



HAL
open science

Tracés de l'arabesque avec Edgar Allan Poe. Histoires à contretemps

Francie Crebs

► **To cite this version:**

Francie Crebs. Tracés de l'arabesque avec Edgar Allan Poe. Histoires à contretemps. Littératures. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL122 . tel-04501314

HAL Id: tel-04501314

<https://theses.hal.science/tel-04501314>

Submitted on 12 Mar 2024

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.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE 20

Laboratoire de recherche VALE

T H È S E

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études anglophones

Présentée et soutenue par :

Francie CREBS

le 09 décembre 2023

Tracés de l'arabesque avec Edgar Allan Poe
Histoires à contretemps

Sous la direction de :

Mme Françoise SAMMARCELLI – Professeure, Sorbonne Université

M. Mathieu DUPLAY – Professeur, Université Paris Cité

Membres du jury :

M. Thomas CONSTANTINESCO – Professeur, Sorbonne Université (*rapporteur*)

M. Bruno MONFORT – Expert invité (*examinateur*)

M. Stephen RACHMAN – Associate Professor, Michigan State University
(*examinateur*)

Mme Cécile ROUDEAU – Professeure, Université Paris Cité
(*rapporteuse, présidente*)

Remerciements

Je remercie tout d'abord ma directrice et mon directeur de thèse, Françoise Sammarcelli et Mathieu Duplay, de leur attention bienveillante et de leur patience à l'égard d'une doctorante formée ailleurs, pour qui les codes de la thèse « à la française » étaient parfois opaques. J'ai particulièrement apprécié leur soutien et leur implication au moment des dernières relectures, pour lesquelles ils m'ont apporté une aide inestimable. Mes remerciements vont également aux membres du jury, Thomas Constantinesco, Bruno Monfort, Stephan Rachman et Cécile Roudeau, qui ont accepté de lire et de discuter ce manuscrit.

Je tiens à exprimer ma plus profonde reconnaissance à Henri Justin pour son soutien amical et je le remercie de m'avoir donné accès à sa bibliothèque et aux archives de Claude Richard qu'il possède. Ses lectures de Poe ont été pour moi une source constante d'inspiration, comme le montrent de nombreuses notes tout au long de ce travail.

Je souhaite également exprimer ma gratitude envers les membres de mon comité de suivi, Agnès Derail et Marc Amfreville, puis Thomas Constantinesco. Je les remercie d'avoir régulièrement lu et relu différents états de mon travail, et des discussions auxquelles ces rendez-vous annuels ont donné lieu.

Je remercie l'École doctorale 20 de Sorbonne Université pour les divers financements qu'elle a pu m'accorder, notamment pour participer à plusieurs colloques à l'étranger. En particulier, elle a contribué, en 2017, au financement d'une mission qui a aussi bénéficié d'une bourse de l'AFEFA, que je remercie également, durant laquelle il m'a été possible de faire des recherches au Metropolitan Museum et au Boston Museum of Fine Arts, ainsi qu'au Poe Museum en Virginie. À Richmond, j'ai bénéficié de l'accueil amical et des conseils experts de Chris Sumnter, qui m'a aiguillée dans les collections dont il est le conservateur.

En amont de ce travail de thèse, plusieurs enseignant·e·s m'ont appris à lire et à penser en même temps, en particulier J. Hillis Miller, Jane Newman et Andrzej J.

Warminski. Qu'il me soit permis ici de leur exprimer toute ma gratitude. Plus largement, je souhaite remercier toute l'équipe enseignante et administrative de l'Université de Californie, Irvine. Si c'est à Paris que ce travail s'achève, ses prémices remontent à mes années de « graduate student » dans cette dernière université, où j'ai bénéficié de conditions de travail et d'apprentissage particulièrement favorables.

Je souhaiterais également remercier Anne-Marie Cabaj, Andrea Lafaye, et Jean Renault de leur aide sur le plan administratif, avec toutes les démarches d'inscription, de demande de financement, et enfin avec la préparation de la soutenance. Leur compétence et leur disponibilité ont toujours été d'une aide précieuse.

Il faut également que je remercie tou-te-s mes collègues du CEIAS, et aujourd'hui du CESAH. C'est au sein de ce collectif que mon travail de thèse a été mené, et je m'y suis toujours sentie soutenue et encouragée. Des remerciements tout particuliers vont à mes collègues de l'actuelle direction du laboratoire, Naziha Attia, Tristan Bruslé et Anne Castaing. Tous trois ont fait preuve, dans les dernières semaines de cette thèse, d'une compréhension et d'un soutien qui n'ont pas de prix.

Je remercie également Élise, intellectuelle en herbe, qui est en train d'instituer une nouvelle tradition familiale, celle des « débats d'idées de minuit », au grand dam de ses parents fatigués. Merci à Jacques-Olivier. Son encouragement, sa générosité et sa vision ont rendu possible la meilleure sorte de mariage intellectuel – de mariage tout court – condition *sine qua non* de l'élaboration de ce travail.

Note sur les éditions de Poe

À ce jour, il n'existe toujours pas d'édition critique exhaustive des textes de Poe. En dépit de son ancienneté, l'édition la plus complète reste celle de James A. Harrison de 1902, mais même ces 17 volumes ne contiennent pas tout. Pour pallier ce manque, le présent travail utilise donc plusieurs éditions différentes : pour les contes, les deux volumes de *Tales & Sketches* édités par Thomas Ollive Mabbott, généralement tenus pour la meilleure édition de ces textes (qui seront cités sous l'abréviation *Tales*, immédiatement suivie du numéro de volume et de la pagination) ; pour les textes non fictionnels, l'édition des *Essays and Reviews* par G. R. Thompson, qui rassemble de manière commode les textes les plus importants ; pour la poésie, *Poetry and Tales* par Patrick F. Quinn ; pour *Eureka*, l'édition de Stuart et Susan Levine, dans la même collection que celle de Mabbott ; pour tous les autres textes, l'édition très savante des *Collected Writings of Edgar Allan Poe* par Burton R. Pollin, dont le projet était de compléter l'édition de Mabbott, mais qui malheureusement reste elle aussi très lacunaire. Il existe enfin une édition très fiable de la correspondance de Poe en deux volumes par John W. Ostrom, mise à jour par Burton R. Pollin et Jeffrey A. Savoye. On trouvera ci-dessous le détail de ces éditions, classées par ordre chronologique :

The Complete Works of Edgar Allan Poe. Édité par James Albert Harrison. 17 vol. New York: Crowell, 1902.

Collected Writings of Edgar Allan Poe. Édité par Burton R. Pollin. 5 vol. Boston, Mass: Twayne, 1981.

Essays and Reviews. Édité par G.R. Thompson. New York: Library of America, 1984.

Poetry and Tales. Édité par Patrick F. Quinn. New York: Library of America, 1984.

Tales & Sketches. Édité par Thomas Ollive Mabbott. 2 vol. Urbana ; Chicago: University of Illinois Press, 2000.

Eureka. Édité par Stuart Levine et Susan F. Levine. Urbana et Chicago: University of Illinois Press, 2004.

The Collected Letters of Edgar Allan Poe. Édité par John Ward Ostrom. 2 vol. New York: Gordian Press, 2008.

Introduction

L'Arabesque

Une « espèce d'écriture »

La préface de *Tales of the Grotesque and Arabesque* s'ouvre ainsi :

The epithets « Grotesque » and « Arabesque » will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published. But from the fact that, during a period of some two or three years, I have written five-and-twenty short stories whose general character may be so briefly defined, it cannot be fairly inferred [...] that I have, for this species of writing, any inordinate, or indeed any peculiar taste or prepossession. (*Tales* 1, 473)

Les adjectifs « Grotesque » et « Arabesque » apparaissent donc dès la première phrase¹. Ils ne sont pas définis, comme si leur signification allait de soi pour Poe, un fait qui sera commenté ci-dessous. Le principal indice quant à leur sens est qu'ils désignent la teneur prédominante des contes que la préface donne à la lecture. Au lecteur, donc, d'extraire des contes leur substance, ou (expression qui semble être donnée comme synonyme de « teneur ») leur « caractère général » (« general character »). Cependant, l'énigme ne s'arrête pas là. Le passage utilise ensuite l'expression « species of writing ». Que désigne-t-elle exactement ? Manifestement, la nouvelle en tant que forme – mais il ne s'agit pas de n'importe quelles nouvelles ici. Ce sont celles dont le « caractère général peut être si brièvement défini » (« whose general character may be so briefly defined »), défini bien sûr par les épithètes « grotesque » et « arabesque ». Les contes dont la teneur, le caractère général est grotesque et arabesque sont une espèce d'écriture. À ce stade, la question décisive n'est pas de savoir s'il convient de distinguer ou non le grotesque de l'arabesque, ce qui fait débat dans la critique sur Poe comme nous le verrons ci-dessous. En revanche, quels que soient, au sein des contes, ses rapports avec le grotesque, il faut commencer par affronter cette difficulté redoutable : en substance, l'arabesque est une espèce d'écriture. C'est dire, à tout le moins, qu'elle demande à être lue au sens le plus strict du terme, et non pas simplement prise pour objet d'étude ou de commentaire. À ma

¹ Il est intéressant de noter que les deux adjectifs prennent une majuscule. La majuscule au mot « arabesque » chez Poe pourrait indiquer qu'il se réfère au peuple arabe. Néanmoins, le fait qu'il soit couplé au mot « Grotesque », avec majuscule, qui lui ne peut pas désigner de nationalité ou de groupe ethnique, semblerait indiquer que ce n'est pas le cas ici.

connaissance, s'il existe nombre d'interprétations consacrées au thème de l'arabesque chez Poe, il n'y en a pas qui prenne au sérieux ce propos de la préface des *Tales of the Grotesque and Arabesque*, ce qui implique de proposer une *lecture* de l'arabesque qui la constitue en problème.

Les déclarations de Poe soulèvent bien sûr de multiples difficultés. Prenons tout d'abord la problématique suscitée par l'alignement de l'« arabesque » avec l'« écriture » : l'arabesque est une notion qui nous vient des arts décoratifs, et dans le premier chapitre de sa thèse, Patricia Clark Smith confirme que c'est bien ainsi qu'elle était comprise à l'époque de Poe également². En Europe, les ornements arabesques remontent à la *Domus Aurea*, où de fantasques motifs comportant des créatures hybrides et des rinceaux ondulés décorent les murs. Dans les tapis orientaux dits « arabesques », les ornements se présentent sous la forme de motifs mi-végétaux, mi-géométriques³. Quand on comprend l'arabesque ainsi, qu'a-t-elle à voir avec l'écriture ? Elle semblerait être purement décorative et bien loin du geste porteur de sens qui est, a priori, celui de l'écriture. Il y a bien une tentative de rendre l'arabesque *narrative* chez Friedrich Schlegel, et il en sera question au chapitre 4, mais ce n'est pas tout à fait la même chose que ce que propose Poe ici.

Prenons ensuite la problématique soulevée par l'alignement de l'« écriture » avec « espèce ». Depuis le *Phèdre* de Platon, où le dieu égyptien de la mort fait don aux humains de l'écriture (274 c-d), celle-ci est figurée comme une matière morte. Elle est opposée à la parole vive, qui elle est associée au souffle et à la présence du locuteur. L'écriture évoque l'absence (voire la mort) de celui-ci, une trace inadéquate de la voix vivante. Or, à l'époque de Poe, « species » est d'abord un terme de classification, avant tout zoologique et botanique⁴ – c'est-à-dire qu'il classifie le vivant. Dans le propos de notre auteur, donc, l'écriture s'anime d'une vie propre, comme si les différents types d'écritures qui se trouveraient implicitement classifiées étaient des formes de vie. Dans cette vision de l'arabesque comme « espèce d'écriture », les deux notions d'« arabesque » et d'« écriture » devront donc être radicalement transformées.

² Voir « Novel Conceptions, Unusual Combinations : The Arabesque in Poe » Yale University, New Haven, 1970, p. 1–70.

³ Le tracé de l'arabesque qui descend de la *Domus Aurea* sera traité dans le premier chapitre. Celui qui est centré sur les tapis orientaux sera traité dans le deuxième chapitre.

⁴ Voir <https://webstersdictionary1828.com/Dictionary/Species>.

L'une des plus puissantes réflexions sur la vie et la mort de l'écriture, et qui peut donc nous aider à comprendre ce qui se passe ici, est sans doute celle proposée dans le séminaire de Jacques Derrida, publié sous forme de livre à titre posthume et intitulé *La Vie la mort*. Nous y lisons : « Que la consistance et la restance d'un événement – fût-il fait de mots et fût-il vocal – tiennent à un système de marques comme remarques, etc., voilà ce qui impose ici qu'on parle de texte ou d'écriture plutôt que de parole⁵ ». Cette courte citation est extrêmement riche. D'abord, il est question d'événement, c'est-à-dire d'histoire. Par ailleurs, ce qui est important ici, ce n'est pas l'événement en lui-même mais sa restance. De plus, celle-ci tient à un système de « marques comme remarques », de marques qui contiennent leur propre passé, car toute marque est aussi une remarque, une répétition d'une marque qui a déjà eu lieu. Tout cela, nous dit la citation, impose la notion d'écriture. En plus de la mobilisation de la notion d'écriture, rencontrée dans la préface de Poe, le texte de Derrida suggère, dans un contexte de réflexion sur la vie et la mort de l'écriture, la notion d'histoire, faite d'événements. Derrida va plus loin et soutient que tous les événements ont une restance et, par ailleurs, sont constitués de marques qui ont un passé présent en elles – c'est-à-dire que l'écriture présente une temporalité inhabituelle. Serait-il possible que toutes ces problématiques soient convoquées par l'« espèce d'écriture » de Poe ? Comme nous le verrons dans l'introduction de la première partie, l'arabesque décorative chez Poe est intimement liée à la temporalité : dans les grands contes à décor arabesque, d'importants dispositifs temporels sont déployés. Le présent travail s'efforce de montrer que, si on lit l'arabesque comme une « espèce d'écriture », alors surgit inévitablement le problème d'une histoire tout à fait singulière, sous-tendue par une temporalité autre.

Faire apparaître cette histoire autre nécessite donc un peu de théorie. Il faut en effet ni plus ni moins que repenser le temps, pour en faire un temps textuel. Mais il faut bien l'avouer dès le départ, cette histoire autre, *matérielle* en somme⁶, est difficile – voire impossible – à raconter. De Man parle dans ce contexte d'histoire « effective » : « the materiality of actual history⁷ », et Andrzej Warminski évoque :

⁵ Jacques DERRIDA, *La Vie la mort. Séminaire (1975–1976)*, Paris, Éditions du Seuil, 2019, p. 158.

⁶ Ce que Derrida appelle « restance » est volontiers désigné par le terme « materiality » par Paul de Man. Voir par exemple « Phenomenality and Materiality in Kant », in Andrzej WARMINSKI (dir.), *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 70-90.

⁷ *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 262.

« what happens materially, historically – an event⁸ », mais il ne s’agit pas là d’un positivisme qui croirait que l’on puisse « voir » l’histoire brute, sans aucune médiation. En effet, l’événement qui constitue l’histoire matérielle échappe presque totalement à la cognition ; on ne peut en appréhender que de fugaces traces. Chez Paul de Man, cela se passe de la manière suivante : il fait un effort considérable pour reconstruire le système du texte qu’il lit, mais il y a toujours un détail – aussi petit soit-il (une virgule mal placée, une rime pas tout à fait régulière, etc.) – qui fait vaciller le système. C’est dans l’effondrement de ce système que l’on sait qu’il y a (qu’il y a eu ? qu’il y aura ?) événement. Et cela a lieu dans tout système structuré comme un langage, c’est-à-dire (selon les interprétations qu’en donnent Saussure et Marx, par exemple) dans le « monde » aussi.

Si on essaie de le faire avec les instruments de l’historiographie traditionnelle, qui emploie une temporalité linéaire⁹, on risque de faire disparaître aussitôt cette histoire matérielle. Ceci est limpide dans les travaux de Lloyd Pratt¹⁰ et Cindy Weinstein¹¹, par exemple. Alors que tous deux essaient de faire émerger des textes qu’ils commentent une alternative à la temporalité linéaire qui met sagement dans l’ordre passé, présent et futur, leur *historiographie* a néanmoins une architecture linéaire. Chez Pratt, cela se voit à son usage de la notion de modernité, qui succède linéairement à la période précédente (bien qu’à l’intérieur de la modernité les choses soient plus complexes). Weinstein essaie quant à elle de mettre en place une temporalité qui remet en cause le temps linéaire : « Tempo(e)rality is the term I use to describe novels whose hold on sequence is wobbly. To put it simply, what happens first, what happens second, what is before and what is after is often difficult to discern¹² ». Cependant, elle décrit l’histoire qu’elle souhaite faire de cette temporalité de la manière suivante : « tempo(e)rality is, paradoxically, best analyzed chronologically [...]. By tracking these echoes in chronological order, the outline of a

⁸ « Allegories of Reference », in *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 1-33, p. 32.

⁹ Voir Lloyd PRATT, *Archives of American Time : Literature and Modernity in the Nineteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010, p. 34 : « nowhere did this sense of a single time line occupied simultaneously by the entire globe emerge more clearly than in historiography ».

¹⁰ L. PRATT, *Archives of American Time*, op. cit.

¹¹ Cindy WEINSTEIN, *Time, Tense, and American Literature : When Is Now?*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

¹² *Ibid.*, p. 4.

new narrative about time in American literature emerges¹³ ». Cela me semble problématique car Lloyd Pratt lui-même écrit :

Here « most of the writing about “modernity” » unselfconsciously employs a language and conceptual framework that is specific to the modernity this writing seeks objectively to describe. In other words, this writing claims to offer unmediated access to modernity’s new time consciousness. However, the very idea that modernity involves a radical reorganization of time and an abrupt break with the past is in fact one of modernity’s ideological formations¹⁴.

Cela implique que, lorsque nous écrivons une historiographie structurée par une temporalité linéaire, dans laquelle se succèdent des ruptures avec le passé (« abrupt break with the past ») et des passages vers autre chose, il s’agit d’une formation idéologique, de cette idéologie que la modernité produit à son propre sujet, chaque fois qu’elle se définit comme « rupture avec le passé » et recherche du « Nouveau ». Ne faudrait-il pas, alors, tenter d’écrire l’histoire des textes que nous souhaitons lire selon le régime temporel de ces mêmes textes ?

Le but de ce travail est donc de trouver les ressources adéquates pour conceptualiser cette histoire matérielle, pour laquelle il faut une autre notion du temps et de la temporalité. Poe est connu pour avoir écrit nombre de contes dont l’intrigue est difficile à situer dans le temps et dans l’espace. Que l’on pense à la première phrase de « Ligeia », dans laquelle on lit : « I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the Lady Ligeia » (*Tales* 1, p. 310). Ou encore à celle de « The Fall of the House of Usher » : « 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 along, on horseback, through a singularly dreary tract of country » (*Tales* 1, p. 397). Nous avons bien dans cette deuxième phrase la mention d’une période de l’année, mais l’année elle-même n’est pas spécifiée ; un pays, un endroit est également évoqué, mais sans qu’il soit défini. Nombre des contes de Poe sont donc ainsi non localisables dans le temps. Pourtant, certains commentateurs de Poe soutiennent qu’il est *obsédé* par le temps. D’après Jean-Paul Weber, par exemple, Poe était fou du temps (« a maniac of time¹⁵ »), et Brett

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ *Archives of American Time, op. cit.*, p. 40, citant Peter OSBORNE, *The Politics of Time : Modernity and Avant-garde*, London, Verso, 1995, p. 1.

¹⁵ Cité dans Edward William PITCHER, « Horological and Chronological Time in “Masque of the Red Death” », *American Transcendental Quarterly*, 29-1, 1976, p. 71-75, ici p. 71.

Zimmerman souligne la multitude de pendules et d'horloges dans les contes de Poe, ainsi que de motifs et images liés à la temporalité¹⁶. Il semblerait donc qu'il y ait, au moins dans certains contes de Poe, à la fois une absence et un excès d'inscription du temps, ce qui paraît prometteur pour développer une autre temporalité.

La notion traditionnelle de l'arabesque chez Poe accompagne bien ces questionnements. Cette notion définit dix de ses contes comme arabesques (à comprendre au sens nominal) : « Metzengerstein », « The Assignment », « Berenice », « Morella », « Ligeia », « The Fall of the House of Usher », « Eleonora », « The Oval Portrait », « The Masque of the Red Death » et « The Pit and the Pendulum¹⁷ ». Par ailleurs, d'après Daniel Hoffman : « Poe's Arabesques [...] are set in unspecified time and in imaginary places¹⁸ ». Il semblerait donc que ce soient spécifiquement les arabesques de Poe qui sont « Out of SPACE – out of TIME¹⁹ », qu'il y ait un lien entre les arabesques et une temporalité qui n'en est pas une, une temporalité *autre*. Un dernier aspect est frappant : parmi ces contes se trouvent trois des plus grands contes « à décor » de Poe (« The Assignment », « Ligeia » et « The Masque of the Red Death »), et dans tous les trois l'arabesque *décorative* joue un rôle clé. Cette piste de l'arabesque décorative semble donc intéressante et fournit une bonne entrée en matière.

Je soutiens donc que la pratique de l'arabesque comme « espèce d'écriture » chez Edgar Allan Poe fournit une autre notion du temps et de la temporalité, et permet ainsi de concevoir de manière adéquate l'histoire matérielle, pour une dernière raison. Le motif de l'arabesque paraît également d'une remarquable fécondité en raison de son double statut. Je me propose de montrer que, chez Poe, la pratique de l'arabesque est inséparable d'une théorie de la temporalité. Dans la préface des *Tales of the Grotesque and Arabesque*, la référence à l'« espèce d'écriture » est un écho de la traditionnelle problématique de la classification que les débats entre Buffon et Linné au siècle précédent avaient remise sur le devant de la scène, avant que Darwin ne renouvelle radicalement la définition du concept d'« espèce ». Cependant, dans la

¹⁶ « *Allegoria and Clock Architecture in Poe's "The Masque of the Red Death"* », *Essays in Arts and Sciences*, XXIX, 2000, p. 1-16, ici p. 1.

¹⁷ Voir David KETTERER, *The Rationale of Deception in Poe*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1979, p. 181.

¹⁸ *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, London, Robson Books, 1972, p. 205.

