macmillan, 1901.

Version électronique online: eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library - University of Adelaide, South Australia 5005

JONCKHEERE, Paul, *Psychiatrie Phénoménologique : Tome 1, Concepts fondamentaux, Collection Pheno*, Argenteuil, Le Cercle herméneutique éditeur, 2009.

Psychiatrie phénoménologique, Tome 2 *Confrontations cliniques*. Argenteuil, Le Cercle Herméneutique Editeur, 2009.

Internet : Paul Jonckheere - Biographie, publications (livres, articles)

www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj.

KANT, Emmanuel. *Anthropologie d'un point de vue pragmatique* [1798], Paris, nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, *Kant Œuvres complètes*, Vol. 3. 1986.

Critique de la faculté de juger, § 40 (1793). Trad. Et annoté par Jean-Rémi Ladmiral, Marc de Launay et Jean-Marie Vaysse, Paris, nrf- La Pléiade, éditions Gallimard, 1985.

Métaphysique des Mœurs [1797] in *Œuvres philosophiques* (édition citée *supra*), tome III.

KIERKEGAARD, Søren. *La maladie à la mort [Guérir du désespoir]* (1849). Paris, éditions Nathan, Collection 'Les intégrales de philo', 2006, 112.

Le Concept d'Angoisse (1844), Paris, Editions Gallimard, Coll. « Idées ».

L'alternative, Deuxième partie (1843), in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris : Editions de l'Orante, 1970.

Post-scriptum définitif et non scientifique aux miettes philosophiques [1846], in *Oeuvres complètes*, Tome XI, 199, Paris, Editions de l'Orante, 1986.

Le péager (1849), in *Œuvres complètes*, Tome XVI, Paris : Editions de l'Orante, 1986.

Les œuvres de l'amour (1847) in *Œuvres complètes*, Tome XIV, Paris, Editions de l'Orante, 1980.

LEVINAS, Emmanuel. *Notes sur eros*, in *Œuvres complètes*, Volume III, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, IMEC Editeurs, 2009.

Notes philosophiques diverses, in *Carnets de captivité, Œuvres complètes*, Paris, Grasset éditeur – IMEC, 2009, Volume I.

Au-delà du possible. Conférence donnée au Collège philosophique le 27 janvier 1959. In : *Emmanuel Levinas Œuvres 2 : Parole et silence et autres conférences inédites*, Paris, Bernard Grasset-IMEC, 2009.

Totalité et Infini : essai sur l'extériorité, Paris, Poche, 1990.

LIENARD, Marie. « Claude Romano, *Le chant de la vie, phénoménologie de Faulkner*. *Transatlantica - Revue d'Etudes Américaines* N°1 – 2006. Beyond the New Deal.

LYOTARD, Jean-François *La phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Quadrige, 2011.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MOUNIER, Emmanuel. *Traité du caractère*, Paris, Editions du Seuil, 1946.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres philosophiques complètes*. Tome 1. *La naissance de la tragédie, Fragments posthumes, Automne 1869 – Printemps 1872*, ed. par G. Colli et M. Montinari, traduction de M. Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, 1977.
- PATOCKA, Jan. *Liberté et sacrifice, Ecrits politiques*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1990.
- RICHIR, Marc. *Phantasia, imagination, affectivité: phénoménologie et anthropologie*. Grenoble, éditions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2004.
- RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté*. Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1950.
- ROMANO, Claude. *L'Événement et le monde* Paris, PUF, 1998 (2^e éd., 1999), Coll. "Épiméthée", Essais philosophiques.
L'Événement et le temps, Paris, PUF, Collection "Épiméthée", 1998.
Il y a - Essais de phénoménologie Paris, PUF, Coll. "Épiméthée", 2003.
Le chant de la vie - Phénoménologie de Faulkner Paris, Gallimard, 2004.
- ROUX, Alexandra. *Schelling en 1809 : la liberté pour le bien ou pour le mal*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 2010.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie et religion*, (1804) Paris, Aubier 1943.
 Trad. Jean Hippolyte.
La philosophie en tant que science, Paris, Aubier-Montaigne (sans date).
Conférences de Stuttgart (1810) Trad. fr. S. Jankélévitch, Paris, Aubier, Editions Montaigne, 1946.
- SPINOZA, Baruch. *Court traité sur l'homme, Dieu et la béatitude* (circa 1660) Chapitre XVIII, n°2, Paris, Editions Germer Baillière, 1878. (Trad. française Paul Janet).
- STRAUS, Erwin. *Du sens des sens* [Vom Sinn der Sinne, Berlin, 1935] Grenoble, Editions Jérôme Millon, Coll. Krisis, 2000, 262.

TINLAND, Olivier. *Hegel. Maîtrise et servitude*, Paris, Ellipses, 2003.

Lectures de Hegel, Paris, LGF, 2005.

WEIL, Eric Weil. *Logique de la philosophie*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin (1950), 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* (1921). Paris, Gallimard, Coll. Tel, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *La Parallaxe*, Paris, Fayard, 2008.

A travers le réel, entretiens avec Fabien Tarby, Paris, Nouvelles Editions Lignes, 2010.

“Deleuze’s Platonism: Ideas as Real” in “Organ without Bodies: On Deleuze and Consequences”, New York & London, Routledge, 2003.

Articles

CONDRAU, G. « De la psychothérapie daseinsanalytique » *La Lettre du Psychiatre* – vol. I – n°5 – novembre-décembre 2005, 136-138.

SEIFERT, Joseph. “Back to ‘things in themselves’ – A Phenomenological Foundation for Classical Realism.” *Studies in Phenomenological and Classical Realism*, International Academy of Philosophy, Liechtenstein/USA. 1997.

VERGELY, Bertrand, *Sur l’Utopie*, in « Actes du colloque Psypropops, Blois, 1999 ».

VEZIN, François. « Traduire Heidegger : le mot *Dasein*. » Paris, Gallimard / « Le Débat », 1986/3 n°40. 185-192.

Internet

Article de l’encyclopédie en ligne Wikipedia : « Daseinsanalyse ».

Centre et école belge de Daseinsanalyse : dasinsanalyse.be

La voix de Gilles Deleuze en ligne, cours 68, Université Paris VIII, 6 novembre 1984, consultable online à : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=365.

Ouvrages en Psychologie et Psychiatrie

ABOUDRAR, N. *Voir les fous*, Paris, P.U.F. 1999.

BALIER, Claude. *Psychanalyse des comportements violents*, Paris, PUF, Collection le fil rouge, 1988.

BINSWANGER, Ludwig, *Trois formes manquées de la présence humaine : présomption, distortion, maniérisme*. Puteaux, Le Cercle Herméneutique, 2002. Titre original en langue allemande : *Drei Formen mißglückten Daseins : Verstiegenheit, Verschrobenheit, Maniererheit*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1956.

Sur la fuite des idées (Über Ideenflucht, 1933), Grenoble, Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2000.

The case of Ellen West. In R. May, E. Angel, & H. Ellenberger (Eds.), *Existence: A new dimension in psychology and psychiatry* (237–364). 1959, New York, Basic Books.

Introduction à l'analyse existentielle. Paris, éditions de Minuit, 1971.

Mélancolie et Manie, Paris, P.U.F., 1987

Henrik Ibsen et le problème de l'autoréalisation en art, traduit de l'allemand par Michel Dupuis, postface de Henri Maldiney, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, « Bibliothèque de Pathoanalyse », 1996.

Le problème de l'espace en psychopathologie (1932), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

Délire, contributions à son étude phénoménologique et daseinsanalytique, Grenoble, Editions Jérôme Millon, Collection Krisis, 2010.

BINSWANGER, L. & WARBURG, Aby. *La guérison infinie, histoire clinique d'Aby Warburg*, Paris, Editions Payot – Rivages, 2007.

BLEULER, Eugen. *Dementia praecox oder Gruppe der Schizophrenien* (1911). Version française : *Dementia praecox* ou groupe des schizophrénies, trad. Henri Ey, Paris, Co-édition G.R.E.C et E.P.E.L. Ecole lacanienne de psychanalyse, 1993.

Lehrbuch der Psychiatrie (Manuel de psychiatrie, 1916). Springer Verlag, Berlin – Heidelberg, GmbH. 10e édition, 1966 (texte allemand).

BUTENDIJK, Frederick J. J. *Attitudes et mouvements, Etude fonctionnelle du mouvement humain*, Paris, Desclée de Brouwer, 1957.

CANGUILHEM, Georges. *Le normal et la pathologique* (1943). Paris, PUF, Coll. Quadrige, 1999.

CLOT, Yves. *Lectures de Canguilhem*, Lyon, Editions de l'ENS, 2000.

CHAMOND, Jeanine. « Binswanger et la juste proportion anthropologique » in *Ludwig Binswanger : philosophie, anthropologie clinique, Daseinsanalyse* (Collectif d'auteurs) Argenteuil, Le Cercle Herméneutique Editeur, 2011.

CONNOLLY, John. *The Treatment of the Insane without Mechanical Restraints*, [Edinburgh, 1856], Cambridge Library Collection, Cambridge University Press, 2014.

DE LA TOURETTE, Gilles. *L'hypnotisme et les états analogues au point de vue médico-légal*. Paris, Plon, 1887.

EY, Henri. *Etudes psychiatriques*, Vol. III, Perpignan, Editions Crehey, 1954.

FAIRBAIRN, William R.D. « A revised psychopathology of the psychoses and psychoneuroses ». *International Journal of Psychoanalysis* (1941). 22 :250-279. *Une psychopathologie révisée des psychoses et des psychonévroses*. Paris, Éditions du monde interne, 1998

FERENCZI, Sandor. *Contribution à l'étude de l'onanisme* (1912) in *Psychanalyse I, Œuvres complètes 1908-1912*. Paris, Editions Payot, Collection Science de l'Homme, 1968.

FREUD, S. *Le trait d'esprit et ses relations avec l'inconscient* (1905). (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten) Paris, PUF. *Œuvres complètes*, Vol. VII. 2014.

L'inquiétant (Das Unheimliche, 1919) Paris, PUF, in *Oeuvres complètes, Psychanalyse*, Vol. XV. 1996, Trad. française J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet, J. Laplanche, F. Robert. 147-188.

FROMM, Erich. *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973.

GROS, Caroline. *Ludwig Binswanger, entre phénoménologie et expérience psychiatrique*, Chatou, Les éditions de la Transparence – Philosophie, 2009.

Préface à *Le problème de l'espace en psychopathologie* par Ludwig Binswanger [1932], Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

JAMES, William. *Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature. Being the Gifford Lectures on Natural Religion Delivered at Edinburgh in 1901–1902*, New York, Classics, Library of America, 2010.

Disponible en ligne sur Project Gutenberg.

JANET, Pierre. *Les névroses* (1909). Paris, Editions de l'Harmattan, 2008.

JASPERS, Karl. *Psychopathologie générale* [*Allgemeine Psychopathologie*, 1913] Bibliothèque des introuvables, coll. « Psychanalyse », 2000.

Introduction à la phénoménologie [1973] Paris, NRF-Gallimard, Collection Idées Gallimard, 1976.

KIMURA, Bin, *L'Entre : une approche phénoménologique de la schizophrénie*. Grenoble, Editions Millon, Coll. Krisis, 2000.

L'interpersonnel et l'atmosphérique, l'apport de Bin Kimura à la psychiatrie. Article disponible online : www.edimark.fr/

Ecrits de psychopathologie phénoménologique, Paris, PUF, 1992.

KLEIN, Melanie. *La psychanalyse des enfants* (1932), Paris, P.U.F., 1959.

KNAPP, Bettina, L. *Gambling, Game, and Psyche*. New York, Albany, State University of New York Press, 2000.

KRAUS, Alfred. *Les ivresses. Sens et non-sens*. Paris, L'esprit du temps, 1994.

KRAEPELIN, Emil. *Introduction à la psychiatrie clinique* (1907). Paris, Hachette BNF, 2013.
Psychiatrie: ein Lehrbuch für Studierende und Aerzte (*Traité de psychiatrie*, 1915). Paris, Hachette Livres BNF, 2013.

LACAN, Jacques. *Séminaire Livre III, Les Psychoses*. Paris, Seuil, 1981.

LAING, R.D. *The Divided Self*, Harmondsworth, Penguin, 1959.

LAROUSSINIE, Paul. *De la dissimulation en aliénation mentale*, Annales Publiques d'Hygiène et de Médecine Légale, Paris, 1889.

LAUVRIERE, E. *Edgar Poë. Étude de psychologie pathologique* (revue par Simons G.) in *Revue néo-scholastique*, Année 1905, Volume 12, Numéro 45, 132-135.

LEADER, Darian. *What is Madness?* London, Hamish Hamilton, 2012.

LOPARIC, Zeljko. « Binswanger lecteur de Heidegger : un malentendu productif ? » in *Ludwig Binswanger, philosophie, anthropologie clinique, Daseinsanalyse*, sous la direction de Brigitte Leroy-Viémon. Argenteuil, Le Cercle herméneutique, 201.

MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et sa folie*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 1997, 118-119.

MC FARLAND SOLOMON, Hester. « La personnalité « as if » : la création du self face au vide. » *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 2006/3 (N° 119-120), 51-71. Disponible online à [cairn.info.cahiers.jungiens.de.psychanalyse](http://cairn.info/cahiers.jungiens.de.psychanalyse).