¹⁹ *Poetry and Tales*, New York, Library of America, 1984, p. 79.

mesure où l'arabesque intervient dans la définition de cette énigmatique « species of writing », il faut envisager la possibilité que « writing » ait un spectre de significations beaucoup plus large, qui irait de la plus élémentaire inscription tracée par une main à la surface de la page jusqu'à des configurations de sens complexes (ce qu'on appelle communément des « écrits »), voire des formes d'écriture qui se déploient au-delà des limites de l'imprimé, à la manière de cette « archi-écriture » dont les travaux de Derrida ont exploré les ramifications sans fin²⁰. L'écriture, en ce sens élargi, ne cesse d'outrepasser ses propres limites, ce qui la rapproche encore un peu plus de l'arabesque. Si cette dernière est bien une mise en jeu de la temporalité, il faut donc s'attendre à ce qu'il s'agisse d'une temporalité débordante, toujours en excès sur elle-même. Ce qu'il s'agira donc de démontrer est que cette combinaison ou ce double régime n'est pas une faiblesse ou une hésitation de la part de Poe, mais une ressource. Comme les chapitres qui suivent entreprendront de l'établir, cette combinaison est particulièrement bien adaptée pour écrire une histoire matérielle, qui est *en même temps* une théorie de l'histoire.

L'hypothèse que les analyses qui suivent mettent à l'épreuve est donc, pour une part, d'ordre théorique, puisqu'il s'agit d'explorer le problème de la temporalité à partir et à la lumière de l'arabesque, telle qu'elle circule *entre* les traditions décoratives et les poétiques de l'ornement *et* sa mise en jeu très idiosyncrasique dans les *Tales*. Cependant, les textes de Poe ne sauraient être réduits au statut de simples « prétextes » dans cet effort, car sans eux, il aurait été rigoureusement impossible d'explorer le problème – ni même, pour commencer, de le poser. En raison de la multiplicité des formes sous lesquelles elle se présente, l'arabesque se révèle excessivement difficile à saisir, et il faut donc souvent s'y prendre de façon un peu indirecte. En dehors des (rares) passages où figure explicitement le *mot* « arabesque » dans les textes de Poe, je soutiens que l'arabesque est au travail même si elle n'est pas nommée « comme telle ». L'enquête menée dans ce travail se distingue donc d'une recherche « thématique » au sens traditionnel du terme, car il s'agit d'interpréter ce motif, cette

²⁰ Dans le chapitre « Linguistique et grammatologie » de la *Grammatologie*, Derrida propose cette espèce de définition : « mouvement de la différence, archi-synthèse irréductible, ouvrant à la fois, dans une seule et même possibilité, la temporalisation, le rapport à l'autre et le langage » (*De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1967, p. 88).

structure et cette dynamique que constitue l'arabesque comme une réponse possible à la problématique d'ensemble.

*

* *

I. L'Arabesque chez les commentateurs de Poe

Sans Baudelaire, Edgar Allan Poe ne serait sans doute pas devenu l'auteur canonique qu'il est aujourd'hui ; il ne serait pas autant entré dans l'histoire²¹. Mais les lecteurs qui le découvrent à travers le recueil des *Histoires grotesques et sérieuses*, publié pour la première fois à Paris en 1864, ne se doutent peut-être pas du déplacement que la traduction a fait subir au titre original, *Tales of the Grotesque and Arabesque*²². Assurément, le rapport entre « Arabesque » (Poe mettait souvent une majuscule à ce mot) et sérieux est suggéré par Poe lui-même lorsqu'il écrit dans la préface à son volume : « this prevalence of the “Arabesque” in my serious tales » (*Tales* 1, p. 473). Le texte semble ainsi établir un type à part de contes – contes sérieux – qui seraient à comprendre en opposition avec un (ou plusieurs ?) autre(s) type(s), et lié à l'« Arabesque ». Il convient tout de même de s'interroger sur les conséquences de la disparition du mot « arabesque » dans le titre français et de mesurer les implications d'une équivalence trop rapidement mise en place entre l'arabesque et le sérieux. Selon le CNRTL, le sens premier de ce terme à notre époque, dérivé de « arabe », désigne un certain type d'ornementation très courant dans l'art du monde musulman. Cette ornementation est caractérisée par un mélange de motifs végétaux et

²¹ Comme nous le savons, Poe fut longtemps dénigré par ses compatriotes (Henry James et T. S. Eliot par exemple), et nous connaissons l'idée qu'il fut longtemps exclu du canon de la littérature américaine, tradition qui aurait été inaugurée par F. O. Matthiessen. Cependant, Maurice S. Lee a montré de manière convaincante que cette exclusion est en grande partie un mythe (« Poe by the Numbers : Odd Man Out ? », in J. Gerald KENNEDY et Jerome MCGANN (dir.), *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2012, p. 227-244.

²² *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. fr. Charles BAUDELAIRE, Paris, Michel Lévy frères, 1864 ; *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphia, Lea and Blanchard, 1840. J'adopte la traduction conventionnelle de « tale » par « conte ». Le corpus privilégié de ce travail sera constitué des contes inclus dans *Tales of the Grotesque and Arabesque*, complétés par ceux ajoutés au projet de second recueil, que Poe voulait appeler *Phantasy-pieces*, avec le sous-titre : « Including all the author's late tales with a new edition of the “Grotesque and Arabesque” » (voir illustration 1 dans le fascicule ci-joint). Bien que ce volume soit resté inédit, une page de titre manuscrite ainsi qu'une table des matières de la main de Poe a été conservée et est reproduite dans *Tales* 1, entre les pages 474 et 475 (voir illustrations 1 et 2).

géométriques disposés en lignes sinueuses²³, sur laquelle ce travail reviendra en détail. Il n'est peut-être pas inutile d'ajouter que, lorsque les deux termes « arabesque » et « grotesque » apparaissent en Europe dans le discours de l'histoire de l'art, ils sont synonymes²⁴. Ainsi, Baudelaire – comme les lecteurs qui le suivent²⁵ – n'efface-t-il pas, avec l'équivalence entre arabesque et sérieux, quelque chose d'essentiel dans l'œuvre de Poe ? Donne-t-on vraiment toute sa place à l'arabesque lorsqu'on la met sur un pied d'égalité avec le sérieux ?

Pour comprendre un peu mieux la distinction qui va de pair avec cette compréhension de l'arabesque, et qui est faite de longue date, entre contes « grotesques » et contes « arabesques », regardons quelques jalons importants de ce que L. Moffitt Cecil appelle déjà en 1966 un principe traditionnel de division (« traditional principle of division²⁶ »). À l'origine de ce principe, il mentionne tout d'abord George E. Woodberry²⁷, pour qui les contes arabesques sont purement imaginatifs, et les grotesques ceux qui sont humoristiques. Vient ensuite Arthur H. Quinn²⁸, qui cite une lettre de Poe à T. H. White datant du 30 avril 1835, dans laquelle Poe définit la nature de la littérature à succès : « You ask me in what does this nature consist ? In the ludicrous heightened into the grotesque : the fearful colored into the horrible : the witty exaggerated into the burlesque : the singular heightened into the strange and mystical²⁹ ». Pour Quinn, la première et la troisième de ces caractéristiques reviennent aux contes grotesques, et, on peut le supposer, les deux autres à l'arabesque. Il faut souligner que Quinn cite mal la ponctuation de la lettre (mais peut-être est-ce dû à l'édition dont il disposait, car l'édition de référence d'Ostrom, citée ci-dessus, n'est parue qu'après, en 1948 pour la première fois). Voici le texte donné par Quinn : « the ludicrous heightened into the grotesque, the fearful colored into the horrible, the

²³ <https://www.cnrtl.fr/definition/arabesque>

²⁴ Voir en ce sens Karl Konrad POLHEIM, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München ; Wien, Paderborn Schöningh, 1966, p. 18 note 22.

²⁵ L'équivalence suggérée par Poe et proposée par Baudelaire entre arabesque et sérieux semble avoir durablement marqué toute la tradition critique. En voici quelques jalons importants : Arthur Hobson QUINN, *Edgar Allan Poe : A Critical Biography*, New York ; London, Appleton-Century-Crofts, 1941, p. 289 ; L. Moffitt CECIL, « Poe's "Arabesque" », *Comparative Literature*, 18-1, 1966, p. 55-70 et David KETTERER, *Edgar Allan Poe : Life, Work and Criticism*, Fredericton, NB, York Press, 1989, p. 28-29.

²⁶ « Poe's "Arabesque" », art. cit, p. 56.

²⁷ *Edgar Allan Poe*, Boston, Houghton Mifflin, 1913.

²⁸ *American Fiction : An Historical and Critical Survey*, New York ; London, D. Appleton-Century Co., 1936.

²⁹ *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, New York, Gordian Press, 2008, p. LTR-042.

witty exaggerated into the burlesque, and the singular heightened into the strange and mystical ». Nous voyons qu'à la place des deux points qui séparent les segments dans l'édition d'Ostrom, Quinn insère des virgules et ajoute un « and » entre les deux derniers. Ainsi, il en fait une simple liste, ce qui n'est pas exactement le cas dans l'édition de référence. Il est difficile de déterminer quelle est la relation exacte qui est visée par cette série de deux points, mais ce n'est certainement pas une simple énumération. Néanmoins, cette distinction traditionnelle entre grotesque et arabesque n'est pas inutile, car elle commence à faire apparaître une interprétation de ce qu'est l'arabesque chez Poe : elle est liée à l'imaginaire, à la peur, à l'horrible, au singulier, à l'étrange et au mystique – et surtout à une certaine relation entre toutes ces caractéristiques.

Après ces mentions de moments fondateurs de la « tradition de division », il convient de se tourner vers quelques interprétations plus élaborées de l'arabesque, qu'elle soit ou non comprise comme séparée du grotesque. Celles-ci divergent autour d'un critère principal, selon qu'elles prennent ou non en compte la généalogie décorative de la notion d'arabesque.

Tournons-nous tout d'abord vers la première catégorie. La première étude de grande envergure de l'arabesque chez Poe est sans doute la thèse de Patricia Clark Smith, « Novel Conceptions, Unusual Combinations : The Arabesque in Poe³⁰ », qui est ensuite condensée dans un article de 1974³¹. Un long premier chapitre de la thèse se concentre sur les précédents décoratifs de la notion d'arabesque. Lorsque l'on attaque le problème sous cet angle, il est quasiment obligatoire de remettre en question la distinction entre arabesque et grotesque, car les deux notions sont parfois virtuellement synonymes, au moins dans la tradition décorative. Smith fait remarquer que c'est d'ailleurs le cas dans le discours sur l'arabesque aux États-Unis à l'époque de Poe. La contribution la plus intéressante de ce travail est l'analyse qui s'y trouve proposée de la manière dont ce qu'il est convenu d'appeler le débat sur les ornements (les discussions, qui commencent à la fin du XVIII^e siècle, sur l'utilité et la validité morale de l'ornementation grotesque et arabesque³²) se retrouve aux États-Unis au

³⁰ « Novel Conceptions, Unusual Combinations », *op. cit.*

³¹ « Poe's Arabesque », *Poe Studies*, 7, 1974, p. 42-45.

³² Voir Alain MUZELLE, *L'Arabesque. La Théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 39-56. Il faut noter que, comme

début du XIX^e siècle. Smith démontre que l'arabesque était « dans l'air du temps » (« in the air ») à l'époque de Poe³³, que les nouvelles découvertes à Pompéi à la fin du XVIII^e siècle avaient créé un « boom » de ce style dans l'architecture (« Pompeian boom³⁴ »), et qu'il y avait un grand engouement (« craze ») pour l'arabesque et le grotesque³⁵. L'arabesque était discutée dans les encyclopédies (dont la *Cyclopaedia, or Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature*, dont Poe s'est souvent inspiré³⁶) et les magazines, et elle se trouvait en particulier incluse comme modèle dans les manuels de broderie et de dessin utilisés par les jeunes femmes pour parfaire leurs compétences artistiques. Smith en conclut : « most literate persons, one supposes, had heard of [the arabesque], even if the things they heard about it sometimes conflicted as wildly as the elements of the designs themselves³⁷ ». Même si, au terme de cette exploration, nous ne savons pas exactement ce que le terme « arabesque » voulait dire pour les contemporains de Poe (en particulier visuellement), il est très utile de savoir qu'il était monnaie courante à son époque, ce qui peut expliquer certains aspects de son usage du mot, comme nous le verrons ci-dessous.

En revanche, la manière dont Smith interprète l'arabesque lorsqu'elle se tourne vers les œuvres de Poe suscite une certaine perplexité. Très tôt, elle déclare : « Poe must have thought that the arabesque-grotesque designs being talked of in his own day provided an admirable and obvious demonstration of his aesthetic theory³⁸ ». Un aspect de ce propos est frappant. Les motifs arabesques-grotesques ne correspondent pas à un type de récit ou un mode stylistique, mais bien plutôt à la théorie esthétique *dans son ensemble*. Ceci constitue un décalage par rapport aux lectures précédentes, décalage qui s'affirme encore plus ultérieurement : « The arabesque, as Poe's characters experience it, is really a kind of trick or *trompe d'œil* [sic]³⁹ ». Ici, l'arabesque devient une *expérience* (du moins pour les personnages), qui plus est une

Muzelle, Smith prend pour point de départ de son étude les peintures trouvées dans la *Domus Aurea* à Rome, qui inspirent ensuite l'ornementation des Loges du Vatican réalisées par Raphaël. Il sera plus longuement question de cette généalogie de l'arabesque dans le chapitre « L'Arabesque européenne » ci-dessous.

³³ « Novel Conceptions, Unusual Combinations », *op. cit.*, p. 22.

³⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁵ *Ibid.*, p. 44.

³⁶ *Ibid.*, p. 22–23.

³⁷ *Ibid.*, p. 38.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁹ *Ibid.*, p. 212.

expérience qui est comprise par le biais d'un certain type de peinture, le trompe-l'œil. Certes, il s'agit ici encore de texte, puisque ce sont des instances du texte qui « font l'expérience », mais Smith ne semble pas relever cette torsion. En effet, elle poursuit juste en-dessous de cette citation en commentant l'expérience générale que les chrétiens font des symboles de la Trinité. Il y a donc un passage sans transition de l'expérience de personnages fictifs et textuels à celle d'un groupe de personnes réelles, comme s'il n'y avait aucune différence entre les deux.

Deux ans après la thèse de Smith, en 1972, Daniel Hoffman contribue à la problématique de l'arabesque en la distinguant du grotesque de la manière suivante : « Roughly stated, a grotesque is a satire, an arabesque a prose equivalent of a poem⁴⁰ ». Hoffmann poursuit en décrivant surtout l'arabesque (le grotesque étant suffisamment clair selon lui). Il mentionne très rapidement le fait que l'arabesque est au départ un art décoratif : « *arabesque* refers to an intricate pattern, geometric in design, which does not reproduce the human form – this latter element deriving from the Mohammedan injunction against the reproduction in a work of art of that divine image, the human body⁴¹ ». Il met cette description très rapide en rapport avec une interprétation des contes de Poe, selon laquelle ils chercheraient à transcender le corps. Cela lui permet de dire : « There is no *human form* anywhere in Poe's arabesques⁴² ». Cette formule nous plonge dans l'embarras, car il est difficile de comprendre ce que veut dire exactement l'expression « human form » ici. Certes, Hoffman s'inspire de l'absence de représentation de la forme humaine dans l'art musulman, mais qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire dans le cas d'un récit ? Le critique veut-il dire que les personnages de Poe sont non humains ? Ou informes ? L'énigme de l'arabesque ne fait que se transposer dans une autre formulation.

⁴⁰ *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, *op. cit.*, p. 203. On peut signaler en passant que Hoffman est l'un de ceux qui pensent que Poe tient les deux notions de Walter Scott. D'autres partagent cet avis, tels que : Gustav GRUENER, « Notes on the Influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe », *PMLA*, 19-1, 1904, p. 1-25, ici p. 15, Palmer COBB, « The influence of E. T. A. Hoffman on the Tales of Edgar Allan Poe », *Studies in Philology*, 3, 1908, p. 7, 9, A. H. QUINN, *Edgar Allan Poe : A Critical Biography*, *op. cit.*, p. 289, Lewis A. LAWSON, « Poe's Conception of the Grotesque », *The Mississippi Quarterly*, 19-4, 1966, p. 203, Robert D. JACOBS, *Poe, Journalist and Critic*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969, p. 165-66 note 13, Paul A. NEWLIN, « Scott's influence on Poe's Grotesque and Arabesque Tales », *The American Transcendental Quarterly*, 5-2, 1969, p. 10, Roger FORCLAZ, *Le Monde d'Edgar Poe*, Berne ; Francfort/M., Peter Lang, 1974, p. 93.

⁴¹ *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, *op. cit.*, p. 203.

⁴² *Ibid.*, p. 204.

Le mécanisme à l'œuvre dans ces lectures de la généalogie décorative de l'arabesque devient clair dans les travaux de G. R. Thompson et Jutta Ernst. L'année suivant la parution du livre de Hoffman, Thompson publie son célèbre *Poe's Fiction : Romantic Irony in the Gothic Tales*⁴³, qui sera suivi en 1989 par « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism: The Example of Poe's Narrative⁴⁴ ». Pris ensemble, ces deux textes constituent l'une des lectures les plus riches de l'arabesque chez Poe. Le chapitre que Thompson consacre au grotesque et à l'arabesque dans *Poe's Fiction* commence par remettre en cause la division traditionnelle entre les deux termes. Il est utile de le citer un peu longuement :

Instead, I submit, he conceived of « effect » as a continuum of emotional involvement with the *grotesque* and the *arabesque* as terms indicating closely proximate areas of feeling or impact, as that point between laughter and tears, calmness and frenzy, seriousness and mockery. Arabesque in fact seems often to be an alternative term for grotesque. If arabesque has any clear-cut distinction from grotesque in normal Romantic usage, it is only in its stronger suggestion of a deceptive overall pattern, which is yet intricate and symmetrical, as in an arabesque screen. Arabesque often implies a formal intricacy in the handling of narrative frames ; but its psychological meaning is nearly the same as for grotesque. Both terms have as a constant element a tension between opposites that somehow gives one insight, a transcendental vision resulting from the paradoxical fusion of opposing forces⁴⁵.

Le plus intéressant dans ce passage n'est pas le plaidoyer pour une unicité de l'arabesque et du grotesque, mais bien plutôt *l'interprétation* des deux éléments qu'il laisse transparaître. Gardons en tête qu'il s'agit du deuxième paragraphe de l'introduction au chapitre intitulé « Grotesque and Arabesque ». Or, l'auteur semble avoir déjà tranché et statué au sujet de la nature de l'arabesque : « proximate areas of feeling », « that point between laughter and tears, calmness and frenzy, seriousness and mockery », « its psychological meaning ». L'arabesque convoque les sentiments : toute une série d'entre eux est énumérée avant une conclusion générale : il s'agit ici de la signification psychologique de l'arabesque. Ce sont les émotions qui sont en jeu, et en particulier les émotions qui s'opposent. Après avoir étudié la signification du mot

⁴³ *Poe's Fiction : Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1973.

⁴⁴ « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism: The Example of Poe's Narrative », *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 35-3-4, 1989, p. 163-271. En 1992, Thompson publie également « The Arabesque Design of *Arthur Gordon Pym* », in Richard KOPLEY (dir.), *Poe's Pym : Critical Explorations*, Durham ; London, Duke University Press, 1992, p. 188-213. Comme l'idée d'arabesque articulée dans ce dernier texte est essentiellement une reprise de celle de « Romantic Arabesque », il ne sera pas abordé ici.

⁴⁵ *Poe's Fiction*, *op. cit.*, p. 105-06.

« grotesque » dans l'histoire de l'art, puis l'influence sur Poe de l'essai de Walter Scott intitulé « On the Supernatural in Fictitious Composition » (*Foreign Quarterly Review*, juillet 1827⁴⁶), Thompson ouvre la section consacrée à Poe par un rappel de cette interprétation, qui revient dès la première phrase : « The terms *grotesque* and *arabesque* frequently occur together in Poe's writings in such a way as to suggest, predominantly, that they refer to a single psychological effect or response having to do with ambivalence, tension between opposites, and a sense of transcendental ironic vision⁴⁷ ». Ainsi, après avoir passé en revue le grotesque et l'arabesque dans leur sens premier, c'est-à-dire leur sens visuel, l'auteur les transforme en effet psychologique. Et l'ironie, dont le sens premier est rhétorique, est transformée en vision, qui plus est « transcendante ». Il semblerait que ce soit la notion d'ironie à l'œuvre ici qui donne cette coloration psychologique à l'arabesque (et au grotesque). En effet, au début du livre, la relation entre Poe et l'ironie romantique est très rapidement décrite de la manière suivante : « what is striking about German Romanticism in relation to Poe, I submit, is not Gothic gloom and horror, but the theories of the Romantic Ironists about the subconscious mind⁴⁸ ». Il convient de noter que G. R. Thompson s'inspire ici, pour articuler sa notion d'ironie romantique, principalement de Ludwig Tieck et d'August Wilhelm Schlegel⁴⁹. Le présent travail fera également un lien entre Poe et l'ironie. Mais la lecture de l'ironie romantique qui sera mobilisée ici est très différente de celle que Thompson utilise dans *Poe's Fiction*, puisqu'elle sera basée sur Friedrich Schlegel, et non pas sur toute son œuvre, car l'œuvre de cet auteur est extrêmement hétéroclite, mais sur deux textes précis : la « Lettre sur le roman », et l'essai « Sur

⁴⁶ Ce texte est parfois considéré comme une source des notions d'arabesque et de grotesque chez Poe.

⁴⁷ *Poe's Fiction*, *op. cit.*, p. 116–17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹ Voir sur ce point les explications fournies par Thompson lui-même (*ibid.*, p. 20). Ludwig Tieck et August Wilhelm Schlegel font partie du cercle des « romantiques d'Iéna », dit aussi « premiers romantiques » allemands. Tieck est plutôt un auteur littéraire, connu par exemple pour sa pièce de théâtre *Le Chat Botté* ou le conte « Eckbert le Blond ». A. W. Schlegel est, quant à lui, un historien et théoricien de la littérature, auteur notamment d'un recueil de conférences traduit en anglais sous le titre *Lectures on Dramatic Art and Literature* que Poe a copieusement cité. Ces deux auteurs ont également contribué à la traduction de Shakespeare en allemand, et leur travail dans ce domaine fait encore référence aujourd'hui. Le projet du cercle d'Iéna se cristallise dans la publication de la revue littéraire *l'Athenäum* de 1798 à 1800. August Wilhelm est le frère aîné de Friedrich Schlegel, qui est souvent considéré comme le membre le plus radical, du moins à l'époque de *l'Athenäum*. Plus tard, Friedrich se convertit au catholicisme et entreprend une réécriture de ses propres œuvres pour les aligner sur une idéologie plus conventionnelle, par exemple en remplaçant systématiquement le mot « Chaos » par des termes plus compatibles avec la théologie chrétienne.

l'incompréhensibilité » (voir Partie I, chapitre 4), tous deux publiés dans l'*Athenäum* en 1800.

Dans son deuxième texte sur l'arabesque, Thompson procède différemment. D'abord, son auteur de référence pour l'ironie est bien cette fois-ci Friedrich Schlegel. Par ailleurs, il commence avec une brève histoire de l'arabesque décorative, telle qu'elle apparaît dans les tapis⁵⁰. Cependant, Thompson arrive à des résultats différents de ceux du présent travail. Tout d'abord, il a tendance à mettre l'accent sur le tapis pris dans son ensemble plutôt que sur les détails de motifs particuliers qui relèvent de l'arabesque. Thompson s'intéresse tout particulièrement à la relation entre le cadre formé par les bordures et le médaillon central, d'où il tire la structure du quinconce (« quincunx ») qu'il reprendra dans « *The Arabesque Design of Arthur Gordon Pym*⁵¹ ». Il semble être conscient du fait que ceci est une interprétation assez personnelle de l'arabesque lorsqu'il cite Ernst Kühnel : « The basic *formal* definition of the “arabesque” is “a bifurcated shape extending out from a curving stem” ; “as branches turn into unreal waves and spirals, so do leaves furcate and split into forms that do not occur in nature”⁵² ». Et Thompson ajoute, semblant contester cette définition du grand historien de l'art, et de l'ornement en particulier, qu'est Kühnel : « The whole design, *however* [je souligne], tends to be based upon and contained within (framed by) the *quincunx* pattern⁵³ ».

Il reste ensuite à transposer ce résultat visuel dans le récit. Pour effectuer cette opération, Thompson fait appel aux *Contes des mille et une nuits*. Cependant, la transposition n'est pas aisée, et ne se fait en réalité pas vraiment. Tout d'abord, il s'agit d'une affaire de ressemblance : « the main interest for us at present is in the framing tradition (resembling the intricate designs of arabesque carpets) of “Arab” story telling⁵⁴ ». Il y aurait une *ressemblance* entre les bordures-cadres d'un tapis arabesque, et les récits-cadres mis en œuvre dans les *Contes*. Cependant, il ne peut s'agir de plus qu'une ressemblance, car le visuel, et ses motifs en quinconce, ne se rapprocheront jamais de plus près du fonctionnement d'un récit-cadre, qui n'a, lui, rien de visuel.

⁵⁰ « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism », art. cit, p. 170–80.

⁵¹ « *The Arabesque Design of Arthur Gordon Pym* », art. cit.

⁵² « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism », art. cit, p. 179.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 181.

Ensuite, Thompson définit la relation entre visuel et narratif en termes d'analogie : « By analogy to a sense of elaborate symmetrical yet open-ended design, “arabesque” as a European literary term came to indicate deliberate inconsistencies in the handling of narrative frames and of the conditions of narrative for intricate ironic interrelationships among many tales within a frame or a series of nested frames⁵⁵ ». Là encore, un rapprochement entre le fonctionnement des récits-cadres et des schémas arabesques est tenté, mais l'espace séparant le visuel du narratif subsiste, comblé seulement par des relations plus ou moins claires de similitude et d'analogie.

Jutta Ernst propose également une analyse qui veut faire le lien entre Poe et l'Orient. Dans son étude de 1996 sur la poétique de l'arabesque chez cet auteur⁵⁶, Jutta Ernst se donne pour projet (reprenant ce que L. Moffitt Cecil avait amorcé en 1966⁵⁷) d'explorer la présence des figures de l'Arabe et de l'Oriental dans les œuvres de Poe, en particulier par le biais d'une comparaison entre les contes de ce dernier et *Les Mille et une nuits*, bien qu'elle fasse appel dans une certaine mesure à des descriptions d'œuvres visuelles également. Ses résultats sont intéressants et l'on y rencontre de riches observations ponctuelles sur les textes qui sont extrêmement utiles, mais l'ensemble tend vers le thématique. Ainsi, Ernst traite en détail le thème du paradis oriental, que Poe se serait approprié dans ses œuvres, et plus généralement celui d'espace idéal, afin d'analyser l'arabesque chez Poe. Elle consacre bien une section à « la manière arabesque de raconter » (« *arabesker Erzählprozeß* »), dans laquelle elle analyse des structures du récit qu'elle met en rapport avec le récit dit « arabesque ». Celles-ci sont des dispositifs structurants des contes à l'échelle du fonctionnement de la narration (digressions, récits-cadres, répétitions, ambiguïtés, focalisations multiples). Mais Ernst admet à un moment crucial de son texte que les rapprochements entre l'art et la culture de l'Islam et Poe reposent sur des « analogies structurelles » (« *strukturelle Analogien*⁵⁸ »). Une fois de plus, donc, c'est l'analogie qui permet de faire le lien entre l'arabesque et les textes de Poe. Certes, chez Ernst il s'agit d'analogies dans le sens « rigoureux » du terme (analogies structurelles)⁵⁹, mais elle

⁵⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁶ *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1996.

⁵⁷ « Poe's “Arabesque” », art. cit.

⁵⁸ *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit., p. 178.

⁵⁹ En mathématiques, l'analogie rigoureuse est définie comme une égalité de rapports : $\frac{a}{b} = \frac{c}{d}$

travaille à partir de dispositifs structurant la narration à grande échelle, ce qui n'est pas exactement la manière de procéder du présent travail. L'analogie y joue bien un rôle certain, mais dans les développements qui suivent, je tenterai d'identifier non pas des structures globales, mais des procédés à l'œuvre dans le détail du fonctionnement de l'écriture.

Il semblerait donc que les interprétations de l'arabesque chez Poe qui reposent sur un certain travail à partir de la tradition décorative rencontrent une limite. La thèse de Smith est précieuse dans la mesure où elle nous apprend que la notion d'arabesque était omniprésente à l'époque de Poe, mais elle ne parvient pas forcément à dégager d'image claire de ce que l'on entendait par là, et encore moins de ce que cette notion représentait du point de vue visuel. Le principal défaut des interprétations de Thompson et de Ernst est de ne pas arriver à établir un lien plus précis entre arabesque décorative et arabesque narrative, ce qui en vérité laisse subsister un gouffre entre les deux. L'un des enjeux de ce travail, notamment dans sa première partie, sera de proposer entre les deux registres de l'arabesque un ensemble de passages plus rigoureux.

Lorsque, dans le second type d'interprétations de l'arabesque chez Poe, la référence à la tradition de l'arabesque décorative n'est pas présente, il se passe autre chose. En 1979, David Ketterer publie *The Rationale of Deception in Poe*⁶⁰. Ce livre consacre de nombreux développements à la notion d'arabesque, bien que la manière dont Ketterer la déploie soit assez particulière. D'une part, l'auteur semble accepter l'idée que certains contes sont des arabesques (au sens du « principe traditionnel de division » de Cecil)⁶¹, d'autre part, il utilise ce terme d'une manière beaucoup plus large, on pourrait dire presque métaphysique. Dans la deuxième section de son premier chapitre (après avoir décrit le projet général de Poe tel qu'il le conçoit), Ketterer fait appel à la phénoménologie de Husserl et à l'existentialisme, qu'il comprend comme une philosophie selon laquelle les expériences individuelles constituent la seule

⁶⁰ *The Rationale of Deception in Poe*, op. cit. Entre temps, Bernard Marcadé publie « Pour une psychogéographie de l'espace fantastique : Les Architectures arabesques et grotesques chez E. A. Poe », *Revue d'esthétique*, 1974, p. 41-56. Cependant, ce texte utilise les termes « grotesque » et « arabesque » comme simples descripteurs des contes, selon la ligne de partage traditionnelle, sans en proposer d'interprétation.

⁶¹ Voir *The Rationale of Deception in Poe*, op. cit., p. 6, 182 et 198.

« réalité », car il ne peut y avoir de « réalité » en dehors d'une conscience personnelle de celle-ci⁶². Il poursuit :

Poe fully recognized the inevitable phenomenological or, to use a less philosophically loaded word, idiopathic nature of man's appreciation and understanding and construed it as a further barrier to the perception of that truth which is ultimate and not relative. Thus, a second coordinate of deception is supplied by the internal limitations of the individual self⁶³.

Ainsi, le leurre (« deception ») dont il est question dans le titre du livre relève en partie de cet aspect idiopathique de l'expérience individuelle, qui barre l'accès à une vérité ultime, à un savoir qui ne serait pas limité par une perspective relative.

Ketterer trouve la « solution » à cet état de leurre dans l'œuvre de Poe elle-même. Il cite les « Marginalia » : « We can, at any time, double the true beauty of an actual landscape by half closing our eyes as we look at it. The naked Senses sometimes see too little – but then *always* they see too much⁶⁴ », puis « It is only the philosophical lynxeye that, through the indignity-mist of man's life, can still discern the dignity of Man⁶⁵ ». L'œil mi-clos (« half-closed eye » par la suite dans le texte de Ketterer) et l'œil de lynx représentent des manières de voir, de percevoir, qui permettent de surmonter l'idiopathie de l'expérience ordinaire. Or, nous lisons : « the word *arabesque* and the arabesque tapestries and fixtures that adorn the chambers in the tales may be interpreted as symbolic of reality as viewed through the half-closed eye⁶⁶ ». Il y a donc une interprétation, soulignée avec un peu d'hésitation (« may be »), qui met en place une relation symbolique. Il y a une réalité à part, telle que perçue par « l'œil mi-clos », et celle-ci est en rapport symbolique avec *le mot* « arabesque » (ainsi que les éléments de décor arabesques dans les contes). La signification de l'arabesque est donc tout d'abord relativement restreinte, et se limite à ce dispositif dans lequel le mot se trouve enchâssé. Cependant, dès la page suivante, elle s'étend de manière marquée : « The state that is frequently invoked in Poe's work and that might appropriately be called arabesque reality is a marginal one. It designates essentially

⁶² *The Rationale of Deception in Poe, op. cit*, p. 6.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *The Brevities : Pinakidia, « Marginalia », and Other Works (Collected Writings of Edgar Allan Poe, Vol 2)*, New York, Gordian Press, 1985, p. 385 (Marginalia 243).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 379 (Marginalia 230). Voir *The Rationale of Deception in Poe, op. cit*, p. 28.

⁶⁶ *The Rationale of Deception in Poe, op. cit*, p. 36.

what can be described as the ideal, the ideal as perceived from mundane reality⁶⁷ ». L'arabesque (non plus le seul mot, mais, semble-t-il, un *phénomène* plus large) n'entre pas dans une relation symbolique avec une certaine réalité, mais est elle-même devenue une réalité à part entière.

Par la suite, Ketterer utilisera « arabesque » en tant qu'adjectif pour qualifier une multitude de termes, certains attendus, d'autres moins : « arabesque room⁶⁸ », « arabesque state⁶⁹ », « arabesque vision⁷⁰ », « arabesque landscape⁷¹ », « arabesque environment⁷² », « arabesque dream⁷³ », « arabesque fusion⁷⁴ », « arabesque movement⁷⁵ », « arabesque ideal⁷⁶ », « arabesque moment⁷⁷ », « arabesque release⁷⁸ », « arabesque death⁷⁹ », « arabesque life⁸⁰ », « arabesque condition⁸¹ », « arabesque decor⁸² », « arabesque rebirth⁸³ », « arabesque furnishings⁸⁴ », « arabesque imaginings⁸⁵ », « arabesque unity⁸⁶ », « arabesque harmony⁸⁷ », « arabesque existence⁸⁸ », « arabesque dimension⁸⁹ », « arabesque awareness⁹⁰ », « arabesque qualities⁹¹ », « arabesque truth⁹² ». Pour Ketterer, l'arabesque semble être un point de vue, un état d'esprit qui permet d'échapper à l'illusion existentielle qui serait le lot de l'humanité. Nous sommes donc loin de la signification décorative du

⁶⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42, 240.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 42, 156, 159, 244.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 88, 190, 191, 192, 208.

⁷¹ *Ibid.*, p. 88, 142, 206.

⁷² *Ibid.*, p. 96.

⁷³ *Ibid.*, p. 157.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 157, 175.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 161, 189.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 172.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 176, 184, 207.

⁸¹ *Ibid.*, p. 176, 182, 209, 212, 246.

⁸² *Ibid.*, p. 182, 191.

⁸³ *Ibid.*, p. 184.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 198.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 212.

⁹¹ *Ibid.*, p. 244, 246.

⁹² *Ibid.*, p. 245.

mot « arabe », et assez loin, comme nous le verrons, de ce que ce mot veut dire dans les textes de Poe.

La seconde interprétation non décorative de l'arabesque chez Poe qu'il convient de citer est celle de Jacob Rama Berman. En 2012, il publie *American Arabesque : Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*⁹³. L'hypothèse de ce travail, qui contient un chapitre sur Poe⁹⁴, est la suivante : une arabesque américaine est la transposition vers la culture américaine d'un élément de culture arabe et/ou islamique. L'exemple très parlant que l'auteur donne dans la préface est celui de « Hi Jolly » :

Often cited as the first Arab to make his permanent residence in America, Hi Jolly arrived in the United States in 1856 as part of Jefferson Davis's Fort Tejon Camel Corp[s] experiment. [...] Davis sought to provide a reliable long-distance supply system for the dispersed forts on the frontier and commissioned forty or so camels to be shipped to the American Southwest from the Levant for that purpose. The camels performed well, but the outbreak of the Civil War made their purpose obsolete⁹⁵.

Hi Jolly est resté sur le territoire de l'Arizona après la dispersion de la brigade des chameaux, jusqu'à sa mort en 1902. Il s'appelait en réalité Hadji Ali. Les soldats américains qu'il devait former à prendre soin des bêtes n'arrivant pas à prononcer son vrai nom, ils l'ont transformé en quelque chose de plus familier. C'est ce type de « traduction » qui est censé être l'essence de l'arabesque américaine. Poe, cependant, fait figure d'exception, car à l'inverse de certains de ses contemporains, tel Washington Irving, il n'aurait eu aucun contact direct avec la culture arabe : « Edgar Allan Poe's arabesques refer not to the Arab world but rather to a romantic style the writer cultivates in an attempt to distinguish himself in a crowded literary marketplace⁹⁶ ». L'arabesque, chez Poe, serait donc avant tout un argument de vente, mais elle a un curieux effet : « But it is precisely Poe's lack of contact with primary sources and primary sites of Arabo-Islamic cultural production that makes his arabesque aesthetic so unmoored, so uniquely American⁹⁷ ». Ainsi, Berman commence son chapitre sur Poe avec une analyse de la lecture de ce dernier proposée

⁹³ *American Arabesque : Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*, New York, New York University Press, 2012.

⁹⁴ « Poe's Taste for the Arabesque », in *American Arabesque : Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*, New York, New York University Press, 2012, p. 109-137.

⁹⁵ *American Arabesque*, op. cit., p. ix.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 24.

par William Carlos Williams. Il écrit : « Williams resurrects Poe as an icon of American literature and place in his book *In the American Grain*⁹⁸ ». Selon Williams, Poe invente une tradition en transposant le familier en un idiome très personnel, et l’outil principal qui permet cette transformation est l’abstraction. Celle-ci serait en particulier à l’œuvre dans l’appropriation chez Poe des références à la culture arabe et musulmane, et c’est ce qui ferait de lui un écrivain tout particulièrement américain : « the “abstraction” of Arabic art recognizable in Poe’s figural method establishes what Williams calls a uniquely American “genius of place”⁹⁹ ». Il s’agit donc bien, comme dans l’exemple évoqué ci-dessus de Hi Jolly, d’une sorte de traduction qui tend vers l’abstrait.

Lorsque Berman en vient à sa propre analyse de Poe, le chapitre semble très vite mettre en place une interprétation forte, sans forcément l’argumenter autant que des spécialistes de Poe auraient pu s’y attendre. Comme le note Brian Yothers¹⁰⁰, il y a peu de références aux auteurs qui se sont penchés sur cette notion précédemment (G.R. Thompson étant une exception notable), et le chapitre s’appuie sur « Ligeia » et « The Fall of the House of Usher » uniquement, avec quelques références à « Philosophy of Furniture ». Après avoir terminé sa lecture de l’usage qu’en fait Williams, le premier commentaire que fait Berman sur les textes de Poe est le suivant : « In “The Philosophy of Furniture¹⁰¹”, the arabesque is a material sign of a cultivated secular taste. In tales such as “Ligeia”, the arabesque is an amorphous affect used to cultivate an experience of the occult¹⁰² ». Berman a donc déterminé d’emblée ce que veut dire l’arabesque dans ces deux contes, et semble, surtout dans le cas de « Ligeia », aller un peu vite en besogne. En effet, dans ce conte, de manière littérale, ce sont les *figures* des tentures qui sont arabesques (ainsi que le brûle-parfum et les meubles dans la version de 1838) – donc des aspects du *décor*. Transposer le décor en « affect amorphe » est sans nul doute possible, mais l’on s’attendrait à ce que ce soit plutôt un point d’arrivée qu’un point de départ. Chez Ketterer et Berman, qui ne font donc pas référence à la tradition décorative de l’arabesque, l’arabesque est une « réalité », un

⁹⁸ « Poe’s Taste for the Arabesque », art. cit, p. 110. Je ne m’attarderai pas ici, sur l’interprétation de Poe par Williams, car ce qui m’importe est le propos de Berman sur l’arabesque chez Poe.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰⁰ « Arabs, Arabesques, and America : The Place of Poe in Studies of Literary Orientalism », *Poe Studies*, 47-1, 2014, p. 115-119.

¹⁰¹ Ce texte a été publié à la fois avec et sans l’article défini dans le titre, le plus souvent sans.

¹⁰² « Poe’s Taste for the Arabesque », art. cit, p. 112.

« affect » – autrement dit, elle est liée à l'expérience, ce qui est assez loin du sens qu'a le mot dans les textes de Poe. Pour bien comprendre pourquoi, il convient de se pencher sur les occurrences du mot dans son œuvre.

II. Le mot « arabesque » chez Poe

Ses occurrences ne sont pas si nombreuses. Néanmoins, le mot suit Poe tout au long de sa carrière, apparaissant sous sa plume une vingtaine de fois, si l'on prend en compte l'inflexion « arabesquerie » dans la recension : « *The Drama of Exile and Other Poems* : By Elizabeth Barrett Barrett¹⁰³, Author of "The Seraphim", and other Poems » (1845), et que l'on inclut toutes les variantes : la première fois dans le poème de jeunesse « Al Aaraaf » en 1829, la dernière dans le conte de maturité « The Domain of Arnheim » en 1846. La grande majorité des occurrences (quinze) se trouve dans les contes. Il y en a par ailleurs quatre dans la critique et deux dans les titres de volumes *Eleven Tales of the Arabesque* et *Tales of the Grotesque and Arabesque* (le premier étant resté à l'état de projet). Cette différence de fréquence entre critique et contes est frappante pour deux raisons. D'une part, elle semble suggérer que l'« arabesque » appartient au régime du récit et que c'est là qu'elle a sa vraie place. Mais, au-delà, le mot « arabesque » n'a pas du tout le même sens dans les textes narratifs et dans les textes critiques. Quasiment toutes les occurrences dans les textes narratifs désignent un élément *décoratif*¹⁰⁴. En revanche, dans la critique – ainsi, on peut le supposer, que dans les titres de recueils de contes – il est utilisé pour désigner des caractéristiques de *textes*. Cette transposition ne paraît pas du tout évidente.

Puisque les premières occurrences du mot se trouvent dans les textes narratifs, tournons-nous vers ceux-ci. Sans vouloir s'attarder sur le poème « Al Aaraaf », il convient de noter que dans ce texte également, le mot « arabesque » est utilisé dans un sens décoratif : « On th'Arabesque carving of a gilded hall¹⁰⁵ ». Il y a ensuite une série d'éléments de décor, parfois mentionnés plusieurs fois dans un même conte¹⁰⁶. Dans « The Bargain Lost », nous trouvons une lampe : « by a slender golden chain with very long links, swung a fantastic Arabesque lamp of solid silver » (*Tales* 1, p. 87). « The

¹⁰³ C'est bien sous le nom d'Elizabeth Barrett Barrett que celle qui deviendra, après son mariage, Elizabeth Barrett Browning signe l'œuvre dont Poe propose la recension ici.

¹⁰⁴ Mis à part « The Fall of the House of Usher » et « The Masque of the Red Death », dans lesquels le mot « arabesque » est utilisé pour décrire l'apparence de figures humaines.

¹⁰⁵ *Poetry and Tales*, New York, Library of America, 1984, p. 50.

¹⁰⁶ Je prends en compte toutes les variantes.

Assignation » et « Ligeia » contiennent des brûle-parfums. Dans le premier conte : « strange Arabesque censers which seemed actually endued with a monstrous vitality as their particoloured fires writhed up and down, and around about their extravagant proportions » (*Tales 1*, p. 157, variantes « t » et « u »). Dans la version de 1838 de « Ligeia », nous retrouvons ces mêmes feux multicolores, ainsi que la chaîne en or à longs maillons de « The Bargain Lost » :

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, Arabesque 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 » (*Tales 1*, p. 321).

Également dans la version de 1838 de « Ligeia », les meubles présentent des arabesques : « furniture of Arabesque » (*Tales 1*, p. 320). Dans « Ligeia », ainsi que dans « Philosophy of Furniture », les revêtements muraux de même présentent des arabesques. Dans le premier conte le tissu qui recouvre les murs est décrit ainsi : « The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black » (*Tales 1*, p. 322). Dans le second : « The walls are papered with a glossy paper of a silver grey tint, spotted with small Arabesque devices of a fainter hue of the prevalent crimson » (*Tales 1*, p. 502). C'est encore dans « Philosophy of Furniture » que nous trouvons l'une des occurrences les plus mystérieuses du mot « arabesque » de toute l'œuvre de Poe : « Indeed, whether on carpets, or curtains, or tapestry, or ottoman coverings, all upholstery of this nature should be rigidly Arabesque » (*Tales 1*, p. 498). Comme nous aurons l'occasion de le voir, l'adverbe « rigidly » semble singulièrement hors de propos pour parler de motifs arabesques. Il est bien sûr assez facile de normaliser cet adverbe, et de le comprendre comme synonyme de « strictement » ou « exclusivement », mais il faut alors se demander pourquoi Poe n'a pas dit « strictly speaking » ou « exclusively ». À mon sens, il faut entendre et prendre au sérieux la contradiction entre la rigidité et les lignes courbes d'une grande plasticité qui caractérisent l'arabesque décorative. Dans « The Oval Portrait », ce sont les cadres des tableaux que le narrateur découvre dans la chambre où il décide de passer la nuit – après avoir trouvé refuge dans un château mystérieusement abandonné – qui sont arabesques : « Its walls were hung with tapestry and bedecked with manifold and multiform armorial trophies, together with

an unusually great number of very spirited modern paintings in frames of rich golden arabesque » (*Tales* 1, 662). Enfin, la dernière occurrence du mot dans l'œuvre narrative de Poe fait un peu figure d'exception, car elle ne désigne pas un objet décoratif. Cependant, le registre reste celui du décoratif. Il s'agit des motifs qui décorent le canoë dans lequel celui qui parcourt le domaine d'Arnheim effectue la dernière partie de son voyage : « But here the voyager quits the vessel which has borne him so far, and descends into a light canoe of ivory, stained with arabesque devices¹⁰⁷ in vivid scarlet, both within and without » (*Tales* 2, p. 1280–81).