MINKOWSKI, Eugène. *Au-delà du rationalisme morbide* [1961], Paris, Editions de l'Harmattan, 1997.

Le temps vécu : Études phénoménologiques et psychopathologiques (2^e éd.), Paris, Presses Universitaires de France : PUF 2005 (1^{re} publication 1933).

QUETEL, Claude. *Histoire de la folie de l'antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.

RIBOT, Théophile. *Les maladies de la volonté*, Paris, F. Alcan, 1892.

SCHELER, Max. *Nature et formes de la sympathie. Contribution à l'étude des lois de la vie affective* (1913, 2^e éd., 1923), trad. M. Lefebvre. Paris, Payot, 1971.

SCHNEIDER, Kurt. *Clinical Psychopathology*. New York, Grune and Stratton, 1959. Edition allemande 1950.

SEARLES, Harold F. *L'effort pour rendre l'autre fou*. (1959) Trad. de l'anglais (États-Unis) par Brigitte Bost. Préface de Pierre Fedida. Paris, Gallimard, Collection Connaissance de l'inconscient, 1977.

TATOSSIAN, Arthur. *La phénoménologie des psychoses*, Paris, Masson Editions (1969). Argen-teuil, Le Cercle Herméneutique, 2002.

Articles en Psychiatrie

BIN, Kimura. *Ecrits de psychopathologie phénoménologique*, « Temporalité de la schizophré-nie », Paris, P.U.F. 1992.

BLANKENBURG, Wolfgang. *La Perte de l'évidence naturelle. Une contribution à la psychopa-thologie des schizophrénies pauci-symptomatiques* (1971), Paris, P.U.F. 1991. Collection Psy-chiatrie Ouverte, Traduction de l'allemand par Jean-Michel Azorin et Yves Totoyan.

BREMOND, Nicolas. « Prépsychose : revue de la littérature et approche critique », in *L'Information psychiatrique*, 2008/5 (Volume 84) 383-393. Disponible online à : cairn; in-fro/revue-l-information-psychiatrique-2008-5.

DE CLERAMBAULT, Gaëtan Gatian., *L'Automatisme mental*, Le Plessis, Les Empêcheurs de penser en rond, 1992.

FOUSSON, Julien. « L'Entre », conférence au Cercle d'Etudes Psychiatriques Henri Ey de Paris, 15 mars 2001. Version online à : [eduardo.mathieu.free.fr /Cercle%20Ey/Seminaire/Kimura](http://eduardo.mathieu.free.fr/Cercle%20Ey/Seminaire/Kimura).

JELLINEK, E.M. *The Disease Concept of Alcoholism*, New Haven, Hillhouse Press, 1960.

MOUTON, Louis *Le rire chez l'homme*, Partie 2: « Les rires pathologiques », Conférence ANHR 64, online sur blog50-notre temps.

PEREA, François. « Récits éthyliques : genres et figures », article paru in revue *Cahiers de praxématique*, numéro hors-série : Actes du colloque « Discours, textualité, production de sens », DIPRALANG, Université Montpellier III, mai 1999.

PRINGUEY, Dominique. *Phénoménologie de l'ivresse : une fidélité à la nostrité primordiale*. Congrès « Ivresses », XXIVèmes Journées de Fontevraud, 6 juin 2009.

TELLENBACH, Hubertus. *Geschmack und Atmosphäre, Medien menschlichen Elementar-kontaktes*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1968. Trad. fr. *Goût et atmosphère*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. 'Psychiatrie ouverte', 1985.

WALLON, Henri. « Le rôle de l'autre dans la conscience du moi. » Revue 'Enfance', année 1959, Volume 12, n° 12-3-4, 277-286.

WINNICOTT, Donald W. "The Theory of the Parent-Infant Relationship", *International Journal of Psychoanalysis*, 1960, n°41, 585-595.

Thèse de médecine.

GOZE, Tudi. *La bizarrerie de contact : perspective phénoménologique en psychopathologie*. Toulouse : Université Paul Sabatier, Faculté de médecine, mai 2017.

Ouvrages portant sur E.A. Poe

HALLIBURTON, David, *Edgar Allan Poe: a Phenomenological View*, Princeton University Press, 1973.

HOFFMAN, Daniel: *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, Garden City, New York, Doubleday, 1972.

KESTING, Marianne. « L'horreur du vide. La métaphore du blanc chez Poe, Melville et Mallarmé », in revue *Romantisme*, 1972, vol. 2. Numéro 4. 20-26.

Articles portant sur Poe

AMFREVILLE Marc, « De la ventriloquie au trauma. Quelques enjeux éthiques de l'imitation dans quelques romans américains. » Revue *Sillages critiques*, 14/ 14 | 2012. [L'imitation](#), 10.

ANDERSON, Douglas, *Pictures of Ascent in the Fiction of Edgar Allan Poe*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

BELL, Michael Davitt. "Imagination, Spirit, and the Language of Romance: Edgar Allan Poe," in *The Development of American Romance: The Sacrifice of Relation* », Chicago, University of Chicago Press, 1980, 104-105.

BILY, Cynthia. "The Cask of Amontillado": Some Further Ironies." In *Short Stories for Students*. New York, Gale Research Group, 2000.

CARRINGER, Robert L. « Poe's Tales: The Circumscription of Space. » *The Tales of Poe*, New York, Ed. Harold Bloom, Chelsea House, 1987, 17-23.

COX, James M. « Edgar Poe: Style as Prose », in *The Virginia Quarterly Review*, 44/1 (Winter 1968), 72-75.

DE GRAEF, Ortwin. « The Eye of the Text : Two Short Stories by Edgar Allan Poe. », *MLN*, Vol. 104, N°5, *Comparative Literature* (Dec. 1989) 1099-1123.

ELMER, Jonathan. "Reading at the Social Limit : Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe", Stanford University Press, 1995.

GARGANO, James W. *The Question of Poe's Narrators*, in 'Poe – a Collection of Critical Essays, ed. Robert Regan, Spectrum Books, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1967. Publication originale in *College English* XXV (December 1963), 177-181.

"The Dual Vision of Edgar Allan Poe", editor. *A Poe Miscellany. Topic: 30, A Journal of the Liberal Arts* (Washington and Jefferson College), 16 (Fall 1976), [1]-80.

« 'The Black Cat': Perverseness Reconsidered », *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 2, No. 2 (Summer 1960) pp. 172-178.

« Poe's 'Ligeia': Dream and Destruction », *College English*, 23 (1962) : 337-342.

GERHARD, Joseph J. "Poe and Tennyson" *JSTOR: PMLA*, Volume 8, 1973, 418-421.

GODDU, Teresa. « Poe, sensationalism, and slavery » in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Oxford University Press, 2002.

GRISWOLD, Rufus. *The Poets and Poetry of America*. Philadelphia, Carey & Hart, 1846.

IRWIN, John T. « A Clew to a Clue: Locked rooms and Labyrinths in Poe and Borges », *The American Face of Edgar Allan Poe*. Eds. Shaun Rosenheim and Stephen Rachman, Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1995, 139-152.

KETTERER, David. « The Rationale of Deception in Poe », Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1979, 38-43 & 183-185.

« The Sexual Abyss: Consummation in 'The Assignment' » *Concordia University, Montreal in Poe Studies, Dark Romanticism*, June 1986, Vol. XIX, N°1, 7-10.

LAWSON, Lewis A. « Poe's Conception of the Grotesque », *Mississippi Quarterly* (Fall 1966) 200-205.

MATHESON, T.J. « The Multiple Murders in 'Ligeia': A New Look at Poe's Narrator, » *Canadian Review of American Studies* 13 (Winter 1982): 285.

NISBET, Ada B. "Poe and Dickens," *Nineteenth-Century Fiction*, IX (1955)

PITCHER, Edward W. "Poe's 'The Assignment': A Reconsideration." *Poe Studies*, June 1980, Vol. XIII, N°1, 13.

REMLEY, Brenda B. « Edgar Allan Poe : Paradox and Ambivalence as a Narrative Technique » Ph.D dissertation, Indiana university, 1971, 114. *Xerox University Microfilms* (XUM).

RICHARD, Claude. *Edgar Allan Poe par Baudelaire*. Paris, Editions de l'Herne, Collection Confidences, 1994.

« L » ou l'indicibilité de Dieu : une lecture de « Ligeia », Montpellier : Revue bisannuelle *Delta*, Centre d'Etude et de Recherche sur les Ecrivains du Sud aux Etats-Unis, Université Paul Valéry, avril 1981, n°12, 11-34.

RIDDLE, Joseph N. "The "Crypt" of Edgar Poe » in *boundary 2*, Vol. 7, No. 3, Revisions of the Anglo-American Tradition: Part 2 (Spring, 1979), 117-144

TODOROV, Tzvetan. Préface aux *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris, Folio Gallimard, 1974.

TRESCH, John. « Extra! Extra! Poe invents science fiction », *The Cambridge Companion to Poe*, K. J. Hayes éd. Cambridge, Cambridge University Press, 113-132.

« The potent magic of verisimilitude. Edgar Allan Poe within the mechanical age », *British Journal for the History of Science*, vol. 30, 1997, 275-290.

VALERY, Paul. 'Au sujet d'Eurêka' (1921), *Œuvres complètes*, Paris, nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I, 1957, 856.

WEEKES, K. "Poe's Feminine Ideal" *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Edited by Kevin J. Hayes, C.U.P, 2002, 148-159.

WILBUR, Richard Wilbur. "The House of Poe," in *The Recognition of Edgar Allan Poe*, ed. Eric W. Carlson, Ann Arbor, Mich., 1966.

ZAPF, Herbert. "Structure, Chaos and Self-Reference in Edgar Allan Poe", *Self-Reflexivity in Literature*, Ed. Werner Huber, Martin Middeke and Hubert Zapf, Warzburg: Königshausen & Neumann, 2005, (65-74).

Articles en langue française

CHEVROLET, Teresa, *Inscription de la science et système unitaire : une lecture de Balzac et de Poe* in revue « Romantisme », Année 1987, Volume 17, Numéro 58. 81-100 (Disponible en ligne sur Persée).

HUBNER, Patrick, *Le Beauté du diable dans la trilogie féminine*. Revue Americana, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, N°10 (Edgar Allan Poe), février 1993. 33-43.

LEGRAND, Stéphane, « Portraits du dégénéré en fou, en primitif, en enfant et finalement en artiste. » Article online in Méthodes, savoirs et textes, revue en ligne, 3/2003. Figures de l'irrationnel.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *Paradis mélancoliques de Jean Paul à Edgar Poe* [article]
Romantisme , Année 2002, Volume 32, Numéro 117 , 13-29.

Ouvrages en langue française

DUCREU-PETIT, Maryse, *E.A. Poe Le Livre des bords*. Presses universitaires de Lille, Lille, 1995.

JUSTIN, Henri *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, NRF éditions Gallimard, Bibliothèque des idées, 2010.

Dans le champ du vertige, Paris, éditions Klincksieck, 1991.

JALOUX, Edmont *Edgar Poe et les femmes*, Genève, 1943.

LYSOE, Eric, *Les voies du silence, E.A. Poe et la perspective du lecteur*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Sur le thème de la folie

CLEMAN, John "Irresistible Impulses: Edgar Allan Poe and the Insanity Defense » in *American Literature*, Vol. 63, n°. 4 (Dec., 1991), 623-640.

POUNDS, Wayne. "Paul Bowles and Edgar Allan Poe: The Disintegration of the Personality » *Twentieth Century Literature*, Vol. 32, No. 3/4, Paul Bowles Issue (Autumn - Winter, 1986), 424-439.

BARTHELEMY, Jean-Marie. « L'analyse phénoméno-structurale dans l'étude psychologique des alcooliques : l'expérience de la cure et l'apport des poètes. » Toulouse, Erès, Collection 'Psychopathologie structurale', 1987. Thèse, Lille III, 1985.

Sur les nouvelles du corpus

"The Assignment"

PAHL, Dennis. « Recovering Byron: Poe's 'The Assignment', *Criticism*, 26 (1984), 211-229.

"Berenice"

BROWN, Arthur A. "Literature and the Impossibility of Death: Poe's "Berenice"". *Nineteenth-Century Literature*, University of California Press, 1996, 448-463.

SOULE Jr., George H. "Another Source for Poe: Trelawny's 'The Adventures of a Younger Son'". Article first published online: 18 March 2009, © 1975 Blackwell Publishing Ltd. In "Poe Studies - Old Series", Volume 8, Issue 2_35-37, December 1975.

"The Angel of the Odd"

GERBER, Gerald. "Poe's Odd Angel." *Nineteenth Century Fiction*, 23 (1968): 88-93.

"The Literary Life of Thingum Bob, Esq."

ROYOT, Daniel "Poe's humor" in *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, edited by Kevin J. Hayes, Cambridge University Press, 2002. 57-71.

WHIPPLE, William. « Poe, Clark and 'Thingum Bob' », in *American Literature*, Vol. 29, 1957, 312-316.

"The Man that was used up"

DE GRAEF, Ortwin « The Eye of the Text: Two Short Stories by Edgar Allan Poe » ("Ligeia" and "The Man that was used up") *MLN*, Vol. 104, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1989), 1099-1123

"The Sphinx"

BADENGER, Katrina E. « Peacock's Melincourt and the Politics of Poe's 'The Sphinx' » *Nineteenth-Century Literature* 42:2 (1987): 217-225.