En dernier lieu, il convient d'évoquer les deux occurrences du mot « arabesque » dans l'œuvre narrative qui ne désignent pas des éléments de décor. Celles-ci apparaissent dans « The Fall of the House of Usher » et « The Masque of the Red Death ». Dans le premier conte, le narrateur décrit l'apparence de son ami de jeunesse, Roderick Usher : « The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity » (*Tales* 1, 402). Dans le second, la voix narrative décrit ceux qui se sont réfugiés à l'abri de la peste dans le château du Prince Prospero, et participent au bal masqué fantasque organisé par celui-ci : « There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments » (*Tales* 1, p. 673). Deux points sont intéressants à noter. D'une part, bien qu'il ne s'agisse pas ici de décor, nous avons tout de même affaire à du *visuel*. D'autre part, dans les deux cas, l'arabesque semble exprimer une certaine inhumanité, ou du moins une monstruosité à la limite de l'humain.

Après avoir passé en revue les occurrences du mot « arabesque » dans l'œuvre narrative, il serait tentant de penser que son emploi est un peu anecdotique, devant simplement désigner au passage un ornement ou un objet décoratif. Cependant, ce qui est dit *arabesque* joue souvent un rôle clé dans les textes de Poe. C'est le cas, par exemple, dans « Ligeia » : Henri Justin voit ainsi dans le brûle-parfum suspendu au milieu de la pièce décorée par le narrateur (une réélaboration, selon lui, de la lampe de « The Bargain Lost ») une sorte de clef de voûte du dispositif cosmologique qu'est la

¹⁰⁷ Il est intéressant de noter, ici, que l'expression « arabesque devices » est exactement la même que celle qui est utilisée dans « Philosophy of Furniture » (*Tales* 1, p. 502).

chambre chez Poe¹⁰⁸. Pour Justin, la chambre de « Ligeia » constitue « l'aboutissement d'une série de "chambres" similaires¹⁰⁹ » et il affirme que cette série « culmine dans "Ligeia"¹¹⁰ ». Par ailleurs, si la chambre – i.e. *l'intérieur* – est un dispositif cosmologique, le fait que l'arabesque contribue le plus souvent à décorer cet intérieur fait d'elle une composante importante de ce dispositif.

Cette situation stratégique du motif de l'arabesque suggère qu'elle a une importance particulière pour Poe, suggestion qui se voit confirmée par une série d'occurrences où l'arabesque semble être une « espèce d'écriture » (« species of writing », *Tales* 1, p. 473). Pour commencer par le commencement, dès 1833, Poe projetait de publier un volume de onze contes qui aurait été intitulé *Eleven Tales of the Arabesque*. Une lettre datée du 4 mai de cette année, envoyée à Joseph T. et Edwin Buckingham, les père et fils fondateurs du périodique *The New-England Magazine*, en atteste. Dans cette lettre, dans laquelle Poe tente de convaincre les deux éditeurs de publier son volume, il donne une version succincte du récit-cadre qui viendra à terme entourer un autre projet, « The Tales of the Folio Club » : « They are supposed to be read at table by the eleven members of a literary club, and are followed by the remarks of the company upon each. These remarks are intended as a burlesque upon criticism¹¹¹ ». Poe inclut le conte « Epimanes » sous forme manuscrite comme spécimen. Il est donc possible de supposer que les contes à inclure dans ce recueil seraient « arabesques », dans un sens qui reste à élucider. Il est également important de noter que les contes déjà publiés en 1833 sont « Metzengerstein », « The Duc de L'Omelette », « A Tale of Jerusalem », « A Decided Loss », « The Bargain Lost » et « MS. Found in a Bottle ». Bien qu'on n'arrive pas jusqu'à onze (même en comptant le manuscrit d'« Epimanes »), il est déjà clair que ces contes, pourtant tous désignés par le titre *Eleven Tales of the Arabesque* comme « arabesques », ne sont pas tous « sérieux ». Cela vient de nouveau suggérer que l'équivalence entre arabesque et sérieux ne saurait tenir¹¹².

¹⁰⁸ Voir en particulier *Poe dans le champ du vertige des CONTES à EUREKA. L'Élaboration des figures de l'espace*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 169-173.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 159.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹¹¹ *The Collected Letters of Edgar Allan Poe, op. cit.*, LTR-037.

¹¹² Il y a une conséquence à cela : étant donné que l'opposé du sérieux (et donc de l'arabesque) est censé être le grotesque, si l'arabesque n'est pas égale au sérieux, elle ne saurait être l'opposé du grotesque. D'autres aspects de la tradition de l'arabesque explorés dans ce travail viendront étayer cette remise en

Nous trouvons ensuite deux occurrences dans la préface de *Tales of the Grotesque and Arabesque* : « The epithets “Grotesque” and “Arabesque” will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published » (*Tales* 1, p. 473). Reprenons ensuite dans son intégralité la citation mentionnée précédemment : « I am led to think it is this prevalence of the “Arabesque” in my serious tales, which has induced one or two critics to tax me, in all friendliness, with what they have been pleased to term “Germanism” and gloom » (*Tales* 1, p. 473). La première citation est curieuse. Poe a l’impression que les sens de « grotesque » et « arabesque » sont tout à fait évidents, que ce sont des descripteurs on ne peut plus précis de ses contes. On se souvient que, selon Smith, ces mots étaient dans l’air du temps à l’époque de Poe. Par ailleurs, Beverly R. Voloshin soutient : « The concepts of the grotesque and arabesque had wide currency in Romantic art theory, literature, and criticism¹¹³ ». L’une des visées du présent travail est d’élucider certains des contextes romantiques dans lesquels l’arabesque était monnaie courante, et qui pourront peut-être nous aider à comprendre ce qui permettait à Poe de supposer que ces deux épithètes, « grotesque » et « arabesque », étaient à elles seules, « suffisamment précises ». Il s’agit de comprendre le contexte européen, qui d’après Smith a ensuite été importé aux États-Unis au début du XIX^e siècle¹¹⁴. Dans cette configuration, les mots « grotesque » et « arabesque » ont fini par acquérir des significations morales, et leurs rapports avec la fantaisie, ainsi qu’avec des formes connexes telles l’hiéroglyphe et l’allégorie, ont subi des transformations entre classicisme et romantisme à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne. La deuxième citation met en jeu un sens du mot « arabesque » qui nous est désormais familier, i.e. « sérieux » – bien que les deux termes ne soient pas équivalents ici, malgré ce que suggérait Baudelaire dans sa traduction. Le texte dit plutôt qu’il y a *de* l’arabesque *dans* les contes sérieux, mais elle *n’est pas* le sérieux. Par ailleurs, l’arabesque est mise en relation avec le germanisme – caractérisation à laquelle Poe résiste, justement en agitant la bannière de l’arabesque : à l’Allemand, il oppose l’Arabe.

question de l’opposition traditionnelle entre grotesque et arabesque, sans que la distinction ou son absence soit considérée dans le présent travail comme une problématique active.

¹¹³ « The Essays and “Marginalia” : Poe’s Literary Theory », in Eric W. CARLSON (dir.), *A Companion to Poe Studies*, Westport, CT, Greenwood Press, 1996, p. 276-295, p. 283.

¹¹⁴ P. C. SMITH, « Novel Conceptions, Unusual Combinations », *op. cit.*, p. 1-70.

Les deux dernières occurrences du mot « arabesque » désignant une « espèce » d'écriture ont lieu à l'occasion de commentaires de Poe sur ses contemporains, et ne nous éclairent guère sur le sens du mot. La première survient en 1841, dans « A Chapter on Autography », lors de l'examen de l'œuvre de Thomas H. Chivers : « His productions affect one as a wild dream – strange, incongruous, full of images of more than arabesque monstrosity¹¹⁵, and snatches of sweet unsustained song¹¹⁶ ». La deuxième (dans laquelle le mot est légèrement modifié) date de 1845, dans la recension de *The Drama of Exile and Other Poems* : « “The Cry of the Human” is singularly effective, not more from the vigour and ghastly passion of its thought, than from the artistically-conceived *arabesquerie* of its rhythm¹¹⁷ ». Une monstruosité arabesque, et un rythme poétique qui fait preuve d'arabesquerie. Tout cela est bien énigmatique. En effet, lorsque le mot « arabesque » est utilisé pour désigner des objets décoratifs, il n'est pas impossible de s'imaginer ce qui pourrait être entendu par là. Il n'est peut-être pas évident de déterminer quels types d'ornementation arabesque Poe lui-même aurait pu connaître – question qui sera creusée plus tard dans ce travail – mais pour nous, les motifs arabesques d'un tapis persan, des murs de l'Alhambra, ou d'une édition du Coran sont bien connus. Mais lorsqu'on utilise ce terme pour désigner une « espèce d'écriture », le sens d'une telle transposition est bien moins évident. Que peut bien être « l'arabesque » à l'intérieur d'un conte, « l'arabesque » par opposition au germanisme, la monstruosité « arabesque », un rythme poétique qui fait preuve « d'arabesquerie » ? Et comment tous ces sens – non décoratifs, non visuels – sont-ils censés fonctionner ensemble – et coexister chez Poe ? C'est là un des enjeux de ce travail.

Afin de répondre à ces questions, il faut relever un fait crucial. On le sait, Poe s'intéressait au décor. N'a-t-il pas écrit une « Philosophie de l'ameublement » ? On se souvient également de la dimension cosmologique du décor soulignée par Justin. Or, comme nous le verrons, les plus grands décors contenant des arabesques que Poe a décrits dans ses contes contiennent également des problématiques temporelles : on pense à l'amas de fragments d'époques différentes qui encombrant l'appartement

¹¹⁵ Il est intéressant de relever cette conjonction de l'arabesque et de la monstruosité. Lorsqu'on remet la notion d'arabesque dans le contexte de sa tradition décorative, l'image devient claire, comme nous le verrons ci-dessous. Il est également intéressant de noter qu'ici, Poe associe l'arabesque, et non le grotesque, au monstrueux.

¹¹⁶ « A Chapter on Autography [partie 2] », *Graham's Magazine*, 19-6, 1841, p. 273-286, ici p. 284.

¹¹⁷ *Writings in the Broadway Journal: Nonfictional Prose. Part 1: The Text (Collected Writings of Edgar Allan Poe, Vol. 3)*, New York, Gordian Press, 1986, p. 8.

décrit dans « The Assigantion » ; on pense au défaut de mémoire avec lequel s'ouvre « Ligeia » ; on pense à l'horloge noire qui trône dans l'appartement ultime de « The Masque of the Red Death » (ces problématiques seront analysées de plus près au début de la première partie). Nous le verrons : l'arabesque permet de raconter l'histoire matérielle parce qu'elle théorise le *temps*. Et c'est précisément ce lien avec le temps qui permet d'expliquer qu'elle soit une espèce d'écriture.

*

* *

Avant de poursuivre, il convient de faire quelques remarques sur le corpus, et la manière dont il est mobilisé. Comme indiqué ci-dessus, le point de départ est la table des matières du projet de recueil *Phantasy-Pieces* (voir illustration 2), car il est clair qu'il y a une continuité entre ce projet et *Tales of the Grotesque and Arabesque*. En effet, Poe prévoyait d'utiliser la même épigraphe en allemand pour ce deuxième volume que pour *Tales of the Grotesque and Arabesque*, (épigraphe qui est une sorte de dédicace tirée de Goethe¹¹⁸), et indique qu'il s'agit d'une nouvelle édition augmentée de son premier recueil. Cette continuité suggère que la problématique de l'arabesque va, pour Poe, au-delà de ce premier recueil, et invite à élargir le corpus pour montrer qu'elle n'est jamais abandonnée par l'écrivain. Les lectures de Poe proposées dans les divers chapitres s'efforcent donc de commencer par au moins un conte de *Phantasy-Pieces*, puis de voir comment les problématiques qui surgissent se prolongent dans les textes plus tardifs. À cette échelle d'ensemble, plusieurs autres principes d'organisation ont été adoptés. D'une part, le travail se penche d'abord sur des textes bien connus, puis se déplace vers des textes moins souvent explorés. D'autre part, les lectures proposées au début de la thèse se situent dans le sillage d'interprétations antérieures, puis s'éloignent de plus en plus de la tradition critique. Ceci est intentionnel, le but étant de démontrer qu'un point de départ connu peut aboutir à quelque chose de non familier, à une chose qui est *autre*. Pour ce faire, la thèse s'organise également selon un principe formel. L'occasion se présentera, lors du chapitre sur Friedrich Schlegel et l'arabesque narrative, de passer en revue les

¹¹⁸ Il est intéressant de noter que c'est cette épigraphe, qui est donc manuscrite dans le projet de *Phantasy-Pieces*, et dans laquelle le nom de Goethe est mal orthographié, qui est souvent utilisée pour soutenir que Poe ne connaissait pas l'allemand.

dispositifs structurants des contes à l'échelle du fonctionnement de la narration. L'intention de ce travail est d'étudier à la loupe les procédés caractéristiques de l'arabesque dans leur détail le plus fin, car c'est seulement ainsi qu'il est possible de comprendre l'arabesque comme « espèce d'écriture ».

Pour écrire une histoire matérielle, donc, il sera impossible d'éviter entièrement l'histoire des idées traditionnelle, pour des raisons qui seront explorées dans le premier chapitre de la première partie, qui trace quelques parcours dans l'histoire de l'arabesque. Néanmoins, si on *lit* (au sens fort) l'histoire des idées en même temps qu'on la pratique, il est possible de voir surgir en creux une histoire matérielle et non pas idéale. Par ailleurs, lorsqu'il est question de l'histoire de l'arabesque, spécifiquement, l'on se rend compte qu'elle est particulièrement apte à illustrer ce principe. En effet, l'histoire de l'arabesque est constituée de différentes généalogies avec des temporalités non uniformes, qui interfèrent même les unes avec les autres, et l'on se rend vite compte que, lorsqu'il est question d'arabesque, les récits historiques sont profondément perturbés.

C'est à ces questions que se consacre la première partie de la thèse. Une introduction démontre qu'il y a un lien profond entre l'arabesque décorative chez Poe et la temporalité, à partir de lectures de « The Assigination », « Ligeia » et « The Masque of the Red Death ». Dans ces trois contes, l'arabesque décorative est mentionnée, et enchâssée dans des dispositifs temporels extrêmement complexes. Il s'agira donc, entre autres, de comprendre si cela est un hasard, ou si ce lien entre arabesque et temporalité se confirme dans son histoire, et surtout dans sa structure.

Le premier chapitre de la première partie, « L'Arabesque européenne. Le Piège du temps », se penche sur ce que l'on pourrait appeler une généalogie européenne de l'arabesque, qui commence en l'an 65 de l'ère chrétienne avec la *Domus Aurea* de Néron à Rome, passe par les Loges vaticanes de Raphaël à la Renaissance, puis récapitule la controverse sur l'ornement (dont l'arabesque) qui fit rage en Europe entre la fin du XVIII^e siècle et le début du romantisme, et se retrouve en Amérique du Nord à l'époque de Poe. Enfin ce chapitre regarde ce que devient l'arabesque dans le romantisme en analysant une série de gravures arabesques du romantique Philipp Otto Runge intitulées, de manière très pertinente, *Les Temps*. Il s'agit donc, d'une part, d'une généalogie tout ce qu'il y a de plus chronologique de l'arabesque décorative en

Europe. D'un côté, c'est exactement à cela que correspond le chapitre, mais *en même temps* il est également une réflexion sur la manière dont le temps ordinaire¹¹⁹, même lorsqu'on veut y échapper, revient toujours à la charge. Cependant, lorsqu'on y résiste, le temps peut devenir autre, car c'est finalement un temps sous rature que nous livrent les gravures de Runge.

Le deuxième chapitre, « L'Arabesque orientale. La Désorientation de l'histoire », s'ouvre avec quelques réflexions sur l'orientalisme de Poe, qui est bien connu et bien documenté. Je suis les analyses de Brian Yothers, pour qui les références à l'Orient chez Poe, bien que souvent très allusives, ont néanmoins des effets très forts à l'intérieur de ses textes¹²⁰. L'une des questions préliminaires de ce chapitre est donc de mieux comprendre la spécificité de l'Orient auquel Poe se réfère – en l'occurrence de l'arabesque orientale – afin de mieux comprendre l'effet qu'elle a dans les textes de l'auteur. Le chapitre poursuit en analysant une sélection de tapis dits « arabesques » et propose quelques réflexions sur l'époque à laquelle ils ont commencé à être importés en Europe et aux États-Unis, l'idée étant de voir s'il est possible de documenter la présence de tels tapis aux États-Unis à l'époque de Poe. S'ensuit une microlecture de la structure de motifs arabesques. Enfin, une historiographie occidentale de l'arabesque « orientale » est discutée. L'analyse de cette historiographie se révélera être une théorie de l'histoire qui met à mal sa linéarité, comme s'il y avait quelque chose dans l'objet « arabesque » qui résistait à l'histoire.

¹¹⁹ De Man parle parfois de temps ordinaire. Sans vouloir se lancer dans une analyse approfondie de ce que cela veut dire, on peut s'appuyer sur la description suivante de Sue Zemka : « there is really only one form of temporal representation that *common sense* acknowledges. The reigning secular *experience* of time knows time *through* [souligné dans l'original] matter. Modern (seventeenth- through nineteenth-century) philosophy bequeathed to us an empire of the senses that mediates between rationalism and empiricism and provides the theoretical principles for the socially binding baseline that we call realism. Organic and nonorganic entities are measurable, repeatable, and persistent; they also acquiesce to the knowledge and control of human beings. Their existence is cocooned in a universal envelope of linear, homogeneous time – time that is the same everywhere – which humans *perceive* as the durations of material bodies, their own included. And while it is true that there are alternatives to Newtonian time – supernaturalism, subjectivism, quantum physics – none of them have enough social purchase to undermine the fact that it is still the other that *common sense* calls “reality” » (« Sacred and Secular », in Thomas M. ALLEN (dir.), *Time and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 72-84, p. 76. Sauf indication contraire, je souligne). Cette forme de temporalité, que Zemka décrit comme persistente et omniprésente, est une temporalité de l'expérience, de la perception, des sens – en somme du phénoménal.

¹²⁰ Voir Brian YOTHERS, « 'Desert of the Blest' : Poe's Anti-Representational Invocations of the Near East », *Gothic Studies*, 12-2, 2010, p. 53-60, ici p. 54.

Le troisième chapitre, « L'Arabesque américaine. L'Ornement dans le décor », s'interroge sur la pratique consistant à écrire l'histoire à partir d'une archive, tout en en écrivant une. Prenant pour point de départ le texte de Poe intitulé « Philosophy of Furniture », dans lequel deux éléments de décor sont appelés à être ornés d'arabesques (le tapis et le papier peint), j'ai constitué une archive pour tenter de répondre à la question suivante : ce goût pour l'arabesque dans le décor était-il habituel à l'époque de Poe, ou bien est-ce une excentricité de sa part ? L'archive fut difficile à constituer, sans doute à cause du caractère peu durable des objets matériels en question, et j'ai dû passer par la peinture, d'une part (pour les tapis) et par des ouvrages contenant des reproductions (pour les papiers peints, qui sont en grande part encore installés *in situ*). D'après l'archive que j'ai pu constituer, il semble que, effectivement, Poe s'écarte du goût de son temps en préférant des tapis et des papiers peints arabesques. Cependant, l'archive est tellement surdéterminée que beaucoup d'autres interprétations sont possibles.

Dans le quatrième chapitre, « L'Arabesque narrative. De la volute à la parabase », il est moins question d'arabesque décorative. Néanmoins, ce chapitre est absolument nécessaire pour arriver à la notion poésque d'*espèce d'écriture*. En effet, ce dont il est question ici est la manière dont Friedrich Schlegel opère la transposition de l'arabesque décorative en arabesque narrative (c'est-à-dire une forme écrite, du moins chez Schlegel) dans sa « Lettre sur le roman ». Il s'avérera que la « parabase permanente¹²¹ » est « l'âme de la forme arabesque¹²² ». La parabase est un élément que Schlegel reprend de la comédie athénienne classique dans laquelle le chœur (plus précisément le coryphée) sort de l'espace clos de la scène théâtrale pour adresser un discours aux spectateurs. Il s'agit donc, plus généralement, d'un moment où l'espace de l'œuvre est transgressé, où quelque chose qui appartient à son « dedans » se déplace vers son « dehors ». C'est Sterne qui est invoqué au moment où la transposition entre arabesque décorative et arabesque narrative s'opère chez Schlegel, et je soutiens que cette référence est appelée par la réflexion sur le visuel du texte chez l'auteur de *Tristram Shandy*. Pour comprendre l'arabesque narrative, il convient de s'arrêter sur

¹²¹ « permanente Parekbase » (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Munich ; Paderborn ; Vienne ; Zurich, Ferdinand Schöningh, 1963, vol. 18, p. 85). Je traduis.

¹²² « die Seele der arabesken Form ist » (*Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Band 3, Schleiermacher's Briefwechsel mit Freunden bis zu seiner Übersiedelung nach Halle, namentlich der mit Friedrich und August Wilhelm Schlegel*, 1861, p. 193). Je traduis.

le célèbre « coup de moulinet » du Caporal Trim. Cet élément du récit de *Shandy* est à la fois narratif et visuel. Par ailleurs, l'espace construit par l'histoire dans laquelle évolue le Caporal Trim est transgressé, et laisse une marque sur la page du livre sur laquelle on lit cette histoire. Ce moulinet, et de manière générale la ligne ondulée par laquelle il marque la page, deviendront des leitmotifs de cette thèse. Cette première partie confirme donc le lien entre arabesque et temps relevé chez Poe, et montre que, de surcroît, dans son histoire, l'arabesque vient troubler le temps ordinaire de l'expérience et des sens.

La tâche de la deuxième partie « Cadrer, décadrer » est de montrer que la structure de la parabase permanente – âme de la forme arabesque selon Friedrich Schlegel – est opératoire dans l'œuvre de Poe. Elle commence par analyser un dispositif narratif, à savoir le cadrage. C'est cette structure-là qui a été choisie, car on connaît l'importance du cadre pour Poe (elle sera analysée dans l'introduction de cette deuxième partie). Le cinquième chapitre, « Les Parabases de Poe », analyse la fonction et le fonctionnement de diverses opérations de cadrage et leur débordement dans plusieurs contes de Poe. Il y va de la transgression de l'espace clos (qui arrive très souvent chez notre auteur, et qui est interrogée ici en lien avec « The Man of the Crowd »), des œuvres d'art enchâssées (la tapisserie dans « Metzengerstein », par exemple), et des récits-cadres. Dans tous ces cas, les dispositifs mis en place pour cadrer sont débordés, et on peut ainsi parler de parabase, même de parabase permanente – et donc, nous le verrons, d'arabesque.

Le sixième chapitre, « Les Sublimes de Poe », étudie un cas particulier du cadrage et de son débordement. En effet, Derrida a montré que ce qui était en jeu dans le sublime était un problème de cadrage¹²³. Il s'agit d'explorer comment Poe prend ce problème à bras-le-corps, en montrant qu'il le fait d'une manière différente de ce à quoi on pourrait s'attendre. Le chapitre démontre que, loin d'un sublime dans lequel prédominent des sentiments éthérés autour d'objets de contemplation idéaux, les sublimes de Poe sont matérialistes, gravitant autour d'objets terre-à-terre, voire horribles. Les sublimes de Poe sortent donc, dans cette lecture, du cadre traditionnel

¹²³ Dans *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 et en particulier dans « Parergon », in *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 19-168.

où l'on a voulu les confiner. Par ailleurs, il est important de souligner que l'arabesque produite par le décadrage chez Poe aboutit à la matérialité.

Le rôle de la troisième partie, « Les Temps du texte », est de faire le lien entre ce qui a été découvert du lien entre l'arabesque et la temporalité dans la première partie et la pratique de la parabase chez Poe. Elle montre que la parabase permanente (et donc l'arabesque) chez ce dernier débouche sur une temporalité du texte. Le chapitre 7, « Le Temps de l'oscillation », part d'un constat : à tout moment, n'importe quoi peut se transformer en son contraire chez Poe, comme de nombreux commentateurs l'ont relevé. C'est comme si Poe partageait son monde en deux parties et passait sans arrêt de l'une à l'autre – une sorte de parabase permanente de part et d'autre d'une simple ligne. Cette possibilité est explorée dans ce chapitre sur les oscillations à l'aune d'un groupe de contes qui sont, certes, minoritaires dans le corpus de Poe, mais qui illustrent magnifiquement bien ce phénomène. Il s'agit de ce qu'on appelle en anglais « nature sketches » et que j'appelle les « contes paysagers » (car j'ajoute à ce groupe quelques contes qui ne sont pas traditionnellement inclus parmi le groupement de contes traditionnel, mais qui contiennent des descriptions intéressantes de paysages). Ce chapitre débouche sur une réflexion sur les rapports entre oscillation et temps. Plusieurs commentateurs ont relevé que l'oscillation – que je relie à la parabase permanente, et donc à l'arabesque – rend le temps possible dans plusieurs contes de Poe, dont certains des « contes paysagers ». Il apparaîtra également, dans une analyse de « The Pit and the Pendulum », que le temps est complètement habité par la structure de l'oscillation, une oscillation permanente de part et d'autre d'une ligne. À un premier niveau, c'est cela que l'arabesque est devenue chez Poe.

Le chapitre 8, « Les Temps de la marque », pousse plus loin la recherche d'un lien entre temporalité et textualité. Il analyse tout d'abord l'acte de marquer le temps (dans le sens de scander, rythmer) dans « The Devil in the Belfry ». Ce marquage, qui est excessif, comme on le sait, va se retourner contre le temps de plusieurs manières différentes. Il s'agira ensuite de « The Tell-Tale Heart ». Comme Claude Richard l'a très bien expliqué, il y a plusieurs trames narratives dans ce conte, mises en place dès la première phrase à travers le jeu des temps verbaux, mais il y a *une* marque dans le conte qui vient faire périlcliter toutes ces temporalités très bien distinguées. Ensuite, on se penchera sur la question de la répétition dans ces deux contes, auxquels s'ajoute

« Three Sundays in a Week », afin de voir ce qu'il y a dans la marque qui force à la répétition. Toutes ces lectures s'attachent à montrer comment la marque vient perturber la temporalité ordinaire rattachée à l'expérience et aux sens. Ce sont les acquis théoriques de toutes les analyses précédentes de l'arabesque, à la fois dans son histoire et dans sa pratique chez Poe, qui permettent de mettre en évidence des structures textuelles de détail qui viennent perturber le temps ordinaire, et en particulier la vision du temps comme expérience, dans les lectures élaborées dans ce chapitre.

La quatrième et dernière partie, « Inscription, marque, matérialité », s'attache à réfléchir de la manière la plus soutenue possible à la temporalité propre à l'inscription, à la marque, à la matérialité (trois notions très proches les unes des autres). Le chapitre 9, « La Main, la machine », voit le retour en force de la ligne ondulée, du « moulinet », qui a joué un rôle si important dans l'analyse de l'arabesque chez Schlegel, et ce sous la forme des signatures reproduites dans les textes de Poe sur l'« autographie », des textes qui participent d'une fascination plus large pour le non-typographique. Les conclusions tirées de l'analyse des signatures permettront également d'aborder les marques non typographiques de la fin de *Pym*. La reproduction de marques non typographiques pose des problèmes particuliers au niveau de leur temporalité : appartiennent-elles au moment où la main les a tracées ? au moment où une gravure en a été élaborée ? au moment où elles ont été reproduites ? Ou à tous ces moments *en même temps* ? L'arabesque que constitue la ligne ondulée – inscription, marque, matérialité – nous mène à de telles questions insistantes.

Le dixième et dernier chapitre de la thèse, « L'Effet moulinet », développe un argument simple : toute écriture, typographique ou non, peut acquérir les caractéristiques des marques non typographiques analysées dans le chapitre précédent et être sujette à la même surdétermination temporelle. Ainsi, le chapitre analyse des contes dans lesquels l'écriture se transforme : « The Bargain Lost » (et « Bon-Bon »), « Silence », « Mystification », les « Marginalia » et « X-ing a Paragrab ». Les diverses aventures que connaît l'écriture dans ces textes (un mot qui se transforme en un autre, des « O » qui se transforment en « X », etc.) ont le résultat suivant : le visuel du texte – le texte dans sa pure forme, son pur tracé – devient plus important que son sens. Par ailleurs, et ce n'est pas un hasard, ces textes mettent en scène une histoire

désorientée. En effet, on peut dire pour résumer que toute écriture a le potentiel de devenir « moulinet », de devenir *arabesque*. Et dès que cela a lieu, le temps n'est plus « ordinaire » et l'histoire est *autre*.

Il s'avère au final que les contes de Poe constituent non seulement un chapitre dans l'histoire (history) de l'arabesque, mais aussi une histoire (story) racontée sur l'arabesque, racontée avec les ressources de la théorie de la temporalité que constitue l'arabesque, et qui est donc une histoire *matérielle*. La thèse dans son ensemble se propose donc, en somme, d'élaborer l'arabesque comme théorie de la temporalité et comme « espèce d'écriture » avec et à travers les contes d'Edgar Allan Poe.

Première partie

Histoires et tracés

Histoires et tracés

Introduction

Daniel Hoffman nous dit des contes « arabesques » de Poe (au sens conventionnel de « sérieux ») : « [they] are set in unspecified time and in imaginary places¹²⁴ ». On peut être troublé par un détail de cette phrase : on pourrait s'attendre à un article devant « time » ; sinon le mot devrait être au pluriel. Il pourrait s'agir d'une faute de frappe, mais l'anomalie est évocatrice : l'arabesque adviendrait-elle dans un temps non-spécifié, une forme indéfinie de la temporalité ? C'est avec cette piste que la présente exploration de la notion d'arabesque va commencer, en examinant trois des contes « arabesques » de Poe, trois contes à décor, des décors dans lesquels le motif *décoratif* de l'arabesque apparaît explicitement : « The Assigination », « Ligeia » et « The Masque of the Red Death ».

Dans « Philosophy of Furniture », après avoir critiqué le goût de ses compatriotes, Poe donne une description de l'appartement idéal, où l'arabesque décorative figure en bonne place. Mais il s'est aussi livré à plusieurs reprises dans ses contes à des descriptions fouillées de décors intérieurs qui semblent aller au-delà du simple besoin de créer une atmosphère. Barbara Cantalupo, auteur de *Poe and the Visual Arts*, écrit : « what may be perceived, initially, as mere decor can suddenly represent something uncannily symbolic¹²⁵ ». Il n'est pas étonnant que Cantalupo ait envie de dire que les décors chez Poe sont symboliques. Il est plus singulier qu'elle prétende que ce symbolisme relève de l'*uncanny*. Il y aurait donc quelque chose d'une inquiétante étrangeté dans ce symbolisme, une surenchère, un excès dont on ne sait que faire. À la page suivante, elle tente de cerner cet excès : « Decor almost becomes a character¹²⁶ ». Le décor est anthropomorphisé, acquiert de l'agentivité, et joue un rôle actif dans le déploiement de l'intrigue¹²⁷. Ceci est certainement le cas dans la

¹²⁴ *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, *op. cit.*, p. 205. David Ketterer nous donne la liste traditionnelle de ceux-ci : « Metzengerstein », « The Assigination », « Berenice », « Morella », « Ligeia », « The Fall of the House of Usher », « Eleonora », « The Oval Portrait », « The Masque of the Red Death » et « The Pit and the Pendulum ». Voir *The Rationale of Deception in Poe*, *op. cit.*, p. 181.

¹²⁵ *Poe and the Visual Arts*, University Park, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2014, p. 113.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 114.

¹²⁷ Certains lecteurs ont vu dans les décors de Poe, particulièrement ceux de « The Assigination » et « Ligeia », des extériorisations des esprits dérangés de leurs créateurs. Voir en particulier Cleanth

lecture que fait Henri Justin du rôle de la chambre dans « Ligeia » : précédemment évoquée comme dispositif cosmologique, elle est également selon lui *l'agent* qui produit le liquide qui, en tombant dans le verre de vin de la deuxième femme du narrateur, semble venir parachever sa transformation en Ligeia : « C'est la chambre elle-même qui a secrété le rouge liquide¹²⁸ ».

Le décor a sans doute une certaine volonté ; il joue certainement le rôle d'un personnage dans le premier conte vers lequel il convient de se tourner, qui est aussi le premier dans l'ordre chronologique de publication. Publié pour la première fois en 1834, « The Assignment » est, selon Mabbott, le conte le plus « romantique » de Poe (« the most romantic story Poe ever wrote », *Tales* 1, p. 148). Le personnage principal, un jeune noble vivant à Venise et amoureux d'une *Marchesa*, serait inspiré de la vie de Byron. Le conte, comme « Ligeia », contient un poème, et selon Benjamin F. Fisher, il s'agit d'un poème à la manière de ce même poète romantique¹²⁹. En plus d'une description élaborée de l'intérieur de « l'étranger » (il restera sans nom – comme Ligeia n'aura jamais de nom de famille), ce personnage qui a assemblé les éléments de décor selon des principes qui lui sont propres en produit également une théorie, une sorte de version préparatoire de « Philosophy of Furniture ». Par ailleurs, dans ces deux textes, on trouve le terme quelque peu énigmatique de « keeping » : « little attention had been paid to the *decora* of what is technically called *keeping* » (« The Assignment », *Tales* 1, p. 157) ; « There could be nothing more directly offensive to the eye of an artist than the interior of what is termed in the United States [...] a well-furnished apartment. Its most usual defect is a want of keeping » (« Philosophy of Furniture », *Tales* 1, p. 497). Deux observations s'imposent. Tout d'abord, il est clair qu'il y a une opposition entre l'esthétique adoptée par l'étranger et celle pour laquelle « Philosophy of Furniture » milite, qui doit au contraire présenter une qualité très particulière que Poe désigne par « keeping¹³⁰ ». Ce mot est difficile à traduire. Justin propose « accord¹³¹ », mais il me semble que le sens n'en est pas épuisé avec cette

BROOKS, « Edgar Allan Poe as Interior Decorator », art. cit., et D. HOFFMAN, *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, *op. cit.*, p. 251.

¹²⁸ *Poe dans le champ du vertige*, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁹ *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 47.

¹³⁰ Cantalupo nous dit que « The Assignment » est un exemple de l'esthétique définie dans « Philosophy of Furniture », mais ces deux citations semblent clairement indiquer le contraire. Voir *Poe and the Visual Arts*, *op. cit.*, p. 77.

¹³¹ *Poe dans le champ du vertige*, *op. cit.*, p. 165.

traduction. Il faut, je pense, l'entendre comme lié à l'expression « house keeping », c'est-à-dire toutes les opérations (décoration, mais aussi ménage, gestion du personnel de maison et du budget, etc.) nécessaires pour « tenir » une maison¹³².

Le décor de l'étranger serait donc sans accord, sans tenue. Voyons cela dans le détail. Pour ce faire, il faut commencer par le début. Comme dans beaucoup de contes de Poe, « The Assigination » démarre de manière non-narrative, avec un paragraphe qui parle de l'étranger, que l'on ne connaît pas encore, et qui est décrit en termes abstraits, presque allégoriques. Au deuxième paragraphe, lorsque le récit débute, il le fait (comme « Ligeia ») sous les auspices d'un problème de *mémoire* : « It was at Venice, beneath the covered archway there called the *Ponte di Sospiri*, that I met for the third or fourth time the person of whom I speak. It is with a confused recollection that I bring to mind the circumstances of that meeting » (*Tales* 1, p. 151). Non seulement le narrateur ne sait plus si la rencontre dont il va nous parler est la troisième ou la quatrième, mais de plus il s'en souvient mal¹³³. Pourtant, au paragraphe suivant, nous apprenons qu'il se souvient très bien de *l'heure*, grâce à une horloge proche (nous pensons à l'horloge de « Masque of the Red Death ») : « The great clock of the Piazza had sounded the fifth hour of the Italian evening » (*ibid.*). Mais la fin de ce même paragraphe nous informe qu'il y a sans doute un problème avec l'heure donnée : « we were slowly drifting down towards the Bridge of Sighs, when a thousand flambeaux flashing from the windows, and down the staircases of the Ducal Palace, turned all at once that deep gloom into a livid and preternatural day » (*Tales* 1, p. 152). La mémoire est confuse, mais l'heure est précise. L'heure est précise, mais l'obscurité devient jour. Time is out of joint – non seulement le temps « historique » de Hamlet (« the time », cette époque), mais plus radicalement « le temps » tout court, et sous toutes ses formes (« time »).

C'est donc sous les auspices de ce temps d'emblée dysfonctionnel que Poe va nous donner un décor à arabesques très fourni. En prenant en compte les différentes versions du conte, le mot « arabesque » apparaît deux fois. Ce temps dysfonctionnel

¹³² Il y a une question intéressante qui affleure ici : « house keeping » relève de la responsabilité féminine. Est-ce que Poe se féminise ici ? Ou suffit-il de tronquer « house keeping » en « keeping » pour le rendre masculin ?

¹³³ Par ailleurs, le texte nous dira quelques pages plus tard qu'il est difficile de se souvenir de la personne de l'étranger : « [his countenance] had no settled predominant expression to be fastened upon the memory » (*Tales* 1, p. 156).

va être confirmé par la première (brève) description du décor intérieur de l'étranger : « 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 » (*Tales* 1, p 157). D'après Stuart et Susan Levine, les grotesques grecques sont en fait romaines¹³⁴, et seraient donc les peintures découvertes dans la *Domus Aurea* à Rome et à Pompéi, dont il sera question dans le premier chapitre de cette partie. Dans tous les cas, l'œil erre (« wandered ») dans ce décor, semblant un peu perdu, ne trouvant refuge dans aucun des objets d'art qui lui sont proposés. Sans doute ce glissement d'un objet à l'autre est-il le résultat de l'incohérence présente dans leur assemblage. En effet, les peintures de la *Domus Aurea* remontent à l'antiquité romaine. Quant aux sculptures italiennes de la « meilleure époque », on peut supposer qu'elles datent de la Renaissance. Les figures égyptiennes, elles, nous font retourner vraisemblablement en arrière vers l'antiquité de ce pays. L'hétérogénéité de cet assemblage est donc non seulement spatiale, mais aussi temporelle : nous commençons dans une antiquité, accélérons vers la Renaissance, puis retournons en arrière vers une autre antiquité. Cette histoire ne se raconte pas dans l'ordre ; il n'y a pas de belle ligne temporelle, mais plutôt un retour en arrière. Cependant, il faut aussi remarquer que les datations sont très approximatives, et pourraient sans doute se comprendre autrement : le temps est non seulement enchevêtré, mais aussi vague. Or, c'est juste après l'introduction de ce dispositif qu'apparaît un brûle-parfum qui est dit « arabesque » dans les versions de 1834, 1835 et 1839.

Vers la fin du conte, l'étranger donne brièvement sa théorie de la décoration d'intérieur :

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. Like these arabesque censers, my spirit is writhing in fire, and the delirium of this scene is fashioning me for the wilder visions of that land of real dreams whither I am now rapidly departing. (*Tales* 1, p. 165–66)

¹³⁴ *The Short Fiction of Edgar Allan Poe : An Annotated Edition*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 495.

Encore une fois, nous rencontrons une juxtaposition de deux éléments qui sont spatialement et temporellement disparates, mais le créateur de ce décor revendique l'effet déroutant qui en découle, en particulier en ce qui concerne le temps. Et encore une fois, l'arabesque apparaît dans le contexte de cette problématique temporelle.

Tournons-nous maintenant vers « Ligeia¹³⁵ ». Après avoir épousé et perdu la brune et érudite Ligeia, le narrateur endeillé épouse la blonde et insipide Rowena¹³⁶. Il se retire avec sa nouvelle femme dans une abbaye isolée qu'il décore de manière tout à fait fantasque – et fantastique. À terme, Rowena décède, mais elle semble se réincarner en Ligeia. Thomas S. Hansen et Burton R. Pollin décrivent ce conte comme le summum du germanisme de Poe¹³⁷, et y voient un parallèle certain avec un conte de Tieck¹³⁸. Colin (Joan) Dayan y voit (ainsi que dans « Morella », où figure une autre dame érudite) une attaque très perfide à l'encontre de Margaret Fuller¹³⁹. Cependant, tous les critiques ne prennent pas ce conte au sérieux. G. R. Thompson le met en rapport avec « The Fall of the House of Usher » et l'effet dans ce dernier de la ballade intitulée « The Mad Trist » :

Yet the “Mad Trist” is made purposefully ludicrous ; it reads like a parody, and even the narrator comments on its absurdity. [...] But the intruded tale of the “Mad Trist” also has a clear ironic effect ; it destroys the Gothic illusion. As in “Metzengerstein” and “Ligeia”, Poe intrudes an ironic distance clearly and suddenly between the narrator and the reader¹⁴⁰.

¹³⁵ Mabbott note deux liens de détail entre « The Visionary » (la première version de « The Assigination ») et « Ligeia » : les deux contes décrivent les cheveux de l'héroïne avec le mot « hyacinthine » et les deux font allusion aux médaillons des Hébreux (*Tales* 1, note 6, p. 331–32). Par ailleurs, selon Mabbott, les deux textes se réfèrent à une histoire de statue modelée sur une vision (*Tales* 1, note 7, p. 332).

¹³⁶ Beaucoup de commentateurs ont vu dans cette opposition entre la brune et la blonde (et dans la description de « Ligeia » en général) la problématisation de la notion de race. Sur cette thématique, voir par exemple Colin (Joan) DAYAN, « Amourous Bondage : Poe, Ladies and Slaves », in Shawn ROSENHEIM et Stephen RACHMAN (dir.), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 179-209 ; J. Gerald KENNEDY et Liliane WEISSBERG (dir.), *Romancing the Shadow : Poe and Race*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2001 ; Scott PEEPLES, *The Afterlife of Edgar Allan Poe*, Rochester, NY, Camden House, 2004, p. 93–123 ; J. Gerald KENNEDY, *Strange Nation : Literary Nationalism and Cultural Conflict in the Age of Poe*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2016. Cette problématique ne sera pas étudiée dans le présent travail, car il me semble que, afin qu'une telle étude soit productive, il faudrait la mener dans un contexte plus large que l'œuvre d'un seul auteur.

¹³⁷ *The German Face of Edgar Allan Poe : A Study of Literary References in His Works*, Columbia, SC, Camden House, 1995, p. 105.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 96.

¹³⁹ *Fables of Mind : An Inquiry into Poe's Fiction*, New York, Oxford University Press, 1987, p. 24. Par commodité, je ferai référence à cet(te) auteur(e) sous son seul nom de famille, mais j'utiliserai les pronoms féminins pour parler de Colin (Joan) Dayan.

¹⁴⁰ *Poe's Fiction, op. cit.*, p. 95.

Il y aurait donc aussi une dimension parodique, de l'ironie dans « Ligeia ».

Mais commençons par le commencement. Voici la première phrase du conte : « I cannot, for my soul, remember how, when, or even precisely where, I first became acquainted with the Lady Ligeia » (*Tales* 1, p. 310). Comme « The Assignment », ce conte démarre avec un problème de mémoire, mais la difficulté est beaucoup plus radicale ici. Alors que dans le premier conte, ce problème surgissait dans la deuxième phrase du deuxième paragraphe, ici, il s'agit de l'incipit. Par ailleurs, dans « The Assignment », il s'agissait d'un souvenir confus, alors qu'ici, il est question d'une absence totale de souvenir, à la fois de la manière, du moment et du lieu. Le reste du paragraphe parle de la défaillance de la mémoire, des incertitudes concernant la relation entre le narrateur et sa bien-aimée (« I believe that I met her first and most frequently... », *Tales* 1, p. 310 ; « I have surely heard her speak... », *ibid.* ; « I but indistinctly recall... », *Tales* 1, p. 311). Cependant, à deux reprises dans ce même paragraphe, des souvenirs précis, bien que d'un autre type, lui reviennent : « it is by that sweet word alone – by Ligeia – that I bring before mine eyes in fancy the image of her who is no more » (*Tales* 1, p. 310–11). Le souvenir est suffisamment clair pour créer une image devant les yeux. Il est également intéressant de noter que ce qui crée cette image est un mot isolé, c'est-à-dire un élément de langage. Tout de suite après, il advient un autre souvenir très intense : « And now, while I write, a recollection flashes upon me » (*Tales* 1, p. 311). Ici, la remémoration apparaît encore sous forme visuelle, comme un éclair, et ce pendant *l'acte d'écrire*, comme si c'était ce dernier qui l'avait fait advenir. Et si c'était le cas du premier aussi ? Si c'était le mot « Ligeia », apparaissant dans le maintenant du texte sous forme écrite¹⁴¹, qui provoquait le souvenir ? Le paragraphe suggère donc tout d'abord que le passé est radicalement inaccessible, puis laisse entrevoir une technique – celle de l'écriture – qui le rendrait on ne peut plus présent. Les ambiguïtés temporelles que nous trouvons ici se confirment dans les descriptions du décor de la chambre nuptiale que le narrateur prépare pour sa deuxième épouse.