GOULD, Stephen Jay. "Poe's Greatest Hit". *Natural History* CII :7 (juillet 1993) : 10-19.

MONTFORT, Bruno. « Le sphinx dénaturé : une écologie du discours ? », *Revue française d'Etudes Américaines*, n°129, 3^e trimestre 2011, 19-31.

POE, Edgar Allan. "The Sphinx". *Poetry and Tales*. Ed. Patrick Quinn, New York, The Library of America, 1983 (1846). 843-847.

SCHENKEL, Elmar. « Disease and Vision: Perspectives on Poe's 'The Sphinx' », *Studies in American Literature*, Cambridge, MA, Cambridge UP, 2010.

« Ligeia »

ANTOLINI-DUMAS, Tatiana. "Affleurement d'un mythe : Psyché chez Edgar Poe." in *Isis, Narcisse, Psyché : entre Lumières et romantisme. Mythe et écritures, écritures du mythe*. Etudes réunies et présentées par Pascale-Auraix-Jonchière et Catherine Volpilhac-Augier. Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2000, 349-364.

- BASLER, Roy, R. « The Interpretation of 'Ligeia.' » *College English*, 5 (1944): 363-372.
- BIEGANOWSKI, Ronald. « The Self-Consuming Narrator in Poe's 'Ligeia' and 'Usher.' » *American Literature*, 60 (1988): 175-187.
- DE GRAEF, Ortwin « The Eye of the Text: Two Short Stories by Edgar Allan Poe » ("Ligeia" and "The Man that was used up") *MLN*, Vol. 104, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1989), 1099-1123
- GRIFFITH, Clark. « Poe's 'Ligeia' and the English Romantics. » *University of Toronto Quarterly*, 24 (1954) : 8-25.
- SCHROETER, James. « A Misreading of Poe's 'Ligeia.' » *Publications of the Modern Language Association*, 76 (1961), 397-406.
- GARGANO, James W. "Poe's 'Ligeia': Dream and Destruction." *College English*, 23 (1962): 337-342.
- HOFFMAN, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. Garden City, New York, Doubleday, 1972.
- KENNEDY, J. Gerald. "Poe, 'Ligeia,' and the Problem of Dying Women." In *New Essays on Poe's Major Tales*, ed. Kenneth Silverman. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 113-129.
- LAUBER, John. "'Ligeia' and Its Critics: A Plea for Literalism." *Studies in Short Fiction*, 4 (1966): 28-33.
- LAWRENCE, D.H. *Studies in Classic American Literature*. New York, Viking Press, 1966.
Version électronique: as.hypertext.xroads.virginia.edu/Lawrence/lawrence.htm
- MATHESON, Terence J. "'The Multiple Murders in 'Ligeia': A new Look at Poe's Narrator." *Canadian Review of American Studies*, 13 (1982): 279-289.
- McENTEE, Grace. "Remembering Ligeia." *Studies in American Fiction*, 20 (1992): 75-83.
- SILVERMAN, Kenneth. *Edgar A. Poe: Mournful and Never-Ending Remembrance*, New York, Harper Collins, 1991.

THOMPSON, G.R. "Proper Evidences of Madness': American Gothic and the Interpretation of 'Ligeia'" *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 18 (1972): 30-49.

TRITT, Michael. "'Ligeia' and the Conquering Worm.'" *Poe Studies* 9 (1976): 21-22.

Von MUCKE, Dorothea. "The Imaginary Materiality of Writing in Poe's 'Ligeia'." *Differences* 11, n°2 (Summer 1999): 53-75.

ZLOTNICK-WOLDENBERG, Carrie. "Edgar Allan Poe's 'Ligeia': An Object-Relational Interpretation." *American Journal of Psychotherapy* 53, n°3 (Summer 1999): 403-412.

« Morella »

BICKMAN, Martin. "Animatopoiea: Morella as Siren of the Self." *Poe Studies*, 8 (1975): 29-32.

FUKUCHI, Curtis. "Repression and Guilt in Poe's 'Morella.'" *Studies in Short Fiction*, 24 (1987): 149-154.

NEALE, Walter G. "'The Source of Poe's 'Morella' » *American Literature*, 9 (1937): 237-239.

RICHMOND, Lee J. "Edgar Allan Poe's 'Morella': Vampire of Volition." *Studies in Short Fiction*, 9 (1972): 93-95.

THOMAS, Dwight, and DAVID Jackson. *The Poe Log: A Documentary Life of Edgar Allan Poe*. Boston: G.K. Hall (1987): 151

"The Fall of the House of Usher"

BAILEY, J.O. "What Happens in 'The Fall of the House of Usher'." *American Literature* 35 (1964): 445-66.

BAYM, Nina. "'The Fall of the House of Usher' Character Analysis." *Norton Anthology of American Literature*. New York, W.W. Norton, 1995.

BEEBE, Maurice. "The Universe of Roderick Usher." In *Poe: A Collection of Critical Essays*, edited by Robert Regan, 121-133. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967.

BENOIT Raymond. "Poe's 'The Fall of the House of Usher'." *The Explicator* 58, n° 2 (Winter 2000): 79-81.

BIEGANOWSKI, Ronald. "The Self-Consuming Narrator in Poe's 'Ligeia' and 'Usher'." *American Literature* 60 (1988): 175-188.

BOYD, Molly. "'The Fall of the House of Usher', *Simm's Castle Dismal*, and *The Scarlet Letter*: Literary Interconnections." *Studies in the Novel* 335, n° 2 (Summer 2003): 231.

BRENNAN, Matthew C. "Turnerian Topography: The Paintings of Roderick Usher." *Studies in Short Fiction* 27 (Fall, 1990): 605-608.

COVIELLO, Peter. "Poe in Love: Pedophilia, Morbidity, and The Logic of Slavery." *ELH*. 70, n° 3 (Fall 2003): 875.

DOUGHERTY, Stephen. "Foucault in the House of Usher: Some historical Permutations in Poe's Gothic." *Papers on Language and Literature*. 37, n° 1 (Winter 2001): 3-24.

EVANS, Walter. "'The Fall of the House of Usher' and Poe's Theory of the Tale." *Studies in Short Fiction* 14 (Spring, 1977): 137-144.

HOFFMAN, Michael J. "The House of Usher and Negative Romanticism." *Studies in Romanticism* 4 (1965): 158-168.

JOHANSEN, Ib. "The Madness of the Text: Deconstruction of Narrative Logic in 'Usher', 'Berenice', 'Doctor Tarr and Professor Fether'." *Poe Studies* 22 (1989): 1-9.

MARRS, Robert, L. "'The Fall of the House of Usher': A Checklist of Criticism Since 1960." *Poe Studies* 5 (1972): 23-24.

MAY, Leila S. « Sympathies of a Scarcely Intelligible Nature » The Brother-Sister Bond in "The Fall of the House of Usher". *Studies in Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991. 387-396.

TIMMERMAN, John H. « House of Mirror: Edgar Allan Poe's 'The Fall of the House of Usher' » *Papers on Language and Literature* 39, n°. 3 (Summer 2003): 227.

VOLOSHIN, Beverly R. "Explanation in 'The Fall of the House of Usher'." *Studies in Short Fiction* 23 (Fall 1986): 419-428.

« The Oval Portrait »

FOFIU, Rodica-Maria, « L'art de l'effet final dans deux récits fantastiques: 'Véra' de Villiers de l'Isle-Adam et 'Le Portrait ovale' de Edgar Allan Poe », in *American, British and Canadian Studies*, Volume 5, Dec. 2004.

VACHER, Pascal, « Etude d'un récit spéculaire. 'Le Portrait ovale' ». 'Poétique', fascicule 80 « Narratologie », novembre 1989, 419-432.

« The Masque of the Red Death »

BELL, H. H., Jr. "'The Masque of the Red Death' – An Interpretation. » *South Atlantic Bulletin* 38, no. 4 (1973) : 101-104.

CASSUTO, Leonard. "The Coy Reaper: Unmasque-ing the Red Death." *Studies in Short Fiction* 25 (1988) 317-320.

CHENEY, Patrick. "Poe's Use of the Tempest and the Bible in 'The Masque of the Red Death.'" *English Language Notes* 20, no. 3-4 (March-June, 1983): 34.

DUBOIS, René, « The Masque of the Red Death: une allégorie esthétique à la rencontre des eschatologies poésque et orientale ». 'Journal of the Short Story in English', n°37, *Varia*, automne 2001. 9-29.

HOLSAPPLE, Cortell King. "'The Masque of the Red Death' and I Promessi Sposi." *University of Texas Studies in English* 18 (1938): 137-139.

POLLIN, Burton R. « Poe's 'Shadow' as a Source for His 'The Masque of the Red Death.'" *Studies in Short Fiction* 6 (1968): 104-107.

ROPPOLO, Joseph. « Meaning and 'The Masque of the Red Death'. » *Tulane Studies in English* 13 (1963): 59-69.

VANDERBILT, Kermit. « Art and Nature in 'The Masque of the Red Death.' » *Nineteenth-Century Fiction* 22 (1968): 379-389.

WHEAT, Patricia H. "The Mask of Indifference in 'The Masque of the Red Death'." *Studies in Short Fiction* 19 (Winter 1982): 51-56.

"The Tell-Tale Heart"

CHEN, Dan. "Edgar Allan Poe's Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of 'The Tell-Tale Heart'" *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 63, No. 3 (December 2008), 321-345.

COTTE, Pierre. "'The Tell-Tale Heart'. Le titre et l'incipit d'un conte d'Edgar Allan Poe », *Etudes anglaises*, Paris, éditions Klincksieck, 2004/2 - Tome 57, 173-186.

DRAIN, Kim. « Poe's Death-Watches and the Architecture of Doubt. » *New England Review* 27, n° 2 (2006): 169-178.

GARGANO, James W. "The Question of Poe's Narrators." *College English* 25, n° 3 (December, 1963): 177-181.

"The Theme of Time in 'The Tell-Tale Heart'" *Studies in Short Fiction* 5, n° 1 (Fall 1967): 278-82.

GAUER, Denis. "'The Tell-Tale Heart' de Poe : angoisse et stratégie littéraire." *Revue française d'études américaines*, 14 (1989): 395-406.

MAXSON, Helen F. "Richard Poirier and Edgar Allan Poe: Reassessing the 'World elsewhere'." *The Midwest Quarterly* 41, n° 4 (Summer 2000): 416-431.

NIEMEYER, Mark, "The View from Without: Madness and the other in the narrators of 'The Tell-Tale-Heart' and 'The Cask of Amontillado'" *Revue Americana*, n°10 (Edgar Allan Poe), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, février 1993. 45-51.

PRITCHARD, Hollie. "Poe's 'The Tell-Tale Heart.'" *The Explicator* 61, n°3 (Spring 2003): 144.

RAJAN, Gita. "A Feminist Rereading of Poe's 'The Tell-Tale Heart.'" *Papers on Language and Literature*, 24 (1988): 283-300.

RICHARD, Claude. *Edgar Allan Poe écrivain*, Montpellier, Université Paul Valéry, « Delta », 1990.
Textes réunis par Henri Justin.

ROBINSON, E. Arthur. "Poe's 'Tell-Tale Heart.'" *Nineteenth Century Fiction* 19 (1965): 369-378.

TUCKER, D. "'The Tell-Tale Heart' and the 'Evil Eye.'" *Southern Literary Journal* 13, n° 2 (1981): 92-98.

WITHERINGTON, Paul. "The Accomplice in 'The Tell-Tale Heart.'" *Studies in Short Fiction*, 22 (1985): 471-475?

ZIMMERMAN, Brett. "Frantic Forensic Oratory: Poe's 'The Tell-Tale Heart'" *Poe Studies* 35, n° 1 (Spring 2001): 34-50.

ZIOLKOWSKI, Theodore. "The Tell-Tale Teeth: Psychodontia to Sociodontia." *Publications of the Modern Language Association*, 91 (1976): 9-22.

« The Imp of the Perverse »

KANJO, Eugene, R. « The Imp of the Perverse »: Poe's Dark Comedy of Art and Death, in *Poe Newsletter*, October 1969, Vol. II, No. 3, 2:41-44.

"The Pit and the Pendulum"

LUNDQUIST, James, "The Moral of Averted Descent: The Failure of Sanity in 'The Pit and the Pendulum'" (25-26) *Poe newsletter*, 2, April 1969.

« William Wilson »

CARLSON, Eric W. « 'William Wilson' : The Double as Primal Self. » *Topic* (Washington and Jefferson College), 16, n°. 30 (1976): 35-40.

ENGEL, Leonard W. "Identity and Enclosure in Edgar Allan Poe's 'William Wilson.'" *College Language Association Journal*, 29 (1985): 91-99.

HUBBS, Valentine C. « The Struggle of the Wills in Poe's 'William Wilson.' » *Studies in American Fiction* 1 (1983) : 73-79.

JAY, Gregory S. « Poe: Writing and the Unconscious. » in *The Tales of Poe*, edited by Harold Bloom, 83-109 (New York: Chelsea House, 1987).

JOSWICK, Thomas. "Who's Master in the House of Poe? A Reading of 'William Wilson.'" *Criticism*, 30 (1988): 225-251.

KNAPP, Bettina, L. *Gambling, Game, and Psyche*. Albany, State University of New York Press, 2000. (disponible online).