¹⁴¹ Kevin Newmark parle d'un « maintenant du texte » : « this textual now could [...] not *not* disturb the figural concepts of “past, present, and future” from which our ordinary models of understanding history and its events are derived », « Beyond Movement: Paul de Man's History », in *Beyond Symbolism: Textual History and the Future of Reading*, Ithaca, NY ; London, Cornell University Press, 1991, p. 195-230, p. 200.

La description de cet appartement commence ainsi : « There is no individual portion of the architecture and decoration of that bridal chamber which is not now visibly before me. [...] I have said that I minutely remember the details of the chamber – yet I am sadly forgetful on topics of deep moment » (*Tales* 1, p. 321). Nous voyons donc que le problème de mémoire rencontré au début du conte se retrouve ici, à l'envers en quelque sorte : nous commençons avec une hypermnésie et passons à une mémoire très sélective. Or c'est dans ce paragraphe qu'apparaît la première occurrence du mot « Arabesque », dans la version de 1838 : « 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, Arabesque¹⁴² in pattern » (*ibid.*). Ce paragraphe ne semble pas proposer aussi explicitement le type de distortion de l'histoire et de la temporalité que « The Assignment », mais nous lisons tout de même : « there was no system, no keeping, in the fantastic display, to take hold upon the memory » (*ibid.*). Cela rappelle fort la discussion de « keeping » dans « The Assignment » dont l'absence s'alignait avec une absence de temporalité. Par ailleurs, le mot « Arabesque » est écrit avec une majuscule ici. Sous la plume de Poe, cela veut dire la plupart du temps qu'il fait référence à la culture arabe. Nous aurons l'occasion de voir ci-dessous quelles relations l'arabesque orientale entretient avec l'histoire, ce qui viendra confirmer à quel point la référence à l'Arabesque dans « Ligeia » vient troubler le temps.

Les deux occurrences suivantes du mot « arabesque » surviennent dans le paragraphe suivant, lors de la très célèbre description des tentures de la pièce. Il est utile de la citer longuement :

The material was the richest cloth of gold. It was spotted all over, at irregular intervals, with arabesque figures¹⁴³, about a foot in diameter, and wrought upon the cloth in patterns of the most jetty black. But these figures partook of the true character of the arabesque only when regarded from a single point of view. By a contrivance now common, and indeed traceable to a very remote period of antiquity, they were made changeable in aspect¹⁴⁴. To one entering the room, they bore the appearance of simple monstrosities ; but upon a farther advance, this appearance gradually departed ; and step by step, as the visiter moved his station in the chamber, he saw himself surrounded by an endless succession of

¹⁴² Encore une fois, il convient de dire un mot sur la majuscule au mot « Arabesque » ici. Cela peut suggérer un rapport à la culture arabe, mais la pratique de Poe en ce qui concerne la majuscule à ce mot n'est pas cohérente et ne semble pas présenter de système.

¹⁴³ « Arabesque figures » est l'expression qui apparaît dans « The Masque of the Red Death ».

¹⁴⁴ Il s'agit, bien sûr, de l'anamorphose. Sur ce point dans « Ligeia », voir B. CANTALUPO, *Poe and the Visual Arts*, *op. cit.*, p. 109, 113, 115–17, 118–20.

the ghastly forms which belong to the superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk. (Tales 1, p. 322)

Comme dans « The Assignment », il y a des éléments de décor qui pourraient faire référence à des périodes historiques, mais les choses sont plus compliquées ici. Nous passons de « traceable to antiquity » (qui peut être assez facilement relié à une époque) à « Norman » (qui peut l'être éventuellement), à « the monk » (et dont le singulier joue à allégoriser la figure, ce qui tendrait à la rendre intemporelle). Il n'est pas si évident ici que le temps soit enchevêtré, comme c'était le cas dans « The Assignment » (mais il l'est peut-être). Plutôt, à part l'origine antique du procédé créant l'illusion d'optique, les références historiques sont très ambiguës (comme l'énigmatique « semi-Gothic, semi-Druidical device » de la page précédente), et il n'est pas simple de déterminer comment on doit interpréter cette absence de repères temporels. Ce serait donc à première vue plutôt une temporalité indéterminée qui enchâsse l'arabesque ici. Françoise Sammarcelli a avancé l'hypothèse d'une parodie des codes gothiques dans les éléments de décor utilisés dans ce texte :

Il me semble que Poe parodie les codes du gothique et du conte à sensation, même dans « Ligeia » – on en voit les signes jusque dans les artifices de décoration de la chambre nuptiale, avec son plafond curieusement orné « with the wildest and most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device » (185), et surtout sa tenture aux arabesques changeantes responsables d'un sinistre effet d'optique [...].¹⁴⁵

Si Poe parodie les codes du gothique ici, cela voudrait dire que leur conséquence, à savoir la temporalité indéterminée mise en place par les éléments du décor, est également parodiée, ce qui ne fait que renforcer la difficulté de fixer le cadre temporel : la parodie est-elle « contemporaine » du décor dont elle se moque, ou bien les énoncés de Poe proviennent-ils d'un autre temps – mais dans ce cas, lequel ? Il semble, en somme, encore plus périlleux de se repérer dans une telle dynamique intertextuelle parodique.

Le conte qui entoure l'arabesque du dispositif temporel le plus élaboré est cependant « The Masque of the Red Death ». Lors d'une épidémie de peste virulente inventée par Poe¹⁴⁶, le noble Prospero se retire dans une abbaye (comme l'abbaye de

¹⁴⁵ « La Rhétorique de la peur dans “Ligeia” (1838, 1845) et “The Tell-Tale Heart” (1843, 1845) d’Edgar Allan Poe », *Revue française d’études américaines*, 125, 2010, p. 27-37, ici p. 29.

¹⁴⁶ Beaucoup ont noté qu’il s’est sans doute basé sur des souvenirs du choléra asiatique en 1832 (voir par exemple J. G. KENNEDY, *Strange Nation*, op. cit., p. 68–69). Cependant, la « mort rouge » ne

Ligeia) avec mille amis, déterminé à se soustraire à la maladie. Dans une suite de sept appartements aux décors aussi fantasques que recherchés¹⁴⁷, il donne un bal masqué pendant lequel la Mort Rouge les rattrape tous. On se souvient, bien sûr, de l'horloge qui trône dans le dernier appartement, appartement aux tentures noires et aux vitres rouges. Cette horloge est l'indicateur le plus évident du dispositif temporel construit dans ce conte :

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 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 of meditation. (*Tales* 1, p. 672–73)

Comme on le voit dans ce passage, cette horloge est très puissante : lorsque l'heure sonne, tout s'arrête. Danse, musique et conversations sont interrompues, et ne peuvent reprendre tant que le temps n'a pas dit son dernier mot.¹⁴⁸

Par ailleurs, la suite d'appartements, dont les commentateurs ont proposé une multitude d'interprétations, est souvent vue d'une manière qui implique le passage du temps : les sept âges de l'homme, les sept jours de la semaine, les sept parties d'une journée, les sept décennies d'une durée de vie conventionnelle, et en particulier selon Brett Zimmerman, un demi-cadran d'horloge. C'est cette dernière interprétation qui nous retiendra ici. Elle dépend d'une lecture de l'architecture des pièces qui va un peu à l'encontre de la lecture traditionnelle. Souvenons-nous de la manière dont les pièces en enfilade sont décrites dans le conte :

ressemble à aucune maladie connue à l'époque de Poe ; les descriptions données, avec les pores qui saignent et la peau qui se recouvre de sang, font néanmoins inévitablement penser à l'ébola.

¹⁴⁷ Le texte nous dit de Prospero : « He disregarded the *decora* of mere fashion » (*Tales* 1, p. 673). Il a cela en commun avec l'étranger de « The Assigination ».

¹⁴⁸ Brett Zimmerman récapitule les études critiques sur les images de montres et d'horloges chez Poe, et de temps plus généralement dans « *Allegoria and Clock Architecture in Poe's "The Masque of the Red Death"* », art. cit, p. 1. Jean-Paul Weber a écrit de Poe qu'il était un « forcené du temps » (« a maniac of time »), « Edgar Poe or the Theme of the Clock », in Robert REGAN (dir.), *Poe : A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967, p. 79-97.

The apartments were so irregularly disposed that the vision embraced but little more than one at a time. There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect. To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite. (*Tales 1*, 671)

L’adverbe « irregularly » a conduit la plupart du temps à supposer que les appartements étaient disposés en zigzag. Zimmerman s’appuie plutôt sur le mot « windings » : « the suite is said to *wind*. In the diagram [voir illustration 3] the rooms have easily been drawn to wind around the center of the clock-abbey¹⁴⁹ ». Les virages se feraient donc tous dans le même sens, de sorte que la disposition des pièces forme un immense demi-cadran d’horloge.

Or, accompagnée par l’horloge d’ébène dans la pièce aux tentures noires, cette grande « horloge » mesure les dernières heures du Prince Prospero et de ses convives. Et, selon Zimmerman, nous voyons même représentées les deux aiguilles de cette horloge, la figure de la Mort Rouge étant censée être celle qui marque l’heure, Prospero celle qui marque les minutes¹⁵⁰. En effet, le spectre passe de la chambre bleue jusqu’à la chambre noire tout à l’ouest de manière calme et délibérée (se déplaçant donc à la faible vitesse de l’aiguille marquant l’heure) : « he made his way uninterruptedly, but with the same solemn and measured step which had distinguished him from the first, through the blue chamber to the purple – through the purple to the green to the orange – through this again to the white – and even thence to the violet, ere a decided movement had been made to arrest him » (*Tales 1*, p. 676). Quant à Prospero, il va plus vite (comme l’aiguille des minutes) : « Prince Prospero [...] rushed hurriedly through the six chambers » (*ibid.*).

Certes, cette interprétation est contestable, notamment parce qu’elle écarte sans beaucoup d’arguments la question de l’irrégularité. Mais elle demeure intéressante, surtout si l’on tient compte de toutes les références au temps incluses dans ce conte¹⁵¹. Le plus productif serait sans doute d’essayer de garder à l’esprit *en même temps* la lecture selon laquelle les chambres de l’abbaye sont disposées en zigzag, et celle qui voit l’architecture de l’abbaye comme un cadran d’horloge – ce qui voudrait dire que le temps se superpose au zigzag –, et enfin de se souvenir qu’au sein de ce dispositif

¹⁴⁹ « *Allegoria* and Clock Architecture in Poe’s “The Masque of the Red Death” », art. cit, p. 3.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵¹ Voir *Ibid.*, p. 2.

temporel complexe apparaissent des *figures arabesques* (« arabesque figures », *Tales* 1, p. 673).

*

* *

Il convient de conclure de ce parcours des grands décors arabesques chez Poe qu'ils ont tous des enjeux temporels. Dans « The Assignment » il s'agit d'un enchevêtrement temporel produit par la juxtaposition d'objets décoratifs de différentes périodes, une méthode de décoration qui est revendiquée par l'étranger justement à cause de son incohérence temporelle. Dans « Ligeia », nous faisons face à une alternance entre passé inaccessible à cause d'une mémoire défaillante, et passé hyper-présent à cause d'une hypermnésie, hypermnésie qui est souvent le résultat de la technique qu'est l'écriture. Cette alternance conduit, dans la description du décor arabesque, à un temps indéterminé. Dans la section sur « The Masque of the Red Death », il a été question d'une interprétation intéressante du décor arabesque qui y voit le cadran d'une horloge. Il faut cependant reconnaître que cette interprétation n'épuise pas les possibilités du conte, notamment celle qui laisserait entrevoir un temps zigzaguant, un temps qui apparaît sous la forme de la ligne ondulée qui reviendra encore et encore dans ce travail.

Le résultat final est que dans tous ces contes, l'arabesque décorative est enchâssée dans un dispositif temporel complexe. Cependant, les textes ne nous laissent pas voir s'il y a un lien nécessaire entre arabesque décorative et temporalité, et si oui quelle est sa nature et sa morphologie. Afin de répondre à ces questions, il est nécessaire de se tourner vers l'arabesque décorative à proprement parler.

Il conviendra de commencer par ce que Poe appelle dans « The Assignment » les grotesques grecques. Ces peintures ont une postérité européenne qui conduit jusque dans le romantisme, et comme nous le dit Patricia Clark Smith, elles étaient très bien connues à l'époque de Poe. Ensuite, il sera question de l'historiographie de l'arabesque « orientale ». « The Assignment » et « Ligeia » nous présentent des sortes d'historiographies miniatures qui déforment le temps. Il s'agira de se demander si cela est un hasard, ou s'il y a quelque chose dans l'arabesque qui met à mal l'historiographie. Vient ensuite un chapitre qui se pose la question suivante : est-il

possible de savoir quel genre d'arabesques décoratives Poe a pu voir ? Enfin, un dernier chapitre prend acte du fait que Poe *met en récit* des arabesques décoratives, mais ne nous en donne pas à voir. Comment transformer l'arabesque décorative en arabesque narrative ? Pour répondre à cette question, il faudra se tourner vers Friedrich Schlegel, qui développe une théorie du roman (et donc du récit) comme arabesque dans laquelle les « grotesques grecques » jouent un rôle clé.

Chapitre 1

L'Arabesque européenne Le Piège du temps

*La fonction référentielle est un piège, mais inévitable*¹⁵².

Si Stuart et Susan Levine ont raison de dire que les « grotesques » de « The Assingation » (« the grotesques of the Greek painters ») ne sont autres que les peintures dites « grotesques » découvertes dans la *Domus Aurea* à Rome et à Pompéi, un parcours à travers cette tradition peut nous éclairer sur le contexte décoratif précis qui est évoqué, et son lien avec la temporalité. Il convient néanmoins de commencer avec deux remarques préalables. Premièrement, il est nécessaire de faire une distinction entre le genre de peinture très précis auquel Poe se réfère et le phénomène esthétique plus large qu'est « le grotesque ». J'emploierai ce terme pour désigner la peinture de « la grotesque » (désignation que l'on rencontre également parfois avec l'orthographe suivante : la grottesque¹⁵³). Deuxièmement, il convient de souligner que, dans ce contexte, comme le montre Patricia Clark Smith dans le premier chapitre de sa thèse¹⁵⁴, les notions d'arabesque et de grotesque sont synonymes (je reviendrai sur cette synonymie ci-dessous). Le but de cette première partie n'est pas de reconstruire une histoire culturelle du motif de la grotesque ou de l'arabesque. Il s'agit plutôt de montrer que l'arabesque résiste à l'histoire que l'on en fait, à l'histoire que l'on voudrait raconter sur elle. Cette partie met également en évidence, à rebours de ces histoires, des caractéristiques structurelles de l'arabesque indispensables pour comprendre ce qui se passe avec l'arabesque dans l'œuvre de Poe. Elle est donc plutôt

¹⁵² Il s'agit de la dernière entrée, rédigée en français, dans les notes rassemblées par Paul de Man pour son dernier séminaire, sur la « Théorie rhétorique au XVIII^e et au XX^e siècles » (automne 1983). Andrzej Warminski l'utilise également comme épigraphe de son introduction au recueil posthume de De Man intitulé *Aesthetic Ideology* (« Allegories of Reference », in *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 1–33, p. 1). Dans cette introduction, Warminski lit la fonction référentielle comme un élément clé pour comprendre la pensée de De Man sur la matérialité, et à terme sur la temporalité et l'histoire.

¹⁵³ Voir par exemple André CHASTEL, *La Grottesque : Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, Le Promeneur, 1988.

¹⁵⁴ « Novel Conceptions, Unusual Combinations », *op. cit.*, p. 1–71.

ournée vers le point de départ théorique de ce travail, mais met *en même temps* en évidence des questions qui y résistent, ce pourquoi il est nécessaire de faire appel aux textes de Poe.

Commençons par regarder le mot « arabesque » d'un peu plus près. D'après Günter Oesterle, « le terme remonte à l'italien “*arabesco*”, c'est-à-dire arabe. La concurrence avec “*arabis*” et “*arabiscant*” dans l'espace linguistique français conduit à la fin du XVI^e siècle à ce que le terme “*arabesque*” devienne un terme technique utilisé par les architectes, les peintres et les fabricants d'ornements¹⁵⁵ ». Oesterle soutient également qu'il aurait été introduit dans l'espace linguistique anglais par Thomas Carlyle au XIX^e siècle¹⁵⁶. Ceci est bien sûr une distorsion (d'après l'*Oxford English Dictionary* l'usage du mot pour désigner un type d'ornement remonte au XVII^e siècle), mais elle est intéressante car Poe connaissait l'auteur anglais¹⁵⁷.

En son sens premier donc, l'arabesque désigne un style d'ornement qui est le plus souvent associé à l'« oriental », l'Orient lui-même ayant une signification qui n'est pas simple. En parlant des tapis orientaux dits arabesques, G. R. Thompson commente : « What “the East” means in this context is not simple. In general, “Persian” and “arabesque” carpets are called such even if the design inspirations originate outside of the borders of Iran, even so far away as China and India¹⁵⁸ ». Dans le monde musulman, le mot désigne une décoration architecturale. Du Moyen Âge à la Renaissance, ce sont les enluminures de livres orientaux et occidentaux qui sont dites « arabesques ». Enfin, au XIX^e siècle, le terme en vient à désigner des dessins faits au charbon et à la plume¹⁵⁹, et un certain type de récit. Au même moment, il commence

¹⁵⁵ « *Der Terminus Arabeske geht zurück auf ital. „arabesco“, d.h. Arabisches. Die Konkurrenz zu „arabis“ und „arabiscant“ führt im französischen Sprachraum Ende des 16. Jh. dazu, daß Arabeske zum Spezialterminus der Architekten, Maler und Ornamentstecher ausdifferenziert wird* » (« Arabeske », in Karlheinz BARCK (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart, 2000, p. 272–86, p. 272. Je traduis). Il convient également de souligner que l'usage du terme est occidental ; dans le monde arabe, il n'est bien sûr pas utilisé pour désigner le type d'ornement en question (voir Jacob Rama BERMAN, *American Arabesque : Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*, New York, New York University Press, 2012, p. 25).

¹⁵⁶ Voir G. OESTERLE, « Arabeske », *op. cit.*, p. 272.

¹⁵⁷ Poe cite le nom de Carlyle dans « Never Bet the Devil Your Head » et dans plusieurs « Marginalia ». Voir également Tracy WARE, « A Note on Poe and Carlyle's German Romance », *Notes and Queries*, 1989, vol. 36, n° 2, p. 181–182.

¹⁵⁸ « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism : The Example of Poe's Narrative », *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 1989, vol. 35, n° 3–4, p. 163–271, ici p. 171 note 4.

¹⁵⁹ Par exemple ceux de Philipp Otto Runge, discutés ci-dessous.

à être utilisé dans la danse classique (ce dernier sens étant souvent celui qui est le plus généralement connu) et la musique.

Le mot « arabesque » est donc d'une très grande richesse, utilisé dans de nombreux médias, de nombreuses aires géographiques et à de nombreuses époques. Dans le présent chapitre, j'aborderai le problème qu'il pose en tandem avec la grotesque, qui nous relie à au moins un décor de Poe, et les constructions temporelles qui en découlent.

I. La Domus Aurea

Le premier jalon sur ce tracé est Rome et la *Domus Aurea*¹⁶⁰. Cette villa faisait partie d'un immense palais impérial, que Néron fit construire à partir de l'an 65 de l'ère chrétienne, et qui couvrait une partie importante de Rome *intra-muros*. Il comportait plusieurs bâtiments distincts, de vastes jardins et un lac artificiel. Après la mort de Néron, l'espace occupé par la *Domus Aurea* fut rendu aux citoyens de Rome et le Colisée fut édifié sur l'emplacement du lac. Ensevelie pendant des siècles, la *Domus Aurea* fut en partie redécouverte dans les années 1480. Comme pour la date exacte de cette redécouverte, il n'y a pas de consensus concernant les circonstances : faut-il supposer qu'elle se produisit lorsqu'un jeune Romain tomba dans un trou, ou bien lors de travaux de réfection de la Basilica di S. Pietro in Vincoli ?¹⁶¹ Toujours est-il que l'on retrouva des sortes de grottes dont les parois étaient couvertes de peintures surprenantes, que l'on baptisa « grotesques ».

Il peut paraître étonnant de commencer une généalogie de l'« arabesque » par une discussion de la « grotesque », mais dans ce contexte, les deux termes sont

¹⁶⁰ Pour des discussions particulièrement stimulantes de la *Domus Aurea*, voir Gerhart VON GRAEVENITZ, « Die arabeske Inversion der Perspektive : Raffael und Jamnitzer », in *Das Ornament des Blicks: Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes « West-östlichen Divan »*, Stuttgart ; Weimar, J. B. Metzler, 1994, p. 67–83 et Geoffrey Galt HARPHAM, *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora, CO, The Davies Group, 2006, p. 27–32. Pour un passage en revue très détaillé de l'ensemble du palais, voir Larry F. BALL, *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003. D'autres travaux récents : Annette HAUG, « Das Ornamentale und die Produktion von Atmosphäre : Das Beispiel der Domus Aurea », in Johannes LIPPS et Dominik MASCHKE (dir.), *Antike Bauornamentik : Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2014, p. 219–47 ; Katharina LORENZ, « Neronian Wall-Painting : A Matter of Perspective », in Emma BUCKLEY et Martin T. DINTER (dir.), *A Companion to the Neronian Age*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, p. 363–81 ; Michael SQUIRE, « “Fantasies so Varied and Bizarre” : The Domus Aurea, the Renaissance and the “Grotesque” », in Emma BUCKLEY et Martin T. DINTER (dir.), *A Companion to the Neronian Age*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, p. 444–64.

¹⁶¹ Voir en ce sens M. SQUIRE, « Fantasies so Varied and Bizarre », *op. cit.*, p. 446.

extrêmement proches l'un de l'autre, voire synonymes¹⁶². Muzelle nous dit par exemple :

En réalité, les motifs floraux et végétaux pouvant occuper aussi une place importante dans la grotesque, et cela dès les premiers temps de son histoire, [...], on peut se demander si la grotesque ne s'est pas toujours plus ou moins intégré l'arabesque au sens strict du terme, de sorte que le glissement sémantique qui s'opère au cours du XVIII^e siècle correspondrait essentiellement à la désignation rhétorique du tout par la partie, soit au phénomène de synecdoque¹⁶³.