SOULE, George H., Jr. "Byronism in Poe's 'Metzengerstein' and 'William Wilson.'" *Emerson Society Quarterly* 24 (1978): 152-162.

SULLIVAN, Ruth. "William Wilson's Double." *Studies in Romanticism*, 15 (1976): 253-263.

WALSH, Thomas F. "The Other William Wilson." *American Transcendental Quarterly*, 10 (1971): 17-25.

WARE, Tracy. "The two Stories of 'William Wilson.'" *Studies in Short Fiction*, 26 (1989): 43-48.

PAQUET, Anne-Marie, « Le portrait de William Wilson ». *Revue Americana*, n°10 (Edgar Allan Poe), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, février 1993. 53-60.

« The Cask of Amontillado »

BARABAN, Elena, V. "The Motive for Murder in "The Cask of Amontillado" by Edgar Allan Poe" *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 58, No. 2, 2004.

BENTON, Richard, P. « Poe's 'The Cask of Amontillado': Its Cultural and Historical Backgrounds." *Poe Studies* 29.1 (June 1997), 19-27.

BENTON, Richard P. « Bedlam Patterns: Love and the Idea of Madness in Poe's fiction », Baltimore E.A. Poe Society, 1979.

BILY, Cynthia. "'The Cask of Amontillado': Some Further Ironies." In *Short Stories for Students*. New York; Gale Research Group, 2000.

BITTNER, William. *Poe: A Biography*. Boston: Atlantic Monthly Press, 1962.

BONAPARTE, Marie. *The Life and Works of Edgar Allan Poe: a Psycho-Analytic Interpretation*. London, Hogarth Press, 1971.

BURANELLI, Vincent. *Edgar Allan Poe*. Boston: Twayne, 1977.

CERVO, Nathan. "Poe's 'Cask of Amontillado.'" *Explicator*, 51, n°.3 (1993): 155-156.

CODY, Daniel. "'What a Trick We'll Serve Him': A Possible Source of Poe's 'The Cask of Amontillado.'" *ANQ* 17, n°. 1 (Winter 2004): 36.

COONEY, James F. "'The Cask of Amontillado': Some Further Ironies." *Studies in Short Fiction* 11 (Spring, 1974): 195-196.

DAVIDSON, Edward Hutchins. *Poe. A Critical Study*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

DEMOND, Francis, P. "'The Cask of Amontillado' and the War of the Literati." *Modern Language Quarterly* 15, 1954. 137-146.

DELANEY, Bill. "Poe's 'The Cask of Amontillado'." *The Explicator* 64, n°. 1 (Fall 2005): 33-35.

ENGEL, Leonard W. "Victim and Victimizer: Poe's 'The Cask of Amontillado.'" *Interpretations*, 15 (1983): 26-30.

FLETCHER, Richard M. *The Stylistic Development of Edgar Allan Poe*. The Hague: Mouton, 1973.

GARGANO, James W. "'The Cask of Amontillado': A Masquerade of Motive and Identity." *Studies in Short Fiction*, 4 (1967): 119-126.

HARRIS, Kathryn Montgomery. "Ironic Revenge in Poe's 'The Cask of Amontillado.'" *Studies in Short Fiction*, 6 (1969): 333-336.

HAMMOND, J.R. *An Edgar Allan Poe Companion: a Guide to the Short Stories, Romances and Essays*. London: Macmillan, 1981.

KENNEDY, J. Gerald. *Poe, Death and the Life of Writing*. New Haven: Yale University Press, 1987.

KIRKHAM, E, Bruce. "Poe's 'Cask of Amontillado' and John Montresor." *Poe Studies* 20.1. (June 1987).

KOZIKOVSKI, Stanley J. "A reconsideration of Poe's 'The Cask of Amontillado' *American Transcendental Quarterly* 49 (summer 1978), 269-280.

LAUVRIERE, Emile. *Un génie morbide, l'œuvre d'Edgar A. Poe* (Thèse de doctorat, publiée sous le titre *Edgar Poe, sa vie et son œuvre. Etude de psychologie pathologique*, Paris, Alcan 1904, 93-94. Fac-similé General Books LLV, Memphis, USA, 2012.

LEVINE, Stuart. *Edgar Poe: Seer and Craftsman*. Deland, FL: Everett/Edwards, 1972.

MAY, Charles. *Edgar Allan Poe: a Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.

MEYERS, Jeffrey. *Edgar Allan Poe: His Life and Legacy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1992.

NIEMEYER, Mark. « The View from Without: Madness and the Other in the Narrators of the 'Tell-Tale Heart' and 'The Cask of Amontillado' », *Revue Americana*, n°10, 1993, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 45-51.

PEEPLER, Scott. *Edgar Allan Poe Revisited*. New York: Twayne, 1998.

PEITHMAN, Stephen. "'The Cask of Amontillado.' *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe*. Ed. Stephen Peithman, Garden City, N.Y. Doubleday and Co, Inc., 1981. 168-174.

POLLIN, Burton. "Notre-Dame de Paris" in Two of the Tales." *Discoveries in Poe*. Notre-Dame: University of Notre-Dame University Press, 1970, 26-38.

PRIBEK, Thomas. "The Serpent and the Heel." *Poe Studies* 20. (June 1987) 22-23.

REYNOLDS, David, S. "Poe's Art of Transformation: 'The Cask of Amontillado' in its Cultural Context." *New Essays in Poe's Major Tales*. Ed. Kenneth Silverman. New York: Cambridge University Press, 1993. 93-113.

RANDALL, John H., « Poe's 'The Cask of Amontillado' and the Code of the Duello. » *Studia Germanica Gandensia* 5 (1963): 175-184.

ROCKS, James, E. « Conflict and Motive in 'The Cask of Amontillado.' *Poe Newsletter* 5 (1972) 50-51.

SHURR, William H. "Montresor's Audience in "The Cask of Amontillado."" *Poe Studies* 10.1 (June 1997) 28-29.

SORENSEN, Peter J. "William Morgan, Freemasonry, and 'The Cask of Amontillado.'" *Poe Studies* 22. n° 2 (December 1989) 45-47.

STEELE, Charles W. « Poe's 'The Cask of Amontillado.' *The Explicator* 62.2. (Winter 2004) 85-89.

STREPP, Walter. "The Ironic Double in Poe's 'The Cask of Amontillado.'" *Studies in Short Fiction* 13 (1976): 447-453.

THOMPSON, G.R. *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.

TODOROV, Tzvetan. "Some Approaches to Russian Formalism." *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*. Ed. Stephen Bann and John E. Bowlt. New York: Barnes and Noble Books, 1973. 6-9.

WALSH, John. *Poe the Detective: The Curious Circumstances Behind "The Mystery of Marie Roget."* New Brunswick: Rutgers University Press, 1968.

WHITE, Patrick. "'The Cask of Amontillado': The Case for the Defense." *Studies in Short Fiction*, 26 (1989): 550-555.

« The Black Cat »

ANDERSON, Gayle, Dennington. "Demonology in 'The Black Cat.'" *Poe Studies*, 10 (1977): 43-44.

AUERBACH, Jonathan. "Disfiguring the Perfect Plot: Doubling and Self-Betrayal in Poe," in *The Romance of Failure: First-Person Fictions of Poe, Hawthorne, and James* (1989) New York: Oxford University Press.

BADENHAUSEN, Richard. "Fear and Trembling in the Literature of the Fantastic: Edgar Allan Poe's 'The Black Cat'." *Studies in Short Fiction* 29 (1992): 486-498.

BENFEY, Christopher. "Poe and the Unreadable 'Black Cat' and 'Tell-Tale Heart'." In *New Essays on Poe's Major Tales*, ed. Kenneth Silverman. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 27-44.

BONAPARTE, Marie. "'The Black Cat': trans. John Rodker, *Partisan Review*, 17 (1950): 834-860.

BURANELLI, Vincent. *Edgar Allan Poe*. Boston: Twayne, 1977.

CLEMAN, John. "Irresistible Impulses: Edgar Allan Poe and the Insanity Defense." *American Literature*, 63 (1991): 623-640.

CRISMAN, William. "Mere Household Events in Poe's 'The Black Cat'." *Studies in American Fiction*, 12 (1984): 87-90.

FRUSHELL, Richard C. "An Incarnate Nightmare: Moral Grotesquerie in 'The Black Cat'." In *Poe Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1972: 9-72.

GARGANO, James W. "'The Black Cat': Perverseness Reconsidered." *Texas Studies in Literature and Language* 2 (1960): 172-178.

GINSBERG, Lesley. "Slavery and the Gothic Horror of Poe's 'The Black Cat,'" in *American Gothic: 'New Interventions in a National Narrative'*, ed. Robert K. Martin and Eric Savoy (Iowa City: University of Iowa Press, 1998).

HELLER, Terry. "The Pure Fantastic Tale of Terror." In *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. Urbana: Illinois University Press, 1987, 100-107.

HOFFMAN, Daniel. "The Marriage Group." In *Edgar Allan Poe: Modern Critical Views*, edited by Harold Bloom, 81-102. (New York: Chelsea House, 1985).

MADDEN, Fred. "Poe's 'The Black Cat' and Freud's 'The Uncanny'." *Literature & Psychology* 39, nos. 1-2 (1993): 52-62.

NADAL, Marita. "Variations on the Grotesque: From Poe's 'The Black Cat' to Oates's 'The White Cat'." *The Mississippi Quarterly* 57, n°3 (Summer 2005): 455-471.

STARK, Joseph. "Motive and Meaning: The Mystery of the Will in Poe's 'The Black Cat'." *The Mississippi Quarterly* 57, n°2 (Spring 2004): 255-263.

THOMPSON, G.R. *Poe's Fiction*. Madison: University of Wisconsin Press, 1984.

WEAVER, Aubrey Maurice. "And Then My Heart With Pleasure Fills..." *Journal of Evolutionary Psychology*, 9 (1988): 317-320.

"The Spectacles"

MOONEY, Stephen L. "The Comic in Poe's Fiction." *American Literature*, 33 (1962): 433-441.

POLLIN, Burton R. « 'The Spectacles' of Poe—Sources and Significance. » *American Literature* 37 (1965): 187-190.

SALZBERG, Joel. "Preposition and Meaning in Poe's 'The Spectacles.'" *Poe Newsletter* 3, n°.1 (1970): 21.

"The Oblong Box"

Mc MULLEN, Bonnie, Shannon. "Lifting the Lid on Poe's 'Oblong Box.'" *Studies in American Fiction* 23 (1995): 203-214.

"The Premature Burial"

BANDY, W.T. « A Source of Poe's 'The Premature Burial'." *American Literature*, 19 (1947): 167-168.

ENGEL, Leonard W. "Claustrophobia, the Gothic Enclosure, and Poe." *Clues*, 10 (1989): 107-117.

KENNEDY, J. Gerald. « Poe and Magazine Writing on Premature Burial. » *Studies in the American Renaissance* (1977): 165-178.

MAY, Charles E. *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.

« The Facts in the Case of M. Valdemar »

CARTER, Steve. "A Possible Source for 'The Facts in the Case of M. Valdemar,'" *Poe Studies*, 12 (1979): 36.

FRANK, Adam. "Valdemar's tongue, Poe's Telegraphy." *ELH* 72, n°.3 (Fall 2005): 635-663.

KENNEDY, Gerald J. "Phantasms of Death in Poe's Fiction." In *The Tales of Poe*, edited by Harold Bloom, 111-133 (New York: Chelsea House, 1987).

KNAPP, Bettina L. *Edgar Allan Poe*. New York: Continuum—A Frederick Ungar Book, 1984.

"The Folio Club" (recueil)

RICHARD, Claude. « Les contes du Folio Club et la vocation humoristique d'Edgar Allan Poe » in *Configuration critique de Edgar Allan Poe*, textes réunis et présentés par Claude Richard, in *Configuration, la revue des lettres modernes*, 1969 (1) N° 193-198.

Edgar Allan Poe écrivain. Textes réunis par Henri Justin, Editions Delta, Montpellier 1990.

"Metzengerstein"

FISCHER, Benjamin F. "Poe's 'Metzengerstein': Not a Hoax", University of Pennsylvania, *JSTOR, American Literature*, Duke University Press, 1971.

Textes et nouvelles hors-corpus

Articles disponibles online

EUDY, V., *Myth and the Finite Sublime: a Study of Edgar Allan Poe's Mythological Works*, 2009 online electronic article: toto.lib.unca.edu

HAZLITT, William. "On the Present State of Parliamentary Eloquence" (1820) in *The Fight and Other Writings*, London, Penguin Classics, 2000.

JOSEPH, Gerhard J: "Poe and Tennyson" *JSTOR: PMLA*, Volume 8, 1973.

KESTING, Marianne, *L'horreur du vide* [article], *Romantisme*, Année 1972, Volume 2, Numéro 4. 20-36

RICHARD, Claude, « Visages de l'angoisse », in Centre du romantisme anglais, fascicule 29, Association des publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Clermont II, 1989.

Edgar Allan Poe et les textes sacrés, Montpellier, UER V-Université Paul Valéry, « Delta » (Montpellier), 1975.

ROUGE, (Rougé) Bertrand, idem, titre partiel : *Lingua ex machina*.

VALIN, Pierre, *Le double jeu de l'automate* [article], *Quaderni*, Année 1987, Volume 2, Numéro 1. 45-55

VALERY, Paul. 'Au sujet d'Eurêka' (1921), *Œuvres complètes*, Paris, Nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I, 1957, 856.

WIRTH, Jean : « La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance », CNRS, 1979.

Œuvres et ouvrages divers

ABRAHAM, Nicolas & TOROK Maria. *L'Ecorce et le Noyau*. Paris : Champs Flammarion, 1987.

ARREOLA, Juan José « Cuento de horror », in *La mano de la hormida*, Madrid, Fugaz, Ediciones Universitarias, 1990.

ARIOSTO (l'Arioste). *Orlando furioso* (Roland déchaîné).

AUGUSTIN, St. *Homélie sur l'Évangile de saint Jean*, CIV-CXXIV, Coll. bibliothèque augustinienne, œuvre de saint Augustin, 75, Paris : Institut d'études augustiniennes, 2003.

La Cité de Dieu, Paris : éditions Desclée de Brouwer, 1959, XI, vol. 35. 69.

BALZAC, Honoré de. *Mémoires inédits de Sanson*, « Le couteau à papier » (1830), Paris, Quarto-Gallimard, *Honoré de Balzac : Nouvelles et contes*, Vol. I (1820-1832), 2005.

Zéro, Conte fantastique. Paru in revue *La Silhouette*, 3 octobre 1830. Recueilli in Nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, *Œuvres diverses*, t. II, 734-736.

Nouvelle : « La Grande Bretèche » (in recueil *Les Contes bruns* (1831).

BARLOW, Joel. *Columbiad* (1807).

BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93) *Proverbs of Hell* in *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, Newly Revised Edition, edited by David V. Erdman; Commentary by Harold Bloom. Anchor Books, Random House, New York: 1988.

BOCCACE. *Décameron* (1353).

BOIARDO, Matteo Maria. *Orlando Inamorata* (1483) [*Roland amoureux*] Livre 2, chap. 24.

BRETON, André. *L'Anthologie de l'humour noir* [1940] in *Œuvres complètes – II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992.

BROWN, Charles Brockden. *Wieland or, The Transformation* (1798). *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Walker* (1799-1800). Volume *Brockden Brown Three Gothic Novels Wieland, Arthur Mervyn, Edgar Huntly*. The Library of America, Literary Classics of the United States, Inc. New York, 1998.

BÜCHNER, Georg. *Lenz* (1835) Trad. franç. George-Arthur Goldschmidt, Paris : Editions Vagabonde, 2003.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757).

BUTLER, Samuel. *Hudibras* (1678).

CERVANTES, Miguel de. *Don Quichotte de la Manche* (1605-1615)

CHAUCER, *Canterbury Tales*.

COLERIDGE, Samuel. *Introduction to the Study of the Greek Classic Poets* (1831).

CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*.

COWPER, William. *The Sofa, Rural Prospects*, in recueil *The Task. Book One. Poems by William Cowper*, Volume II. Londres, S.A. Oddy Publishers, 1814.

CURTISO, Ernst. *La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin* (1948).

DANTE, *The Divine Comedy*.

DE QUINCEY, Thomas. "On Murder Considered as one of the Fine Arts" (1827).

Confessions of an English Opium-Eater (1821).

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo or the Book of Manners* (1558).

DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident* (1939) Paris, Poche 10-18. 2006.

DE SALES, François. *Introduction à la vie dévote* (1619), Paris, Gallimard, 1969.

DICKENS, Charles. *American Notes and Pictures from Italy*, London, Chapman & Hall, 1842.

« The Mother's Eyes – a confession found in prison », nouvelle initialement publiée dans *Humphrey's Clock* (1840).

DISRAELI, Benjamin. *Vivian Grey* (1826).

ENGLISH, Thomas Dunn. *Walter Woolfe, or the Doom of the Drinker* (1842).

MDCCCXLII. or the Power of the S. F. (1846).

ELIOT, George. *Silas Marner* (1861).

FENELON. *Les aventures de Télémaque* (1699). Paris : nrf-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

Dialogue des morts (1692-1696) in *Oeuvres*, Volume I, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983

GAUTIER, Théophile. *La morte amoureuse* (1836).

La Jettatura (nouvelle, 1856).

GIDE, André. *Préface à 'Confession du pécheur justifié' de James Hogg* (1949), Paris : Gallimard-nrf, Bibliothèque de La Pléiade, *Essais critiques*, 1999.

GLOVER, Richard. *Leonidas* (1737).

GODWIN, William. *Mandeville, a Tale of the Seventeenth Century in England* (1817), 48. Version online sur openlibrary.org.

GOETHE, W. Poème: *Art et nature* [*Kunst und Natur*, 1800].

Gedichte, Balladen (1774)

Conversations de Goethe avec Eckermann, Paris, nrf-Gallimard, Collection du monde entier, 1988. Trad. fr. Jean Chuzeville.

GREEN, Julien *Devant la porte sombre. Journal*, 1941. Paris, Le Livre de Poche, 1974.

GRISWOLD, Rufus. *Curiosities* (1844).

HAWTHORNE, Nathanael. *Tales and Sketches. Twice-Told Tales, Mosses From an Old Manse, and The Snow-Image* (1837-1851). New York, The Library of America. Literary Classics of the USA, 1982.

HESCHEL, Abraham Joshua. *Torah from Heaven in the Mirror of the Generations* (1962).

Continuum International Publishing Group Ltd, Bloomsbury, 2007.

HUYGUE, Renée. *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.

HUYSMANS, J.-K. *Là-bas* (1891).

IBSEN, Henrick, *Le Constructeur Solness*, trad. E. Recoing & R. Orthmann, Arles, Actes Sud, 1994.

IRVING, Washington. *The Sketch Book* (1819-1820).

JACOBI, F.H. *Correspondance*.

JEAN, St. *Evangile*.

MONTLUC, Adrien de. *Charles Sorel* [1628] Hachette Livre BNF, 2013.

LAMARTINE, Alphonse de. *Voyage en Orient* (1835)

LAWRENCE, D.H. *Studies in Classic American Literature* (1926).

LEOPARDI, Giacomo. *L'infinito* (1819). Trad. F. A. Aulard (1880).

L'ISLE ADAM, Villiers de. « Véra » (in *Contes cruels*, 1874).

LOWELL, James Russell. *A Fable for Critics* (poème, 1848).

LUC, St. *Evangile*.

LUCAIN, Lucain : *La Guerre civile, (La Pharsale)* Tome I, Livre II, Paris « Les Belles Lettres », 1927.

LUCRECE. *De la nature*, Livre deuxième, 1. Paris : Garnier Frères-Flammarion, 1964. Traduction fr. Henri Clouard.

MARSTON, John. *Antonio and Mellida* (1600).

MAUROIS, André. *Journal*, 1946. Paris, le Bateau Ivre, 1946.

MARVELL, Andrew. *The Complete Poems*, London, Penguin Classics, 2005.

MILTON. *Paradise Lost* (1667).

MOORE, Thomas. *Irish Melodies* (1803).

Lallah Rukh (poème narratif oriental (1847).

MORRISON. Toni. "Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination", Cambridge MA : Harvard University Press, 1992.

NEWMAN, John, Henry. *Loss and Gain* (1848)

PASCAL, Blaise. *Pensées* (1670) [éd. Brunschvicg] Ed. Louis Lafuma. 136-139, Paris Points, Coll. Points Essais, 2018.

PETRARQUE. *Canzoniere*.

PLANCHE, James R. *The Recollections and Reflections of J.R. Planché*, Volume I, London, Tinsley Brothers, 1872.

PLUTARQUE, *Consolation à Apollonios*. Paris, éditions Klincksieck, 1972.

POTOCKI. *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1847).

QUINTILIEN. *Institutio oratoria*.

RABELAIS, *Pantagruel* (1532).

RILKE. Rainer-Maria. Lettre du 19 août 1909 à Jakob Uexküll, *Œuvres III, Correspondance*, édition établie par Philippe Jaccottet, Paris : éd. du Seuil, 1976.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1761).

SHAKESPEARE. *Hamlet*.

Julius Caesar.

SCOTT, Walter. *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830) Wilder Publications, Blacksburg, Virginia, 2009.

SENEQUE. *Œuvres complètes de Sénèque*, Paris, Editions Panckoucke, 1836.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818).

SHELLEY, P.B. *The Revolt of Islam*, poème épique (1821).

Julian and Madallo, a conversation. (48-52), récit poétique en prose et en vers (1818).

SWIFT, Jonathan. « A Beautiful Young Nymph Going To Bed » (poème, 1731).

TILLICH, Paul. *The Courage to Be*. New Haven, Conn. Yale University Press, 1952.

TRELAWNY, Edward J. *Adventures of a Younger Son* (1831). Hansebooks, 2007.

TUCKERMAN, Henry T. *Sicily* (1839).

VALERY, Paul. *Mauvaises pensées et autres* [1942], in *Oeuvres*, Tome II. Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

VASARI, Giorgio. *Vies des excellents peintres, sculpteurs et architectes* (1568).

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto – a Gothic Novel* (1764)

WILKIE, William. *Epigoniad* (1759).

WILLIS, N. P. « The Madhouse of Palermo » (1832) in *Prose Works* (1845).

WORDSWORTH, William. *Resolution and Independence*, VII. (1807). *The Collected Poems of William Wordsworth*, Wordsworth Editions, Ware, 1995.

Sites en ligne

books edgar allan poe
bookseserver edgar allan poe

eap baltimore.

ANNEXES

Index alphabétique des références aux nouvelles d’E. A. Poe.

“The Angel of the Odd” (1844)

21, 34, 76, 80, 85, 114-119, 121, 129, 132, 218, 246, 271-273, 354, 357, 361, 375-379, 381-383, 385-386, 425, 509, 520, 531, 558, 560, 563, 574, 581-582, 611.

“The Assigination” / “The Visionary” (1834)

26, 103, 105, 148, 179, 190-196, 300-308, 315, 357, 408-413, 427, 531, 558, 584-85, 588, 610, 611.

“Bon-Bon” or “The Bargain Lost” (1833)

65-67, 385.

“Berenice” (1835)

19, 21, 22, 91, 106, 121, 125, 145-152, 155-57, 172, 312-13, 325, 396, 440, 500, 502, 566, 633.

“The Black Cat” (1843)

123-134, 144-45, 207-08, 220, 227, 247, 256, 278, 313, 328, 332, 337, 353, 432, 462, 495, 513, 518-523, 531, 580, 609, 619, 620.

“The Cask of Amontillado” (1846)

55, 110, 130, 212, 220-225, 253, 322-24; 328, 353, 478, 482-83, 485-493, 511, 518, 520, 531, 580-81, 583, 586, 609, 615, 617, 618, 619.

“A Decided Loss” / “Loss of Breath” (1832)

22, 49, 76, 80, 85, 102, 107, 109, 111-13, 131-33, 229, 274, 276, 279, 282, 305, 361, 367-68, 373, 385-86, 412, 425, 438, 466, 471, 509, 519, 558, 561, 574, 582-83, 587, 589-90, 630, 633.

“A Descent into the Maelström” (1841)

80, 218, 578, 590, 630, 634..

“The Devil in the Belfry” (1839)

90, 630, 634.

“The Duc De L’Omelette” (1832)

34, 65-67, 229, 271, 307, 511, 630, 633.

“Eleonora” (1842)

16, 22, 138, 157, 174, 478, 528-530, 539-559, 564, 579, 630, 634.

“Eureka: A Prose Poem” (1848)

22-23, 162, 168, 208, 210, 239, 327, 456, 508, 510-11, 540, 560.

“The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845)

80, 181, 190, 213, 289, 341-42, 361, 384, 444-46, 566, 588, 590, 620, 631, 635.

“The Fall of the House of Usher” (1839)

21-22, 93, 106, 126, 154, 197, 202, 206, 243, 345-46, 353, 398, 408, 425, 430, 470, 473, 476, 538, 580-81, 585, 588, 613-14.

“The Folio Club” (1832-1836)

72, 114, 229, 256, 300, 620, 631, 633.

“Four Beasts in One—The Homo-Cameleopard” (1845)

398, 626, 630-31, 633.

“Hop-Frog” (1849)

398, 631, 636.

“How to Write a Blackwood Article” / “The Psyche Zenobia” (1838)

80-85, 136, 289, 358, 361-64, 631-634.

“The Imp of the Perverse” (1845)

80, 130, 132, 134, 154, 207-219, 247, 281, 325, 440, 511, 513, 515-522, 531, 584-86, 589, 616.

“The Island of the Fay” (1841)

540, 631, 634.

“King Pest” (1836)

107, 571, 631, 633.

“Ligeia” (1838)

21-22, 126, 145, 149-50, 154, 156-169, 176, 192, 282, 313, 317, 340, 343, 357-58, 410, 426, 447-468, 477, 531, 538-40, 553, 563, 568, 585-588, 609-10, 612-13.

“The Light-House” (1849)

631, 636.

“Lionizing” (1835)

67-68, 80, 631, 633.

“The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” (1844)

21, 65, 68-79, 82, 211, 284, 289, 324-367, 582, 584, 590, 612, 613.

“The Man of the Crowd” (1840)

145, 628, 632, 635, 682, 632.

“The Man That Was Used Up” (1839)

21-22, 84, 102, 107, 120, 135-138, 247, 276, 280, 284, 356-361, 379, 399, 461, 537-538, 564, 581-582, 613, 632, 635.