Chez Goethe, par exemple, qui avait voyagé en Italie, le remplacement du mot « grotesque » par « arabesque » est total. Il utilise sans aucune hésitation ce dernier terme pour désigner les peintures antiques¹⁶⁴ et celles des Loges vaticanes dont il sera question ci-dessous¹⁶⁵. G. R. Thompson, d'ailleurs, soutient que cette synonymie doit s'étendre à Poe : « He did not – nor *could* any romantic writer so widely conversant with contemporary literature – mean to indicate a split between so-called serious tales as “arabesque” and comic-satiric tales as “grotesque”. This bifurcation is a major distortion and misconception, antedating Arthur Hobson Quinn’s reading of Poe nearly fifty years ago, which Poe scholars have been reluctant to relinquish¹⁶⁶ ».

Ces peintures font figure d'événement dans l'art de la Renaissance, car elles utilisent des motifs, des procédés de composition de l'image et des couleurs qui allaient à l'encontre de tout ce que l'on croyait savoir sur l'Antiquité. Pour utiliser de manière anachronique la terminologie de Winckelmann, la Renaissance croyait trouver dans l'Antiquité « noble simplicité et calme grandeur », et la grotesque proposait un foisonnement de formes et de couleurs, une insouciance et une gaîté qui ne correspondaient pas à ses attentes. Alain Muzelle, soulignant le fait que les peintures reçoivent leur nom de la « grotte » où elles furent trouvées, commente le mot « grotesque » :

¹⁶² Voir en ce sens *ibid.*, p. 17–19, Günter OESTERLE, « Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente : Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske », in Herbert BECK, Peter C. BOL et Eva MAECK-GÉRARD (dir.), *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, Berlin, Mann Verlag, 1984, p. 119–39, p. 124 note 19) et Karl Konrad POLHEIM, *Die Arabeske : Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, München ; Wien, Paderborn Schöningh, 1966, p. 18 note 22.

¹⁶³ *L'Arabesque, op. cit.*, p. 17.

¹⁶⁴ En toute rigueur, il faut souligner que Goethe parle de celles de Pompéi.

¹⁶⁵ Voir A. MUZELLE, *L'Arabesque, op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁶ « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism », *op. cit.*, p. 164. À ce sujet, voir également Stephen RACHMAN, « From “Al Aaraaf” to the Universe of Stars : Poe, the Arabesque, and Cosmology », *The Edgar Allan Poe Review*, 2014, vol. 15, n° 1, p. 1–19, p. 11 note 12.

Cette appellation métonymique, donc indirecte, offrait certes l'avantage d'esquiver la difficulté qu'il y avait à trouver une désignation directe rendant clairement compte de la spécificité de cette peinture. Elle ne saurait cependant faire oublier un fait capital, à savoir que la grotesque reste dès lors un ornement sans véritable nom [...], ce qui traduit l'embarras des théoriciens du temps vis-à-vis d'un style de décoration pour lequel on ne trouverait aucun « équivalent dans le tableau commun des genres¹⁶⁷ ».

La grotesque est un genre qui était en dehors de l'horizon d'attente pour la Renaissance, et sa découverte fut donc un événement. Les contemporains n'avaient par conséquent pas de système classificatoire qui pouvait le contenir. Son absence dans le « tableau des genres » en fait un art qui *déborde* du tableau. Dès sa découverte et la création du terme qui le désigne, cet art met donc en scène un jeu entre bord et débordement.

Un jeu entre cadre et centre est bien visible dans l'illustration 4. Telle que l'image se présente, les figures humaines centrales sont peu détaillées (elles paraissent même floues dans la reproduction proposée). Elles sont dans des poses peu dynamiques et la composition dans son ensemble ne suggère pas le mouvement. Il y a un contraste fort entre ces figures centrales et les bordures ondulées qui forment une sorte de cadre à l'intérieur du cadre. Ces bordures proposent des couleurs vives et, avec leurs lignes courbes, donnent une grande impression de vivacité. Elles sont donc beaucoup plus séduisantes, ressortent bien mieux, que les figures humaines ternes et mal définies au centre. Le bord prend donc le pas sur le centre. Pour les commentateurs contemporains de la redécouverte de ces images, leurs éléments flottants et leur totale absence de profondeur provoquaient un sentiment d'insouciance et de gaîté face à ces peintures, sentiment qui contribuait à l'agrément qu'elles procuraient¹⁶⁸. Il y a cependant un autre détail qui doit retenir notre attention dans cette image. Le groupe central est certes doublement encadré, une fois par les épaisses lignes rouges qui forment un rectangle autour de lui, et une deuxième fois par les rinceaux grotesques. Cependant, l'on remarque en haut de l'image un deuxième groupe humain plus petit, sur fond bleu qui rompt le dispositif de cadrage. Le groupe humain qui se trouvait si

¹⁶⁷ *L'Arabesque : La Théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 21 (citant André CHASTEL, *La Grottesque : Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, Le Promeneur, 1988, p. 12). La première partie de l'ouvrage de Muzelle, intitulée « L'arabesque en peinture », p. 15–80, est consacrée à une étude des controverses autour de la grotesque et de l'arabesque à partir de la découverte de la *Domus Aurea*, puis au XVI^e siècle, et elle se termine avec le débat sur les ornements à l'époque néoclassique en Allemagne (voir ci-dessous). Il s'agit donc d'une généalogie entièrement européenne de l'arabesque.

¹⁶⁸ Voir A. MUZELLE, *L'Arabesque*, *op. cit.*, p. 44.

bien cadré qu'il devenait secondaire se retrouve en quelque sorte répété d'une manière qui déborde du cadre.

Tournons-nous ensuite vers un détail des motifs végétaux contenus dans la précédente image (voir illustration 5). Ici, le débordement est plus frappant, puisque la peinture ne se laisse aucunement limiter par le cadre que constituent les lois de la nature. Ainsi, à droite, sur des fleurs flottant dans le vide se tiennent des figures à moitié humaines. À gauche, un cheval jaillit d'une spirale végétale. Dans le centre de l'image deux petits angelots « poussent » à l'intérieur des motifs végétaux, comme un prolongement de la tige. Ces angelots révèlent un autre aspect de ce genre de peinture qui est souvent souligné, à savoir l'hybridation¹⁶⁹ : ici des figures déjà hybrides (car elles ont des ailes) font de surcroît corps avec le végétal.

Comme nous le verrons dans le chapitre 5, la circonscription de l'espace, et surtout de l'espace de l'œuvre d'art, est souvent thématifiée chez Poe. Elle apparaît dans des contes comme « Metzengerstein » ou dans « The Oval Portrait ». Au-delà d'un tel traitement, Poe, comme on le sait, utilise souvent des récits-cadres assez complexes à des fins satiriques et comiques, mais aussi pour jouer avec les cadres. Citons, à ce stade, deux exemples : d'une part, le dispositif qui devait venir entourer « The Tales of the Folio Club », qui met en scène un club littéraire dont chaque membre présente une création (l'un des récits de Poe) – et tourne en ridicule un auteur en vogue de l'époque ; d'autre part, le dispositif mis en place par « How to Write a Blackwood Article », dans lequel Psyche Zénobie, une auteure en herbe, reçoit des conseils d'écriture totalement farfelus qu'elle reprend à la lettre, d'où une complication supplémentaire : non seulement Poe se moque des contes typiques du *Blackwood's Edinburgh Magazine*, mais en plus la manière dont ces recettes se trouvent appliquées aggrave leur ridicule. Ces jeux d'emboîtement et de franchissement des limites font penser à la manière dont les arabesques inversent la hiérarchie du centre et de la marge. Dès le début de la généalogie européenne de l'arabesque décorative, il y a donc une affinité entre les textes de Poe et cette tradition. Néanmoins, le rapport entre les manières dont un élément pictural et un élément textuel débordent de leur cadre respectif reste, à ce stade, analogique.

¹⁶⁹ Voir A. MUZELLE, *L'Arabesque*, op. cit., p. 22.

Pour commencer à entrevoir un rapport qui soit plus qu'analogique – ou du moins plus rigoureusement analogique –, il faut se tourner de nouveau vers l'illustration 5. À rebours des aspects non mimétiques évoqués ci-dessus, on peut voir surgir de cette image un œil, constitué par les rinceaux arqués et symétriques situés au centre. Au milieu, une sorte de fleur fait office de pupille. Certes, cet œil flotte seul dans le vide, et son dessin est troublé par les deux angelots qui croissent de part et d'autre de la « pupille », mais on peut voir un œil malgré tout. L'image contient donc en elle-même deux tendances contraires, vers le mimétisme et vers le non-mimétique. Au tout début de son histoire, donc, l'arabesque nous fait signe : dès que l'on veut l'assujettir à une origine chronologique, elle se rebelle – nous dit que lorsqu'il s'agira d'elle, l'histoire ne pourra fonctionner comme elle le fait d'habitude.

II. Les Loges vaticanes

Il faut bien dire, cependant, que la *Domus Aurea* aurait sans doute été de nouveau oubliée si la peinture de la Renaissance ne s'était pas mise à l'imiter. Elle a été fréquentée par nombre d'artistes du XVI^e siècle désireux de s'inspirer des motifs antiques¹⁷⁰. Ces séjours sont partiellement documentés, car certains signaient les murs de la villa pendant leur visite¹⁷¹. Ainsi, elle servit d'inspiration pour de nombreuses œuvres de la Renaissance. Ce sont les Loges vaticanes qui nous intéresseront ici¹⁷². En 1503–1504, le pape Jules II demanda à Bramante de refaire la façade est du Palais apostolique en y construisant des loges. Après la mort de Jules II en 1513 et de Bramante en 1514, Léon X demanda à Raphaël de prendre la succession pour décorer les loges inachevées¹⁷³. Celui-ci réalisa (ou fit exécuter par son atelier) des fresques

¹⁷⁰ Voir G. G. HARPAM, *On the Grottesque*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷¹ Voir M. SQUIRE, « Fantasies so Varied and Bizarre », *op. cit.*, p. 449.

¹⁷² Sur les Loges vaticanes, voir G. G. HARPAM, *On the Grottesque*, *op. cit.*, p. 32–69. D'autres travaux récents : M. SQUIRE, « Fantasies so Varied and Bizarre », *op. cit.* ; Nicole DACOS, *Les Loges de Raphaël : chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*, Hazan, 2008 ; Tristan WEDDIGEN, *Raffaels Papageienzimmer : Ritual, Raumfunktion und Dekoration im Vatikanpalast der Renaissance*, Berlin, Imorde, 2006. Il y a quelques éléments également dans G. VON GRAEVENITZ, « Die arabeske Inversion der Perspektive », *op. cit.* et Jutta REINISCH, *Poesie der Poesie : die Randzeichnung des 19. Jahrhunderts seit Runge und Neureuther zwischen Arabeske und Grotteske*, Munich, Scaneg, 2013, p. 45–48.

¹⁷³ D'après Muzelle, le véritable maître d'œuvre était Giovanni da Udine (voir *L'Arabesque*, *op. cit.*, p. 26), mais selon Squire, Udine était l'apprenti de Raphaël. Ce dernier concevait les décorations, et Udine les exécutait (voir « Fantasies so Varied and Bizarre », *op. cit.*, p. 456). Étant donné que les fresques sont traditionnellement désignées comme « raphaéliques », je continuerai à utiliser le nom de

inspirées de la *Domus Aurea* découverte une trentaine d'années auparavant, et qu'il aurait observée de près. Ainsi, les Loges vaticanes contiennent des peintures présentant des scènes bibliques (il est convenu de parler de la Bible de Raphaël) entourées de motifs végétaux.

Comparons les illustrations 4 et 5 de la *Domus Aurea* à l'image de la *loggetta* présentée dans l'illustration 6. D'après Squire¹⁷⁴, il ne peut y avoir de doute que la *loggetta* puisa son inspiration dans la *Domus Aurea*. On reconnaît en effet le fond blanc, ainsi que la structure : il y a des figures humaines au centre entourées d'une multitude de formes hybrides et de motifs végétaux, géométriquement structurés. Les historiens de l'art attirent également l'attention sur la forme des voûtes, identiques dans les deux cas. On voit cependant ici que le cadre, bien que comportant des éléments similaires à ceux de la *Domus Aurea*, a subi une transformation. Le rectangle qui entoure les figures centrales est beaucoup plus clairement tracé, beaucoup plus rigide et hermétique que dans la version de la grotesque présentée auparavant. Quant aux bords, ils sont bien particuliers. Ils sont certes extérieurs au rectangle-cadre entourant les figures centrales, mais intérieurs à celui qui est formé par les pilastres de chaque côté et la voûte au-dessus, eux-mêmes ornés de grotesques. Par ailleurs, ils ont pris beaucoup plus d'ampleur. Nous pouvons en tirer deux observations.

D'abord, les artistes de la Renaissance semblent s'intéresser beaucoup moins aux peintures centrales qu'aux cadres grotesques. De plus, ces formes occupent l'espace du *passé-partout*, notion travaillée par Derrida dans son essai du même titre¹⁷⁵, et sur lequel nous aurons à revenir. Ainsi, en mettant en scène les multiples cadres autour de l'élément central, l'élément le plus mimétique, la *loggetta* met en abyme les conditions de possibilité de la représentation elle-même, qui, selon Derrida, nécessite toujours un cadre pour advenir¹⁷⁶.

Il faut signaler deux conséquences. D'abord, les grotesques périphériques sont beaucoup plus intéressantes que les peintures centrales qui, on s'en souvient, représentent des scènes bibliques. Ces scènes sont censées, prises ensemble, présenter

Raphaël pour désigner leur(s) créateur(s). Il est à noter qu'Udine est un de ceux qui signèrent les murs de la *Domus Aurea*.

¹⁷⁴ « Fantasies so Varied and Bizarre », *op. cit.*, p. 457.

¹⁷⁵ *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 5–18.

¹⁷⁶ Voir « Parergon », art. cit. (en particulier p. 63–94).

de manière linéaire des récits puisés dans la tradition chrétienne. Mais l'œil se trouve sans cesse attiré par quelque détail saisissant des grotesques, ce qui interrompt la ligne du récit proposé par les peintures centrales. Au lieu de passer sagement d'un élément narratif à un autre, l'œil – et l'esprit – trace des lignes sinueuses sur la surface des peintures grotesques, qui ne dictent aucun ordre d'appréhension, passant aléatoirement de la peinture centrale au bord, et d'un élément à l'autre à l'intérieur du passe-partout. Par conséquent, la grotesque semble une forme qui non seulement représente la non-linéarité mais la produit, dans le conflit mis en scène entre le bord et le centre.

D'ailleurs, le récit biblique n'est pas le seul à être perturbé par les interférences entre l'ornement grotesque et le centre de chaque réalisation. Par contrecoup, c'est aussi la linéarité du récit de l'histoire de l'art qui subit une interruption. Squire commente les peintures inspirées par la *Domus Aurea* :

The grotesque embodied a system of visual adornment that, although in one sense new and cutting-edge, seemed simultaneously to look back to (what we call) “medieval” and “Gothic” art. The paintings demonstrated a concern not only with pattern and calligraphy, but also with the non-mimetic elements of pictorial make-believe¹⁷⁷.

Un style d'ornement antique devient donc une technique à la pointe de l'innovation à la Renaissance, tout en regardant en arrière vers le Moyen Âge. L'enchevêtrement temporel décrit ici est complexe, et remet en cause toute idée de progression continue de l'art. Nous pouvons d'ores et déjà constater que le dispositif temporel dans lequel Poe enchâssait les « grotesques grecques » de « The Assignment » n'était pas un hasard : il semblerait qu'il y ait bien un lien de fond entre ce type de peinture et le temps – on devrait plutôt dire la perturbation du temps. Nous voyons déjà ici que cette peinture vient perturber la belle ligne progressive de l'historiographie. Par ailleurs, l'association entre la grotesque et la calligraphie est très suggestive. Bien qu'il ne paraisse pas évident à ce stade de mettre « grotesque » en rapport avec « écriture », ce rapport deviendra de plus en plus explicite dans ce qui suit.

III. La controverse sur l'ornement

L'intérêt pour la grotesque déclina durant le XVII^e siècle, mais au siècle suivant, il y eut un retour au goût pour l'Antiquité, sans doute renforcé par une série de découvertes et redécouvertes archéologiques de première importance, par exemple les

¹⁷⁷ « Fantasies so Varied and Bizarre », *op. cit.*, p. 451.

fouilles de Pompéi et d’Herculanum. À la fin du XVIII^e siècle en Allemagne, cet intérêt conduisit à une controverse intéressante autour de la question de l’ornement, qui se poursuivit sur le continent américain à l’époque de Poe. Patricia Clark Smith évoque la signification de cette controverse au début de sa thèse¹⁷⁸, mais il est utile de reprendre quelques points, afin de clarifier les enjeux de ce débat pour le romantisme, y compris le romantisme américain. Les discussions qui s’articulent tout au long de la controverse sur l’ornement s’appuient à la fois sur la *Domus Aurea* et les Loges vaticanes, dont les nombreux voyageurs qui se rendent en Italie rapportent des nouvelles¹⁷⁹.

La controverse sur l’ornement s’ouvre à un moment tout à fait important de l’histoire européenne moderne, peu avant le début de la Révolution française, avec un ensemble de textes que Muzelle lit de manière convaincante comme étant en dialogue les uns avec les autres¹⁸⁰. Le premier à intervenir est un représentant tardif des Lumières, A. Riem (1749–1814)¹⁸¹. Celui-ci était radicalement critique de l’arabesque, et ce serait en réponse à cette prise de position extrême que Goethe rédigea son essai « À propos des arabesques (*Von Arabesken*) » (1789)¹⁸². Viennent ensuite en 1790 et 1791 les écrits de Christian Ludwig Stieglitz (1756–1836)¹⁸³, auteur d’un ouvrage intitulé *De l’Usage des grotesques et arabesques (Über den Gebrauch der Grottesken*

¹⁷⁸ « Novel Conceptions, Unusual Combinations », *op. cit.*, p. 1–70.

¹⁷⁹ Muzelle souligne également qu’il était très facile d’acquérir une connaissance indirecte de ces images grâce aux nombreux recueils de gravures qui circulaient à l’époque (Geoffrey Galt HARPAM en donne un exemple dans *On the Grotesque*, *op. cit.*, p. 51), et qui sans doute ne manquèrent pas de nourrir cette controverse (voir A. MUZELLE, *L’Arabesque*, *op. cit.*, p. 40).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 39–56.

¹⁸¹ Il ne semble pas y avoir de consensus sur la signification de l’initiale « A ». Dans le *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin*, où son texte sur l’arabesque fut publié, l’auteur signe « A. Riem ». La plupart des travaux sur Riem l’interprètent comme « Andreas », mais Günter Oesterle l’appelle « Adolph » (« Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente », *op. cit.*, p. 133). D’abord pasteur réformé à Frankenthal et Berlin, Riem est nommé secrétaire de l’Académie des arts et des sciences mécaniques de Prusse en 1789. Forcé de quitter le pays en 1793 à cause du soutien qu’il accorda à la Révolution, il travailla pour la diplomatie française de 1796 à 1800. Il finit sa vie comme avocat à Spire. Il est l’auteur de *Fragments sur l’Aufklärung (Fragmente über Aufklärung)* et le co-éditeur, de 1788 à 1790, du mensuel *Le Journal berlinois pour l’Aufklärung (Berlinisches Journal für Aufklärung)*. Voir A. MUZELLE, *L’Arabesque*, *op. cit.*, p. 39–56, et en particulier p. 41 note 11.

¹⁸² « Von Arabesken », in Karl RICHTER (dir.), *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Munich ; Vienne, Carl Hanser Verlag, 1990, vol.3.2, p. 191–95.

¹⁸³ Stieglitz était juriste de formation et de profession, mais devint également critique d’art, spécialiste en histoire de l’archéologie de l’architecture, de l’Antiquité à l’époque contemporaine. Il publia des ouvrages sur l’architecture des Anciens, le Moyen Âge allemand, et l’histoire du développement de l’architecture. Voir A. MUZELLE, *L’Arabesque*, *op. cit.*, p. 46 note 21.

und Arabesken), et de Johann Dominicus Fiorillo (1748–1821)¹⁸⁴, auteur de *Sur la grotesque (Über die Grotteske)*. Karl Philipp Moritz (1756–1793)¹⁸⁵ intervient également dans le débat sur l'ornement avec le chapitre « Arabesques » de son livre *Concepts préliminaires à une théorie des ornements* publié en 1793. Le romantisme récupère ensuite le motif pour le réinvestir et le revaloriser de manière novatrice. On peut dire brièvement que, dans ce nouveau mouvement, l'arabesque devient une forme fétiche, un principe clé, comme on le voit très clairement chez Friedrich Schlegel, qui s'essaie tout au long de sa carrière à placer le principe de l'arabesque en clé de voûte de ses diverses tentatives de systématisation¹⁸⁶.

Plusieurs problématiques se dégagent du débat sur l'ornement. En premier lieu, on peut mentionner la manière de valoriser (ou de dévaloriser) la dialectique entre fantaisie et mimesis qui se présente dans les peintures arabesques. Comme nous l'avons vu ci-dessus avec la *Domus Aurea* et les Loges vaticanes, ces deux tendances sont présentes dans les peintures en question, et il s'agit de savoir lequel l'emporte ; dans le cas où la mimesis est perdante, la question est de savoir si cela constitue un problème. Pour Riem, la réponse est indubitablement oui. Pour lui, la fantaisie est démesurée dans ce type de peinture, et qui veut l'imiter met en péril le bon goût et la rationalité d'une société éclairée. Le foisonnement de l'hybridation, l'apesanteur, le manque de profondeur et les multiples autres atteintes aux lois de la nature sont condamnés vigoureusement.

Goethe est le premier qui commence à revaloriser le côté fantaisiste de l'arabesque. Il développe une théorie quelque peu cocasse sur les peintures antiques : selon lui, les figures mimétiques centrales et l'ornement marginal n'ont pas été peints par le même artiste. Les premières furent exécutées non pas sur place, mais dans les ateliers de peintres supérieurs, sur des plaques transportables. Ces plaques furent ensuite intégrées aux murs *in situ*. Puis des artistes subordonnés, « capables d'apposer

¹⁸⁴ Fils d'un compositeur italien, Fiorillo est un peintre et historien de l'art allemand que connaissent les frères Schlegel. C'est à l'Académie de peinture de Bayreuth qu'il reçoit sa première formation artistique. Il part ensuite se perfectionner en Italie, de 1761 à 1769. À son retour en Allemagne, il mène de front une activité d'artiste-peintre, d'enseignant et d'historien du domaine pictural.