“The Masque of the Red Death” (1842)

22, 34, 103, 107, 236-244, 246, 397, 421, 481, 572, 615-16.

“Mesmeric Revelation” (1844)

183-84, 632, 636.

“Metzengerstein” (1832)

21-22, 93, 102-106, 271, 309, 354-355, 590, 617, 622, 632, 634.

“Morella” (1835)

91, 121, 140, 142, 156-57, 166, 169-180, 192, 283, 339-341, 344, 358-59, 411, 450, 456-57, 461, 469-472, 532, 539-541, 559, 569, 586-87, 589, 614, 632, 634.

“Morning on the Wissahiccon” (1843)

357, 379, 535, 632, 636.

“The Murders in the Rue Morgue” (1841)

84, 145, 245, 564, 632, 635.

“The Mystery of Marie Rogêt” (1842)

245, 248, 620, 632, 636.

“The Narrative of Arthur Gordon Pym” (1837)

168, 210, 234, 346, 509, 532, 591, 632, 634.

“The Oblong Box” (1844)

144-45, 621, 632, 636.

“The Oval Portrait” (1842)

145-49, 154, 161, 176, 179, 192, 265, 302-04, 318-19, 477-479, 551, 615, 629, 632-33, 635.

“Peter Pendulum” *voir* “The Business Man” (1840)

284, 633, 635.

“The Pit and the Pendulum” (1842)

138, 229-236, 248, 354, 487, 503, 507, 509, 512, 532, 575, 584-85, 617, 629, 633, 635.

Preface to “Tales of the Grotesque and Arabesque” (1839)

15, 107, 259, 629, 633, 635.

“The Premature Burial” (1844)

80, 220, 386-87, 529, 531-32, 566-576, 580, 584, 590, 621, 630, 633, 636.

“The Purloined Letter” (1841)

138, 245, 564, 633, 636.

“Shadow—A Parable” (1835)

260, 633, 634.

“Silence—A Fable” / « Siope” (1835)

259-267, 295-297, 308, 524-25, 545, 547-552, 605, 612, 633, 634.

“The Spectacles” (1844)

13, 22, 35-35, 90, 125, 144, 399, 529-539, 558, 564, 568-69.

“The Sphinx” (1846)

22, 90, 200, 477, 529, 531-533, 538, 545, 558, 560-65, 568-69, 575, 580, 582, 613.

“The System of Doctor Tarr and Professor Fether” (1844)

33, 35, 68, 79, 86-97, 291-95, 356, 389, 392-404, 584, 633, 636,

“A Tale of the Ragged Mountains” (1844)

183, 633, 636.

“The Tell-Tale Heart” (1843)

22, 125-26, 130-31, 134, 145, 208, 220, 223, 224, 235, 297-259, 314, 433-445, 463, 472, 496, 517, 519-521, 532, 559, 581, 584-85, 587, 589, 616, 617, 619, 620.

“Thou Art the Man” (1844)

144, 193, 234, 244-47, 289, 572, 585, 633, 636.

“William Wilson” (1839)

21-22, 138-142, 223, 227, 248, 253, 319-324, 414-427, 433, 437, 441, 532, 540, 585, 588, 617, 633, 635.

“X-ing a Paragrab” (1849)

71, 286, 633, 637.

Index alphabétique des œuvres

Nouvelles et vignettes

“The Angel of the Odd” (1844)

“The Assingation” (1834)

“The Balloon-Hoax” (1844)

“The Bargain Lost” voir “Bon-Bon” (1833)

“Berenice” (1835)

“The Black Cat” (1843)

“Bon-Bon” (1833)

“The Cask of Amontillado” (1846)

“A Decided Loss” voir “Loss of Breath” (1832)

“A Descent into the Maelström” (1841)

“The Devil in the Belfry” (1839)

“Diddling Considered as One of the Exact Sciences” (1843)

“The Domain of Arnheim” (1847)

“The Duc De L’Omelette” (1832)

“Eleonora” (1842)

“Epimanes” voir “Four Beasts in One—The Homo-Cameleopard” (1833)

“Eureka: A Prose Poem” (1848)

“The Facts in the Case of M. Valdemar” (1845)

“The Fall of the House of Usher” (1839)

“The Folio Club” (1832-1836)

“Four Beasts in One—The Homo-Cameleopard” (1845)

“The Gold-Bug” (1843)
“Hop-Frog” (1849)
“House Furniture” *voir* “The Philosophy of Furniture” (1840)
“How to Write a Blackwood Article” (1838)
“The Imp of the Perverse” (1845)
“Instinct *vs* Reason—A Black Cat” (1840)
“The Island of the Fay” (1841)
“The Journal of Julius Rodman” (1840)
“King Pest” (1836)
“Landor’s Cottage” (1849)
“Life in Death” *voir* “The Oval Portrait” (1842)
“Ligeia” (1838)
“The Light-House” (1849)
“Lionizing” (1835)
“The Literary Life of Thingum Bob, Esq.” (1844)
“Loss of Breath” (1832)
“The Man of the Crowd” (1840)
“The Man That Was Used Up” (1839)
“The Masque of the Red Death” (1842)
“Mellonta Tauta” (1849)
“Mesmeric Revelation” (1844)
“Metzengerstein” (1832)
“Morella” (1835)
“Morning on the Wissahiccon” (1843)
“MS. Found in a Bottle” (1833)
“The Murders in the Rue Morgue” (1841)
“The Mystery of Marie Rogêt” (1842)
“Mystification” *voir* “Von Jung” (1837)
“The Narrative of Arthur Gordon Pym” (1837)
“Never Bet the Devil your Head” (1841)
“The Oblong Box” (1844)
“The Oval Portrait” (1842)
“Peter Pendulum” *voir* “The Business Man” (1840)
“The Philosophy of Furniture” (1840)

“The Pit and the Pendulum” (1842)
 “The Power of Words” (1845)
 Preface (“Tales of the Grotesque and Arabesque”) (1839)
 “The Premature Burial” (1844)
 “The Psyche Zenobia” *voir* “How to Write a Blackwood Article” (1838)
 “The Purloined Letter” (1841)
 “Raising the Wind” *voir* « Diddling considered As One of the Exact Sciences” (1843)
 “Shadow—A Parable” (1835)
 “Silence—A Fable” *voir* « Siope” (1835)
 “Some Account of Stonehenge” (1840)
 “Some Words with a Mummy” (1845)
 “The Spectacles” (1844)
 “The Sphinx” (1846)
 « A Succession of Sundays” *voir* « Three Sundays in a Week” (1841)
 “The System of Doctor Tarr and Professor Fether” (1844)
 “A Tale of Jerusalem” (1831)
 “A Tale of the Ragged Mountains” (1844)
 “The Tell-Tale Heart” (1843)
 “Thou Art the Man” (1844)
 “The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” (1845)
 “Three Sundays in a Week” (1841)
 “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfall” (1835)
 “The Visionary” *voir* “The Assination” (1834)
 “Von Jung” *voir* “Mystification” (1847)
 “Von Kempelen and His Discovery” (1849)
 “Why the Little Frenchman Wears His Hand in a Sling” (1840)
 “William Wilson” (1839)
 “X-ing a Paragrab” (1849)

Classement chronologique des œuvres

(Par année de première publication)

1832

“ Metzengerstein ”

“ The Duc de l’Omelette ”

“ A Tale of Jersusalem

“A Decided Loss / “Loss of Breath

1833

Introduction to the Folio Club

“The Bargain Lost / “Bon-Bon

“Epimanes (“Four Beasts in One)

“Ms. Found in a Bottle

1834

“The Visionary” (“The Assignment”)

1835

“Lionizing”

“Shadow—A Parable”

“Siope / Silence”

“Berenice”

“Morella”

“King Pest”

“The Narrative of Arthur Gordon Pym ”

“The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaal ”

1837

“Von Jung” (“Mystification”)

1838

“Ligeia”

“The Psyche Zenobia or How to write a Blackwood Article”

“The Devil in the Belfry”

“The Man That was Used Up”

1839

“The Fall of the House of Usher”

“William Wilson”

“The Conversation of Eiros and Charmion”

1840

“Why the Little Frenchman Wears his Hand in a Sling”

Preface for *Tales of the Grotesque and Arabesque*

“Instinct vs Reason – A Black Cat”

“The Business Man” voir Peter Pendulum

“The Philosophy of Furniture”

“The Man of the Crowd”

“The Journal of Julius Rodman”

1841

“The Murders in the Rue Morgue”

“A Descent into the Maelstrom”

“The Island of the Fay”

“The Colloquy of Monos and Una”

“Never bet the Devil your Head”

“Eleonora”

“A Succession of Sundays / Three Sundays in a Week”

1842

“Life in Death” / “The Oval Portrait”

“The Masque of the Red Death”

“The Pit and the Pendulum”

“The Landscape Garden”

“The Mystery of Marie Rogêt”

1843

“The Tell-Tale Heart”

“The Gold-Bug”

“The Black Cat”

“Diddling Considered as One of the Exact Sciences” *voir* Raising the Wind

“Morning on the Wissahiccon” *voir* “The Elk”

1844

“The Spectacles”

“The Oblong Box”

“A Tale of the Ragged Mountains”

“The Premature Burial”

“The Purloined Letter”

“The System of Doctor Tarr and Professor Fether”

“Mesmeric Revelation”

“Thou Art the Man”

“The Balloon Hoax”

“The Angel of the Odd”

“Preface to Marginalia”

“The Swiss Bell-Ringers”

“Byron and Miss Chaworth”

“The Literary Life of Thingum Bob, Esq.”

1845

“The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade”

“Some Words with a Mummy”

“The Power of Words”

“The Imp of the Perverse”

“The Facts in the Case of M. Valdemar”

1846

“The Sphinx”

“The Cask of Amontillado”

“The Domain of Arheim”

1848

“Eureka : A Prose Poem”

1849

“Mellonta Tauta”

“Landor’s Cottage”

“Hop-Frog”

“Von Kempelen and his Discovery”

“X-ing a Paragraph”

“A Reviewer Reviewed”

“The Light-House” (inachevé)

Index nominal

A.

ABOUDRAR, N. 33, 612.

ABRAHAM, Nicolas & TOROK Maria. 139, 635.

AGAMBEN, Giorgio. 517-18, 605.

ALBEE, Edward. 596.

AMFREVILLE, Marc. 12, 14, 18, 106, 139, 157, 174, 345, 418, 449, 493, 546, 556, 604, 617.

ANDERSON, Douglas. 617.

ANDERSON, Gayle, D. 631.

ANTOLINI-DUMAS, Tatiana. 621.

ARISTOTE. 38-39, 62, 65-66, 198, 308, 310-11, 337, 379-80, 605.

ARNAUT, Pierre. 359, 601.

ARIOSTO (l'Arioste). 85, 635.

ARREOLA, J. J. 149, 635.

AUERBACH, Jonathan. 631.

AUGUSTIN (St). 32, 141, 175, 343, 469, 497, 635.

d'AQUIN, Thomas (Saint). 39, 606.

B.

BACHELARD, Gaston. 282, 606.

BADENHAUSEN, Richard. 632.

BADENGER, Katrina E. 621.

BAILEY, J.O. 623.

BALDICK, Chris. 13, 604.

BALIER, Claude. 133, 321, 612.

BALZAC, Honoré de. 86, 114, 169, 322, 619, 365.

BANDY, W.T. 633.

BARABAN, Elena V. 628.

BARLOW, J. 376, 635.

BARTHELEMY, Jean-Marie. 257, 620.

BARTHES, Roland. 257-58, 602.

BASLER, Roy, R. 301, 313-14, 462, 622.

BAUDELAIRE, Charles. 15-16, 19, 62-63, 122, 153, 202, 208-09, 219, 256, 375, 413, 514, 553, 598, 602, 603, 604, 619.

BAXTER, Charles. 596.

BAYM, Nina. 623.

BEEBE, Maurice. 624.

BELL, H. H., Jr. 625.

BELL, Michael Davitt. 64, 617.

BENFEY, Christopher. 632.

BENOIT Raymond. 624.

BENTON, R. P. 89, 222, 300, 541, 628.

BERCHTOLD, Jacques. 236, 601.

BERGSON, Henri. 63, 65, 78, 273, 307-08, 451-52, 537, 604.

BICKMAN, Martin. 623.

BIEGANOWSKI, Ronald. 624.

BIN, Kimura. 20, 75, 118, 121, 199, 200, 242, 332, 370, 388, 427, 465, 471, 614, 616.

BINSWANGER, Ludwig. 27-30, 35, 43-45, 49-50, 52-53, 55, 63, 71, 78, 84, 91, 97, 104, 110-111, 123, 140-41, 152, 160, 185, 200-01, 213-14, 224-25, 231, 239-240, 246, 272, 274-75, 278, 281-83, 288, 290, 303, 312, 319, 321, 324-35, 341, 42, 346, 354, 372,

379, 383, 391, 394, 396, 415, 423, 428-29, 433-439, 441, 464-67, 488, 504, 510, 515-16, 521, 523-24, 529, 539, 550, 574, 578-79, 582, 587-88, 592, 604, 612-14, 615.

30, 35, 52-53, 97, 110-111, 123, 140-141, 160, 185, 201, 213-214, 224-225, 231, 240, 273, 275-276, 279, 283-284, 289, 304, 313, 322, 336, 342-343, 373, 380, 384, 392, 397, 416, 424, 430, 434-437, 439-440, 442, 465-468, 505, 511, 522, 524-525, 575, 583, 589, 593, 603, 602, 606, 607, 608.

BILY, Cynthia. 221, 617, 628.

BITTNER, William. 629.

BLAKE, William. 235-36, 294, 629.

BLANCHOT, Maurice. 602.

BLEULER, Eugen. 50-53, 75, 225, 303, 612.

BLANKENBURG, Wolfgang. 20, 28, 120, 361, 431, 529, 538, 616.

BOCCACE. 237, 560, 635.

BOIARDO. 85, 635.

BONAPARTE, Marie. 117, 249-50, 256, 279, 537, 601, 629, 632.

BOOTH, Wayne C. 602.

BOURGEOIS, Marc Louis. 127, 257, 366, 600.

BOYD, Molly. 624.

BREMOND, Nicolas. 216.

BRENNAN, Matthew, C. 624.

BROCHARD, Cécile. 65, 604.

BROWN, A.A. 620.

BROWN, Charles Brockden. 14, 18, 102, 181, 228, 574, 604, 635.

BÜCHNER, Georg. 247, 543, 636.

BURANELLI, Vincent. 629, 632.

BURKE, Edmund. 263, 570, 636.

BUTENDIJK, Frederick J. J. 295, 613.

BUTLER, Samuel. 114, 636.

C.

CANGUILHEM, Georges. 153, 240, 613.

CAPOTE, Truman. 593 ADD Capote to Bibliography, p. 636.*

CARLSON, Eric W. 90, 373, 593, 627.

CARTER, Steve. 633.

CERVO, N. 629.

CHAMOND, Jeanine. 139-140, 613.

CHEN, Dan. 626.

CHESNUTT, Charles. 593.

CHEVROLET, Teresa. 619.

CHRIST (le) 243, 258, 265, 310, 425, 477.

CLEMAN, J. 620, 632.

CLOT, Yves. 153, 613.

CODY, Daniel. 629.

CONDRAU, G. 611.

CONNOLLY, John. 93, 613.

COONEY, James F. 629.

COTTE, Pierre. 626.

COVIELLO, Peter. 624.

CANON-ROGET, Françoise. 501.

CARRINGER, Robert L. 230, 617.

CASSIRER, Ernst. 161, 241, 606.

CASSUTO, L. 243, 625.

CHENEY, Patrick. 625.

CERVANTES, Miguel de. 96, 303, 572, 636.

CERTEAU, Michel de. 116, 122-123, 421, 478, 602.

CHARAUDEAU, Patrick. 323, 600.

CHARBONNEAU, Georges. 606.

CHASTEL, A. 122, 516, 604.

CHAUCER, Geoffrey. 74, 636.

CHENETIER, Marc. 602.

CHEVALIER, Jean. 105, 599.

CHOLLIER, Christine. 584, 601.

CHRETIEN, Jean-Louis. 370-71, 606.

COLERIDGE, Samuel. 80, 126, 159, 169, 379, 636.

CORNEILLE, Pierre. 359, 636.

COWPER, William. 66, 270, 636.

COWPER POWYS, John. 457, 501.

COX, James, M. 210, 229, 618.

CRISMAN, William. 632.

CURTISO, Ernst. 312, 636.

D.

DANTE. 67, 69, 74, 306, 483, 508, 636.

DAVIDSON, Edward Hutchins. 300, 598, 629..

DE CLERAMBAULT, Gaëtan Gatian. 51, 214, 339, 432, 616.

DELANEY, Bill. 619, 629.

DE LA TOURETTE, Gilles. 181, 613.

DELLA CASA, Giovanni. 207, 636.

DELEUZE, Gilles. 137, 344, 360, 364, 426, 606, 611.

DELILLO, Don. 594.

DESANTI, Jean-Toussaint. 26, 386, 497-498, 606.

DEMOND, Francis, P. 629.

DEPADT-ECHENBAUM, Mireille. 35, 606.

DEPRAZ, Nathalie. 606.

DE QUINCEY, Thomas. 212, 261, 265, 516, 636.

DE ROUGEMONT, Denis. 191, 194, 636.

DE SALES, François. 61, 636.

DICKENS, Charles. 88-89, 128, 307, 413, 618.

DICKINSON, Emily. 593.

DISRAELI, Benjamin. 48, 102, 261, 637.

DOUGHERTY, Stephen. 624.

DOV HERCENBERG, Bernard. 345, 607.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. 16, 44, 270, 413, 598.

DRAIN, Kim. 626.

DUBOIS, Christian. 176, 366, 427, 429, 552, 606.

DUBOIS, René. 625.

DUCREU-PETIT, Maryse. 620.

DUPUIS, Michel. 97, 321, 342, 607, 612.

DUTT, C. 200, 607.

E.

EASTON ELLIS, Bret. 594.

ELIADE, Mircea. 251, 487, 600.

ELMER, Jonathan. 359, 618.

ENGEL, Leonard W. 223, 629, 633.

ENGLISH, T. D. 90, 123.

ELIOT, George. 107, 637.

EVANS, Walter. 624.

EUDY, V. 634.

EUGENIDES, Jeffrey. 595.

EY, Henri. 51, 75, 118, 190, 612, 613.

F.

FABBRI, Véronique. 368, 607.

FAIRBAIRN, William R.D. 215, 613.

FAULKNER, William. 14, 592-93, 609-10.

FEDER, Lillian. 12-13, 592, 602.

FERENCZI, Sandor. 251, 445-446, 613.

FENELON, François Armand. 197-198, 210, 366-67, 438, 448, 637.

FICHTE, Johann Gottlieb. 140-141, 174, 176, 311, 340, 607.

FITZGERALD, John Scott. 10, 595, 607.

FITZGERALD, Zelda Sayre. 595.

FISCHER, Benjamin Franklin. 541, 543, 602, 622.

FLETCHER, Richard M. 629.

FOFIU, Rodica-Maria. 625.

FOGLIA, M. 39, 607.

FOUSSON, Julien. 118, 607.

FIEDLER, Leslie. 14, 603.

FONTANIER, Pierre. 320-321, 600.

FRANK, Adam. 633.

FRANK, Frederick S. 252, 582, 601.

FRANKLIN Benjamin Fischer. 228, 604.

FREUD, Sigmund. 20, 32, 51, 63-64, 117, 128, 157, 172, 174, 227, 356, 382, 423-424, 440?
449, 460, 556, 567, 575, 590-91, 602, 604, 613.

FROMM, Erich. 243, 279, 369, 614.

FRUSHELL, Richard C. 632.

FUKUCHI, Curtis. 623.

G.

GADAMER, H.G. 189-190, 200, 418, 607.

GARGANO, James W. 18-19, 90, 92, 130, 158-159, 209, 226, 251, 484, 610, 613, 616, 618, 620.

GAUER, Denis. 626.

GAUTIER, Theophile. 179, 254, 637.

GERBER, G. 377, 621.

GERHARD, Joseph J. 563, 618.

GHEERBRANT, Alain. 105, 599.

GIDE, André. 375, 552, 637.

GINSBERG, Lesley. 632.

GLASPELL, Susan. 591, 596.

GLOVER, Richard. 376, 637.

GODDU, Teresa. 84, 359, 599, 618.

GODWIN, William. 150, 280, 599, 637.

GOETHE, W. 15, 41, 161, 195, 197, 543, 573, 599, 637.

GOULD, Stephen J. 599, 621.

GOZE, Tudi. 130, 617.

GRAVA, A. 209, 602.

GREEN, Julien. 36, 637, 599.

GREIMAS, A.J. 94, 117, 365, 491-493, 563, 599-600, 603.

GRIFFITH, Clark. 622.

GRISWOLD, Rufus. 22, 122, 376, 618, 637.

GROS, Caroline. 77, 110, 135-36, 185, 201, 241, 275, 283, 354, 391, 464, 561, 614.

H.

HALLIBURTON, David. 126,127, 158, 238-40, 419, 442-44, 485, 592, 599.

HAMMOND, J.R. 599, 630.

HARRIS, Kathryn M. 222, 629.

HARRIS, Thomas. 594.

HAWTHORNE, Nathanael. 14, 138, 147, 602, 631, 637.

HAZLITT, William. 599, 634.

HESCHEL, Abraham Joshua. 134, 599, 637.

HUYGUE, Renée. 637.

HUYSMANS, J.-K. 358, 637.

HEBERT, Geneviève. 293, 601.

HEGEL, G.F. 26, 29, 41-43, 55, 84, 96, 147-48, 160-161, 167, 177, 187, 212-13, 223, 296, 326, 368, 455-56, 458, 471, 474, 474, 479, 486, 488, 492, 494, 564, 607, 611.

HEIDEGGER, M. 29-30, 35, 54, 76-77, 83, 105, 111-12, 136, 161, 176, 184-85, 196, 200-01, 233, 235, 241, 246, 275, 276, 288, 310, 311, 319, 332, 345, 366, 368, 371-72, 374, 379-80, 386, 426-29, 471, 474, 475, 506, 511, 538, 539, 552, 587, 606, 607-08, 611, 615.

HELLER, Terry. 632.

HOFFMAN, Daniel. 151, 222-23, 251, 255, 257, 356, 365, 583, 617, 622.

HOFFMAN, Michael J. 624.

HOFFMANN E.T.A 138, 423.

HOLSAPPLE, Cortell King. 625.

HUBBS, Valentine C. 628.

HUBNER, Patrick. 619.

HUDSON, Deal Wyatt. 357, 608.

HUSSERL, E. 21, 26-27, 112, 138, 160, 292-93, 313, 360, 536, 539, 608.

I.

IBSEN, Henrik. 97, 592, 612, 637.

IEHL, Dominique. 35, 55, 65, 604.

INGE, William. 595.

IRVING, Washington. 102, 138, 637.

IRWIN, John T. 291, 618. (* widen interlinear space in our text)

ISER, Wolfgang. 594.

J.

JACKSON, Shirley. 595.

JACOBI, F.H. 316, 638.

JALOUX, Edmont. 620.

JAMES, William. 32, 456, 593, 638.

JAMES, Henry. 18, 565. 603.

JANET, Pierre. 53, 402, 614.

JASPERS, Karl. 27, 129, 614.

JAY, Gregory S. 628.

JEAN, St. 141, 421, 624, 635.

JELLINEK, E.M. 121, 616.

JOHANSEN, Ib. 624.

JONCKHEERE, Paul. 232-233, 473, 608-09.

JOSEPH, Gerhard J. 563, 618.

JOSWICK, Thomas. 628. Widen interlinear.

JUNG, Carl Gustav. 105, 180, 197, 255, 400, 405, 495-496, 529, 548-549, 559, 600.

JUSTIN, Henri. 85, 127-28, 162, 163, 204, 208, 210, 212, 219, 252, 255, 258, 312, 327, 443, 462, 483, 513, 517, 540, 620, 627, 634.

K.

KAFKA, Franz. 473, 575.

KANJO, Eugene, R. 627.

KANT, Emmanuel. 40, 62, 65, 120, 441, 454, 609.

KAYSER, Wolfgang. 35, 65, 603.

KENNEDY, J. G. 622, 630, 633-634.

KENNEDY, John Pendleton. 80, 532, 602.

KESLEY, Ken. 595.

KESTING, Marianne. 617, 634.

KIERKEGAARD, S. 63, 78, 103-04, 111, 153, 160, 173, 175, 179, 197, 198, 206, 218, 257, 277, 315, 338, 355, 364, 367, 369, 408, 425, 458, 472, 474, 489, 496, 497, 504, 538, 562, 609.

KING, Stephen. 596.

KLEIN, Melanie. 20, 163, 501, 614.

KNAPP, Bettina. 223, 596, 628, 634.

KRAUS, Alfred. 119, 614.

KRAEPELIN, Emil. 30, 50, 52, 225, 274, 303, 614.

KIRKHAM, E, Bruce. 630.

KOZIKOVSKI, Stanley J. 630.

L.

LABLEE, Jacques. 271, 601.

LACAN, Jacques. 20, 113, 178, 215-16, 370, 424, 460, 535, 615.

LAING, R.D. 20, 30-32, 34, 45, 83, 110 ; 167-68, 186, 215, 240, 243, 308, 355, 367, 369-70, 388-91, 397-98, 412, 414, 437, 473, 476, 495, 522, 530, 550, 554, 579, 583, 590, 615.

LAMARTINE, Alphonse de. 376, 638.

LAROUSSINIE, Paul. 93, 615.

LAUBER, John. 622.

LAUVRIERE, Emile. 124, 125, 141-42, 248-49, 615.

LAWRENCE, D.H. 161-62, 613-14, 622.

LAWSON, Lewis A. 34, 618.

LEADER, Darian. 361, 615.

LEGRAND, Stéphane. 619.

LEOPARDI, Giacomo. 25, 638.

STOPPED HERE on Friday 20 XII 2019 **

LEVINAS, Emmanuel. 175, 188, 262, 343, 384, 525, 604, 605.

LEVINE, Stuart. 22, 108, 565, 619.

LIENARD, Marie. 593, 605.

LOPARIC, Zeljko. 319, 608.

L'ISLE ADAM, Villiers de. 75, 179, 615.

LONGINIUS. 198, 602.

LOWELL, James Russell. 122, 248, 624.

LUC, St. 83, 624.

LUCAIN. 188, 624.

LUCRECE. 332, 624.

LUNDQUIST, James. 617.

LYOTARD, Jean-François. 605

LYSOE, Eric. 612.

M.

MABBOTT, Thomas Ollive. 22, 144, 280, 283, 301, 541-42, 599.

MADDEN, Fred. 620.

MAGISTRALE, Anthony. 252, 483, 574, 583, 601.

MAINGUENEAU, Dominique. 324, 600.

MALDINEY, Henri. 97, 196, 199, 256, 318, 355, 424, 607, 609.

MANCINI, Matthew. 358, 605.

MARRS, Robert, L. 615.

MARSTON, John. 279, 370, 624.

MARVELL, Andrew. 566, 624.

MATHESON, Terence J. 162, 609, 612.

MC CULLERS, Carson. 594.

MC ENTEE, Grace. 614.

MAUROIS, André. 36, 624.

MAXSON, Helen F. 614.

MAY, Charles E. 568, 619, 621.

MAY, Leila S. 615.

MACDONALD, Ross. 578.

MC FARLAND SOLOMON, Hester. 215, 609.

MCGRATH, Patrick. 594, 596.

MC MULLEN, Bonnie, S. 621.

MERLEAU-PONTY, Maurice. 91, 110, 112, 562, 605.

MELVILLE, Herman. 594, 610.

MEYERS, Jeffrey. 619.

MILLER, Arthur. 595-96.

MILNER, Max. 15, 209, 219, 384, 602.

MILTON, John. 107, 266-67, 509, 624.

MINKOWSKI, Eugène. 20, 37, 168, 199, 325, 489, 551, 609.

MONTLUC, Adrien de. 86, 624.

MOONEY, S. L. 16, 399, 603, 621.

MORE, Thomas (St). 308.

MOORE, Thomas. 107, 301, 308, 624.

MORRISON, Toni. 360, 596, 624.

MOUNIER, Emmanuel. 47, 72, 605.

MOUTON, Louis. 306-07, 609.

N.

NADAL, Marita. 520, 620.

NEALE, Walter G. 614.

NEWMAN, John Henry. 107, 624

NIEMEYER, Mark. 224, 325-26, 481, 616, 619.

NIETZSCHE, F. 13, 261, 403, 431, 503, 519, 524-25, 605.

NISBET, Ada B. 89, 611.

NODIER, Charles. 15, 603.

NOËL, M. Fr. & CARPENTIER, M.L.J . 52, 600.

NORTON, Mary Beth. 377, 600.

O.

OATES, Joyce Carol. 519-20, 594, 620.

O'CONNOR, Flannery. 594.

OKADA, John. 597.

O'NEILL, Eugene. 596.

P.

PAHL, Dennis. 301, 612.

PASCAL, Blaise. 149, 210, 215, 241, 262, 587, 613, 624.

PAQUET, Anne-Marie. 617.

PATOCKA, Jan. 137-138, 472, 605.

PEEPLES, Scott. 619, 650.

PEREA, François. 116, 272, 274, 378, 382, 385, 609.

PEITHMAN, Stephen. 619.

PERKINS GILMAN, Charlotte. 594.

PETRARQUE. 156, 624.

PEYRACHE-LEBORGNE, D. 612.

PICOCHÉ, Jacqueline & ROLLAND, Jean-Claude. 600.

PITCHER, Edward W. 191-93, 611.

PLANCHE, James, R. 624.

PLATH, Sylvia. 596.

PLUTARQUE. 156, 392-93, 624.

POLLIN, Burton R. 17, 22, 533, 354, 599, 616, 619, 621.

PONNAU, Gwenhaël. 18-19, 602.

POROT, Antoine. 120, 389, 415, 545-46, 600.

PORRE, Michel. 236, 601.

POTOCKI, Jan. 371, 624.

POUNDS, Wayne. 612.

PRIBEK, Thomas. 619.

PRINGUEY, Dominique. 115-16, 273, 275, 384, 583, 609.

PRITCHARD, Hollie. 616.

PRUNIER, André. 293, 601.

PYNCHON, Thomas. 595.

Q.

QUENEAU, Raymond. 75, 603.

QUETEL, Claude. 87-88, 609.

QUINN, Arthur Hobson. 144, 515, 560, 599, 613.

QUINTILIEN. 309, 624.

R.

RABELAIS, François. 67, 239, 380, 446, 624.

RADCLIFFE, Ann. 145, 147, 368, 599, 651.

RAJAN, Gita. 438, 616.

RANDALL, John H. 324, 619.

REMLEY, Brenda B. 209-10, 611.

RENZA, Louis A. 601.

REYNOLDS, David, S. 619.

RIBOT, Théophile. 124, 609.

RICHARD, Claude. 72, 122, 163-64, 204, 252, 377, 458, 611, 616, 621, 622.

RICHIR, Marc. 20, 84, 218, 477, 540, 606.

RICHMOND, Lee J. 614.

RICOEUR, Paul. 175, 459, 606.

RIDDLE, Joseph. 611.

RILKE, Rainer Maria. 376, 499, 625.

ROBINSON, E. Arthur. 251, 266, 442, 616.

ROCKS, James, E. 222, 619.

ROMANO, Claude. 109, 187, 232, 372, 374, 499, 508, 593, 598, 605-606.

ROUX, Alexandra. 41, 446, 606.

ROPPOLO, Joseph. 237, 616.

ROUGE, (Rougé) Bertrand. 622.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 41, 85, 277, 331, 624.

ROYOT, Daniel. 73, 603, 612.

RUSTIN, Terry. 293, 601.

RYAN, Vanessa L. 198, 602.

S.

SALINGER, J. D. 596.

SALZBERG, Joel. 621.

SAVOY, E. 602, 620.

SCHELER, Max. 200, 284, 609.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. 40-41, 167, 174, 176, 312, 339-41, 576, 606.

SCHNEIDER, Kurt. 54, 369, 609.

SCHENKEL, Elmar. 613.

SCHROETER, James. 314, 453, 613.

SCOTT, Walter. 48, 128, 467, 541, 624.

SEARLES, Harold F. 244, 279, 296, 316, 420, 437, 454, 491, 503, 563, 587, 609.

SEIFERT, Joseph. 606.

SENEQUE. 211, 282, 499, 586, 624.

SHAKESPEARE. 38, 107, 237, 253, 418, 431, 450, 557, 624.

SHELLEY, Mary. 145, 624.

SHELLEY, P.B. 61, 74, 80, 150, 159, 220, 266, 416, 624.

SHURR, William H. 619.

SILVERMAN, Kenneth. 33, 90, 125, 158, 222, 445, 541, 599, 613, 614, 619.

SORENSEN, Peter J. 619.

SOULE, George H. 150, 612, 617.

STEELE, Charles W. 117, 601, 619.

STREPP, Walter. 619.

STARK, Joseph. 621.

STRAUS, Erwin. 27, 199, 217, 263, 296, 364, 606.

STRAUSS, Johann (fils). 181.

SULLIVAN, Ruth. 617.

SWIFT, Jonathan. 359, 380, 625.

SOURIAU, Etienne. 48-49, 531, 600.

SOVA, Dawn B. 159, 222, 601.

SPINOZA, Baruch. 39-40, 136, 160, 307, 452, 460, 606.

T.

TATE, Allen. 17, 442, 602.

TATOSSIAN, Arthur. 273, 396, 487-88, 608.

TELLENBACH, Hubertus. 20, 129, 199, 609.

THOMAS, Dwight. 598, 613.

THOMPSON, G.R. 511, 520, 598, 600, 613, 618, 620.

THUILLIER, Jean. 292, 558, 564, 600.

TILLICH, Paul. 585, 624.

TIMMERMAN, John H. 614.

TINLAND, Olivier. 605.

TODOROV, T. 124, 256, 602, 610, 619.

TOROK, Maria & ABRAHAM, Nicolas. 139, 621.

TRELAWNY, Edward, J. 138, 150, 157, 202, 611, 624.

TRESCH, John. 610.

TRITT, Michael. 613.

TUCKER, D. 615.

TUCKERMAN, H. T. 376, 624.

V.

VACHER, Pascal. 614.

VALERY, Paul. 71, 163, 211, 252, 601, 611, 621, 623.

VALIN, Pierre. 621.

VANDERBILT, Kermit. 615.

VASARI, Giorgio. 46-47, 624.

VERGELY, Bertrand. 605.

VEZIN, François. 26, 373, 538, 587, 605.

VIEILLARD, J. L. 368, 603.

VOLODINE, Antoine. 343.

VOLOSHIN, Beverly R. 615.

Von MUCKE, Dorothea. 613.

W.

WAGENKNECHT, Edward. 89, 599.

WALLON, Henri. 339, 609.

WALPOLE, Horace. 19, 202, 367, 624.

WALSH, John. 620.

WALSH, Thomas. 616.

WARBURG, Aby. 372, 606.

WARE, Tracy. 616.

WEAVER, Aubrey Maurice. 620.

WEBBER, A. J. 138, 320, 416-17, 420, 422, 600.

WEEKES, Karen. 158-159, 161, 610.

WEIL, Eric. 34-35, 603, 605.

WELTY, Eudora. 14, 593.

WEST, Nathanael. 596.

WHEAT, P. H. 615.

WHIPPLE, William. 68, 88-89, 612.

WHITE, Patrick. 619.

WHITE, T.W. 151, 565, 572, 619.

WIDLÖCHER, Daniel. 344-45, 411, 437, 488, 600.

WILLIAMS, Tennessee. 596.

WINNICOTT, Donald Woods. 72, 168, 240, 305, 369-70, 398, 437, 457, 473, 609.

WILBUR, Richard. 90, 373, 541, 610.

WILKIE, W. 376, 624.

WILLIS, Nathanael, P. 87-89, 122, 237, 624.

WIRTH, Jean. 621.

WITHERINGTON, Paul. 616.

WITTGENSTEIN, L. 231, 605.

WORDSWORTH, W. 80, 159, 197, 624.

Z.

ZAPF, Herbert. 32, 610.

ZIMMERMAN, Brett. 616.

ZIOLKOWSKI, Theodor. 616.

ŽIŽEK, Slavoj. 113, 180, 227, 240, 246, 296, 344, 419, 446, 471, 483, 537, 553, 561, 563, 605.

ZLOTNICK-WOLDENBERG, Carrie. 613.

oooooooooooooooooooooooooooo

Michael J. BOYLAN

**Présomption, distorsion et maniérisme
dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe
Mimésis de l'aliénation mentale**

Résumé :

Le but de la présente thèse est de soumettre la fiction d'Edgar Allan Poe (1809-1849), en particulier ses nouvelles où figurent des narrateurs intradiégétiques, à une exploration phénoménologique et textuelle visant à montrer comment chez cet auteur l'écriture est mimétique de l'aliénation mentale. Pour ainsi examiner la façon dont la folie se situe au centre de ce corpus et l'informe en déployant des rythmes caractéristiques de la psychose et une symptomatologie crédible, nous adoptons une perspective psychopathologique et phénoménologique, telle qu'inaugurée dans la Daseinsanalyse de Ludwig Binswanger et développée par nombre d'émules, dont Ronald D. Laing, Bin Kimura, etc. Dans son approche de la psychose, cette clinique phénoménologique s'organise autour de trois axes centraux : la présomption, le maniérisme et la distorsion, modes d'être au monde pathologiques et prévalents chez les sujets gauchis. La thèse s'appuie parallèlement sur les outils conceptuels de l'analyse littéraire et textuelle, en sorte de dégager les méthodes discursives mimétiques de désordres mentaux, systèmes où le pathos détermine le logos et réciproquement.

Mots clés : Edgar Allan Poe, Littérature américaine, gothique, psychopathologie, folie, psychose, présomption, distorsion, maniérisme, phénoménologie, Daseinsanalyse.

**Presumption, distortion and mannerism
in the short fiction of Edgar Allan Poe.
A Mimesis of mental alienation.**

Abstract :

The aim of the thesis is to submit the fiction of E.A. Poe (1809-1849), in particular his short stories featuring intradiegetic narrators to a phenomenological and textual exploration, the purpose of which is to show how in these works writing becomes mimetic of mental disturbance. In order to thus examine the way in which madness plays a central role in the corpus, shaping it by unfolding rhythms distinctive of psychosis and a credible symptomatology, we adopt a psychopathological and phenomenological perspective, such as inaugurated in psychiatrist Ludwig Binswanger's Daseinsanalyse, developed by a number of disciples, among whom Ronald D. Laing, Bin Kimura, etc. In its approach of psychosis, this phenomenological clinical method is predicated upon three central vectors: presumption, mannerism and distortion, that is to say pathological modes of being in the world that are prevalent among mentally disturbed subjects. The dissertation relies at the same time on the conceptual instruments of literary and textual analysis, to reveal the discursive methods mimetic of mental disorders, namely systems where pathos determines logos and conversely.

Keywords : Edgar Allan Poe, American Literature, gothic, psychopathology, madness, psychosis, presumption, distortion, mannerism, phenomenology, Daseinsanalyse.

Laboratoire REMELICE

Réception et Médiation de Littératures et de Cultures Etrangères et comparées

UFR Collegium Lettres, Langues et Sciences Humaines
10 rue de Tours BP 46527 - 45065 Orléans cedex 2