¹⁸⁵ Écrivain allemand au parcours quelque peu atypique, il a été apprenti chapelier, étudiant en théologie à Erfurt et à Wittenberg, précepteur, professeur au *Gymnasium* de Berlin, professeur d'archéologie et d'esthétique à l'Académie Royale des Beaux-Arts à Berlin (poste qu'il devait certainement au soutien de Goethe) et, à la toute fin de sa vie plutôt brève, membre de l'Académie royale des sciences de Prusse. Il fait également partie de ceux qui font le voyage en Italie, où il séjourne de 1786 à 1789.

¹⁸⁶ K. K. POLHEIM, *Die Arabeske : Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*, op. cit.

des arabesques¹⁸⁷ », exécutent les ornements de cadre. Cet argument sur les supposées conditions matérielles de production des peintures antiques révèle bien la place inférieure de la fantaisie par rapport à la mimesis. Mais Goethe accorde à l'ornement arabesque d'avoir mis en avant et disséminé la joie et l'insouciance en peinture, et en tant que tel, il veut bien lui accorder une place dans le cénacle de l'art. Toutefois, les arabesques ont la vocation de servir de cadre à un art supérieur, sans l'évincer ni le détrôner. Elles doivent sagement rester sur les bords – dans les cadres – et servent à diriger l'œil vers le centre, ne devant en aucun cas prendre le dessus sur l'œuvre mimétique centrale.

Un autre problème se pose au sein du néoclassicisme, en particulier chez Stieglitz et Fiorillo : le jeu entre multiplicité et unité. L'arabesque est manifestement un art du foisonnement. La question est donc de savoir si ce foisonnement peut être contenu et intégré dans une belle totalité rationnelle qui ne perturbe pas « le sublime et le grand, la noble simplicité et la bienséance¹⁸⁸ ». Stieglitz et Fiorillo rejettent le naturalisme étroit d'un Riem, mais retiennent le principe de l'ordre rationnel. Le mouvement de l'œil provoqué par ces peintures (et donc le récit qu'il construit, la succession des points sur lesquels l'œil s'arrête) est toujours rassemblé en un tout et aboutit donc à une compréhension sensible et intellectuelle d'une unité narrativement fermée¹⁸⁹. Ici, nous avons une autre compréhension possible du rapport entre arabesque décorative et récit.

Chez Moritz, c'est également cette problématique de l'unité et de la multiplicité qui est en jeu, bien qu'elle soit valorisée de manière un peu différente. Moritz commence son chapitre en citant Horace et sa doctrine selon laquelle, en art, il faut aller jusqu'au bout de sa fantaisie, et ne tolérer aucune entrave à celle-ci. Il se concentre en particulier sur les pilastres des Loges vaticanes et, dans la multiplicité des figures et animaux qui y abondent, il voit une illustration de la grande chaîne de la vie, dont la principale caractéristique est la stricte hiérarchie linéaire et continue entre

¹⁸⁷ « *subordinierte Künstler, welche fähig waren Arabesken hinzuzeichnen* » (« Von Arabesken », *op. cit.*, p. 193. Je traduis).

¹⁸⁸ L'original fait référence à Winckelmann: « *das Erhabene und Große, die edle Einfalt und das Schickliche* » (G. OESTERLE, « Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente », *op. cit.*, p. 134. Je traduis).

¹⁸⁹ Voir Günter OESTERLE, « Das Faszinosum der Arabeske um 1800 », in Walter HINDERER (dir.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, p. 51–70, p. 61.

les niveaux. Il compare également les arabesques à un labyrinthe dans lequel l'œil peut se frayer une multiplicité de chemins. Il souligne en outre que l'on ne devrait pas évaluer les arabesques selon la même loi que ce que les néoclassiques appelaient la « grande peinture ». Au contraire, elles ont leur logique propre, dans laquelle elles trouvent elles-mêmes leur propre aboutissement et leur propre fin. Enfin, il compare les arabesques à des hiéroglyphes, comparaison qui, même si elle est finalement rejetée par Moritz, deviendra très importante pour les romantiques. Mais Moritz reste en fin de compte un néoclassique : même si l'arabesque est placée sous le signe de la *Mannigfaltigkeit* (multiplicité), il y a toujours un principe unificateur qui rassemble cette diversité en un tout. Le labyrinthe a un centre autour duquel il se déploie, la logique autonome fait sens. Ce théoricien est très utile en ce qui concerne la réflexion menée ici sur Poe pour deux raisons. Tout d'abord, il suggère une autre relation entre arabesque et récit que celle décrite par Stieglitz et Fiorillo : au lieu d'une belle ligne narrative qui se rassemble en un tout, Moritz sous-entend un récit labyrinthique qui permet une multiplicité de lignes. Par ailleurs, la convocation de la notion de hiéroglyphes soulève de nouveau l'idée d'un rapport entre arabesque et écriture. Elle nous met aussi en tête les marques découvertes sur les parois de la gorge de Tsalal à la fin de Pym – et peut-être d'autres marques non typographiques qui apparaissent dans les textes de Poe.

Cette problématique de la tension entre unité et multiplicité semble donc très importante. Lorsque les auteurs estiment que l'arabesque ne peut aboutir à l'unité, ils la voient comme une force qui mène à la décadence. Riem est le représentant le plus extrême de cette position ; comme je l'ai mentionné ci-dessus, il considère que les arabesques vont à l'encontre du bon goût et de la raison car elles ne respectent pas la mimesis et font plutôt preuve d'une fantaisie démesurée. Par ailleurs, il reproche aux arabesques d'être « hors genre », comme l'étaient les grotesques pour Muzelle. Il n'y a pas de cadre qui permet d'articuler un jugement esthétique sur ce type de peintures. Elles sont donc nuisibles à tous ceux qui voudraient les imiter, car elles risquent de mener au dépérissement des genres véritablement nobles comme la peinture d'histoire (alors au sommet de la hiérarchie). Riem établit également une distinction tranchée entre la peinture allégorique, pleine de sens, et l'arabesque qui n'en a pas du tout. Il

considère que l'arabesque perturbe « le sublime, l'héroïque et le spirituel¹⁹⁰ ». Elle serait une force qui va à l'encontre de l'ordre et de l'harmonie. En somme, Riem craint que tout cela n'aboutisse à la déchéance d'une civilisation éclairée. Stieglitz et Fiorillo, bien que moins extrêmes que Riem sur d'autres points, le suivent sur celui-ci, voyant également dans l'arabesque le marqueur d'une décadence culturelle¹⁹¹.

Cette crainte de la déchéance, de la décadence, fait surgir une temporalité particulière, comme ce fut déjà le cas : dans l'histoire de la grotesque, censée être à la fois à la pointe de l'innovation et regardant en arrière vers le Moyen Âge. En effet, les arabesques provoqueraient une régression vers ce qui est perçu à l'époque comme le côté débridé de la société antique, et remettraient donc en cause la progression linéaire du temps. Nous retrouvons donc là le lien entre arabesque et temps abordé à partir de « The Assignment », « Ligeia » et « The Masque of the Red Death ».

Deux points sont à souligner à l'issue de cette discussion. Tout d'abord, ce survol montre la multiplicité de lectures qui sont suscitées par l'arabesque. C'est un art qui représente la multiplicité, mais dont le résultat est également le foisonnement des interprétations possibles. L'arabesque ne reste pas contenue, cadrée comme le voulaient les Lumières et le néoclassicisme. Étant une forme d'art qui avait pour vocation de décorer les bords, elle est un art du cadre qui fait exploser les cadres.

Ensuite, il est important de noter que, de manière schématique, on peut dire que le motif de l'arabesque est valorisé de manière différente par les Lumières (Riem), le néoclassicisme (Goethe, Stieglitz et Fiorillo) et chez Moritz qui constitue une figure charnière entre le néoclassicisme et le romantisme. Par ailleurs, on sait que le romantisme en fera autre chose encore. L'arabesque est donc le signe du passage d'une « période » à une autre, un marqueur du temps qui passe. Comme nous venons de le voir, elle est également ce qui résiste au passage du temps, qui le fait revenir sur lui-même et remet en cause sa linéarité. L'arabesque est réfractaire au temps, mais

¹⁹⁰ « *Störung des Erhabenen, Heroischen und Gedanklichen* » (G. OESTERLE, « *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* », *op. cit.*, p. 134. Je traduis).

¹⁹¹ Patricia Clark Smith (« *Novel Conceptions, Unusual Combinations* », *op. cit.*) montre que c'est cette même controverse sur la « moralité » de l'arabesque décorative qui faisait rage en Amérique du Nord à l'époque de Poe. Néanmoins, elle se concentre sur les *discours* sur l'arabesque, sans en analyser de près les *motifs*, de sorte qu'elle ne montre pas clairement les liens entre le visuel et l'éthique.

participe également à son passage. Cependant, aussi rétive soit-elle à la temporalité, elle ne peut, *en même temps*, qu'en être le marqueur.

IV. Philipp Otto Runge

Étant donné que le romantisme opère un changement aussi considérable dans la notion d'arabesque, il semble pertinent d'étudier l'usage que fait un artiste romantique de l'arabesque décorative. Philipp Otto Runge (1777–1810)¹⁹² est un peintre, écrivain et théoricien de l'art allemand, considéré comme l'un des plus grands représentants de l'art romantique. Ici, il sera principalement question d'une série de gravures intitulée *Les Temps* (voir illustrations 7 à 10). Membre du cercle de Goethe, on dit que Runge décida de devenir artiste après avoir lu les poèmes de Tieck. Il étudia à l'académie de Copenhague de 1799 à 1801, puis s'installa à Dresde, où il fit la connaissance de Caspar David Friedrich. Pour Critzmann, le projet de Runge est de concilier les contraires : le céleste et le terrestre, les puissances spirituelles et naturelles, la beauté de l'art et la vérité de la nature¹⁹³, ce qui n'est pas sans rappeler un certain goût de Poe pour ce que je propose d'appeler les « oscillations », une alliance systématique des contraires (voir chapitre 7). Ainsi, par exemple, la cause devient effet – et vice versa – dans *Eureka* (« and we may take at any time a cause for an effect, or the converse – so that we can never absolutely decide which is which¹⁹⁴ »). Par ailleurs, Ramos pense que Runge connaissait l'usage des arabesques¹⁹⁵ chez Raphaël. En effet des copies de certaines parties des œuvres élaborées pour les Loges vaticanes étaient conservées à la galerie de Dresde pendant que Runge résidait dans cette ville¹⁹⁶.

¹⁹² Cf. quelques études récentes sur Runge : Thorsten CRITZMANN, « Philipp Otto Runge », in *Goethes Wahlverwandtschaften als Jahresmärchen : Ein Dialog zwischen Aufklärung und Romantik*, Köln, SH-Verlag, 2006, p. 125–48 ; Christian SCHOLL, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst : Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, Munich ; Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007 ; Julie RAMOS, *Nostalgie de l'unité : Paysage et musique dans la peinture de P. O. Runge et C. D. Friedrich*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008 ; J. REINISCH, *Poesie der Poesie : die Randzeichnung des 19. Jahrhunderts seit Runge und Neureuther zwischen Arabeske und Grotteske*, op. cit. ; Thomas LANGE, *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010.

¹⁹³ Voir « Philipp Otto Runge », op. cit., p. 142–44.

¹⁹⁴ *Eureka*, Urbana et Chicago, University of Illinois Press, 2004, paragr. 216. Ces tendances seront étudiées plus longuement dans le chapitre 7.

¹⁹⁵ C'est en effet ce terme qu'elle utilise pour décrire les œuvres des Loges vaticanes.

¹⁹⁶ Voir *Nostalgie de l'unité*, op. cit., p. 171.

Runge est un romantique, certes, mais il peut sembler entretenir une relation ambiguë avec le classicisme. D'un côté, il utilise dans ses réalisations des motifs classiques (*putti*, bacchantes, etc.), et travaille avec une structure classique de l'arabesque telle que Goethe la décrivait dans l'essai qu'il lui consacrait : le cadre ornemental reste subordonné à l'œuvre principale et ne doit servir qu'à diriger l'œil vers le centre où cette réalisation se trouve¹⁹⁷. De l'autre, quelque chose chez lui gêne le classicisme, et Goethe en particulier (dont Runge était pourtant très proche) : « D'après Werner Busch c'est le [caractère référentiel de la figure] chez Runge qui aurait pu gêner Goethe, car celui-ci reconnaît ce caractère référentiel des contours dans les images des *Temps*¹⁹⁸ ». Nous verrons ci-dessous comment ce caractère référentiel crée un rapprochement entre les images des *Temps* et l'écriture d'une manière qui est en fin de compte complètement incompatible avec le classicisme. En effet, le passage par le français est révélateur ici. L'allemand « Gestalten », qui peut se traduire par « forme », « figure », « personnage », etc., désigne manifestement les figures humaines qui apparaissent dans les dessins. Mais on peut exploiter la polysémie du mot « figure » et s'accorder pour y voir non seulement des figures humaines, mais aussi des figures allégoriques. Or, nous connaissons le lien étroit entre allégorie et écriture. Un passage de Schopenhauer cité par Walter Benjamin dans son *Origine du drame baroque allemand* le fait ressortir avec force :

Sans doute un tableau allégorique peut, par sa propre signification allégorique produire une vive impression sur l'âme ; mais une simple inscription, dans des circonstances analogues, produirait le même effet. Supposons par exemple un homme possédé d'un solide et persistant désir d'arriver à la renommée [...] il voit le génie de la gloire avec ses couronnes de laurier ; cette vue réveille toute son âme, sollicite toute sa puissance d'activité ; mais la même chose se serait produite si tout à coup il avait lu distinctement le mot « gloire » écrit en toutes lettres sur le mur.¹⁹⁹

Dans cet extrait du *Monde comme volonté et représentation* (cité d'après Benjamin), Schopenhauer se place du point de vue du spectateur sur lequel l'allégorie produit un effet : pour ce dernier, comprendre visuellement l'allégorie, c'est la déchiffrer à la

¹⁹⁷ Voir G. OESTERLE, « Das Faszinosum der Arabeske um 1800 », *op. cit.*, p. 61.

¹⁹⁸ « Nach Werner Busch ist es [das Verweisungscharakter der Gestalt] was Goethe an Runge gestört haben mag, denn Goethe erkennt diesen Verweisungscharakter der Umriss in Runges „Zeiten“-Bildern» (T. LANGE, *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge*, *op. cit.*, p. 190. Citant Werner BUSCH, *Die notwendige Arabeske: Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin, Mann, 1985, p. 55–57. Je traduis).

¹⁹⁹ *Origine du drame baroque allemand*, trad. fr. Sibylle MULLER, Paris, Flammarion, 1985, p. 174 (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in Rolf TIEDEMANN et Hermann SCHWEPPENHÄUSER (dir.), *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, 1991, vol. I.I, p. 338).

manière d'un mot. Dans la suite de ses analyses, Benjamin montre que cette proximité du visible et du lisible est une structure de l'allégorie comme forme qu'il est possible de penser aussi bien comme « écriture²⁰⁰ » (en image) que comme « image écrite²⁰¹ ».

Je me tourne maintenant vers la série *Les Temps*, dessins préparatoires pour un projet de quatre tableaux destinés à être exposés dans un bâtiment spécial et accompagnés de musique et de poésie, cherchant ainsi à atteindre l'« art total ». C'est seulement pour le premier dessin, *Le Matin (Der Morgen)*, que tableau a été réalisée ; l'installation avec poésie et musique n'a, quant à elle, jamais vu le jour. Les modèles pour gravure sur cuivre que je reproduis dans le fascicule d'illustrations et qui sont conservés à la Kunsthalle de Hamburg présentent tous les quatre les mêmes marques au verso. Daniel Runge²⁰² a écrit à l'encre : « Original de Philipp Otto Runge 1802/3 ». L'année est barrée à la craie et corrigée par « 1803 ». Cette mention répétée (car elle apparaît sur chacun des quatre modèles) « Original de Philipp Otto Runge » (« *Original von Philipp Otto Runge* ») suivie d'une date fait penser à l'analyse proposée par Derrida de la signature de Searle dans *Limited Inc* : « What makes him think that [his rights as author] might be questioned, that someone might try to steal them from him, or that there could be any mistake concerning the attribution of his original production ?²⁰³ ». Il y a par ailleurs une complication supplémentaire ici : contrairement à Searle qui a lui-même apposé sur le manuscrit qu'il envoyait à Derrida un © dessiné de sa propre main, ce n'est pas l'artiste lui-même qui « signe », mais son frère. Nous entrevoyons un entrelacement complexe entre la signature et l'unicité qui lui confère une valeur légale, d'une part, et la reproduction de la signature, d'autre part. La réflexion à ce sujet se poursuivra dans le chapitre 9 avec une analyse des textes de Poe sur l'« autographie ».

Pour les spécialistes de l'art allemand, il est convenu d'appeler ces dessins de Runge des arabesques, et il semblerait que l'artiste, lui aussi, désignait ainsi ses créations²⁰⁴. Le végétal y est clairement visible, surtout dans les lignes sinueuses des

²⁰⁰ « L'écrit tend à s'imposer comme image », *Origine du drame baroque allemand* p. 188 ; « *Das Geschriebene [drängt] zum Bilde* », *Gesammelte Schriften*, vol. I.I, p. 351.

²⁰¹ *Origine du drame baroque allemand* p. 231 ; « *Schriftbild* », *Gesammelte Schriften*, vol. I.I, p. 388.

²⁰² Le frère aîné de Philipp.

²⁰³ *Limited Inc*, Evanston, IL, Northwestern University Press, 1988, p. 30. On se souvient que ce texte de Derrida fut d'abord publié en anglais.

²⁰⁴ Voir J. RAMOS, *Nostalgie de l'unité*, op. cit., p. 172.

cadres ornementaux. Mais une très forte structure géométrique est également présente, ainsi que le montrent les dessins de construction préparatoires donnés en illustration 11 (préparatoires aux dessins préparatoires aux gravures préparatoires aux peintures préparant l'œuvre d'art totale qui ne fut jamais achevée...). Et – on le sait – pour Runge, ce mariage de l'organique et du mathématique relevait de l'arabesque. Julie Ramos écrit : « Chez Runge, l'arabesque s'associe à un procédé de géométrisation de l'image²⁰⁵ ». Par ailleurs, elle cite une lettre de Runge à son frère, Daniel, datée du 16 janvier 1803 : « Ces [arabesques]²⁰⁶ sont d'abord un moyen pour ordonner de façon rythmique mes idées, car l'organisation mathématique est toujours bienvenue et les véritables arabesques en proviennent déjà, c'est un jeu d'enfant²⁰⁷ ».

On voit dans les images présentées dans les illustrations 7 à 10 certaines des caractéristiques les plus typiques de l'arabesque. Tout d'abord, dans les cadres décoratifs, les motifs végétaux sont disposés en lignes sinueuses selon une logique géométrique. Ensuite, avec les *putti* qui peuplent également les bords, nous retrouvons la légèreté, le flottement et le manque de profondeur – et donc le non-respect des lois de la nature et de la mimesis – que nous avons observés dans les ornements de la *Domus Aurea* et des Loges Vaticanes.

Plus précisément, dans « Le Matin » en particulier, nous observons l'une des logiques les plus typiques de l'arabesque, telle qu'elle sera identifiée dans la généalogie orientale, en particulier par l'historien de l'art Alois Riegl, dont il sera question dans le chapitre suivant : une fleur donne naissance à une tige qui semble « pousser » à partir du centre de la corolle de celle-ci, sans parler de la nouvelle tige qui prend son départ du « bas » de la tige de la tulipe (la tulipe étant présentée la tête en bas, il s'agit en quelque sorte également du haut de la fleur ; voir le détail de la bordure du *Matin* donné dans l'illustration 12).

En plus de ces aspects de l'arabesque déjà rencontrés, Runge ajoute très clairement l'allégorie : ces figures féminines qui représentent plus que ce qu'elles sont. On se souvient que certains des théoriciens de l'arabesque discutés plus haut, en

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Crochets de Ramos.

²⁰⁷ *Ibid.* Ramos ne donne pas l'allemand, et l'origine de la traduction n'est pas spécifiée. Ce mariage deviendra plus clair lors de la discussion, ci-dessous, de l'illustration 11.

particulier dans la section consacrée à la controverse sur l'ornement, ont envisagé la possibilité qu'il y ait un lien entre arabesque et allégorie, pour la rejeter en définitive (sans doute à cause de leur idéologie néoclassique). Et c'est sans doute un marqueur du passage au romantisme que Runge s'intéresse si ouvertement à ce trope. Toujours est-il que cet usage de l'allégorie fait entrer l'arabesque dans un réseau de significations et un rapport de références qui ont, comme nous le verrons ci-dessous, des conséquences très intéressantes pour la comprendre en tant que forme.

Il reste un aspect de la série *Les Temps* à aborder, qui devient manifeste dans les dessins donnés dans l'illustration 11. On a vu dans les dessins achevés la prévalence de la ligne végétale. Les dessins préparatoires montrent néanmoins à quel point les différentes images sont structurées par des lignes géométriques. Dans la section intitulée « La temporalité de la ligne » de son livre *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runges*²⁰⁸, Lange interprète ce mariage de l'organique et du mathématique comme la rencontre de deux conceptions de la ligne :

L'une est une conception abstraite-géométrique, l'autre, concrète-organique. Dans les dessins de construction pour les quatre *Temps* ces deux conceptions sont concordantes, l'entrelacs abstrait-géométrique des lignes – conformément à leur fonction de clôture de la composition – étant dominant, et s'annexant l'entrelacs concret-organique, qui est suggéré comme une trace mnésique de la réalisation proprement dite. Dans les dessins achevés, c'est le contraire : l'entrelacs géométrique n'est plus visible, et les lignes organiques deviennent maintenant clairement reconnaissables²⁰⁹.

Il convient de noter ici la dialectique entre visible et invisible. Le géométrique et le végétal ne s'associent pas en une belle totalité placide, mais existent dans un état de tension dynamique : faire ressortir la ligne abstraite des mathématiques revient à estomper la ligne concrète de l'organique et vice versa. Enfin, ce qu'il y a de plus intéressant encore, c'est que cette tension crée une temporalité : la géométrie « reste comme une trace mnésique » (*Erinnerungsspur*²¹⁰) dans la réalisation finale. Celle-ci

²⁰⁸ *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge, op. cit.*, p. 181–87.

²⁰⁹ « Die eine ist abstrakt-geometrisch, die andere konkret-organisch. In den Konstruktionszeichnungen zu den vier „Zeiten“ eignen sich beide zugleich wobei – ihrer Funktion zur Erschließung des Bildgefüges gemäß – das abstrakt-geometrische Liniengeflecht dominant ist und das wie eine Erinnerungsspur der eigentlichen Ausführung angedeutete konkret-organische Liniengefüge auf sich bindet. In den ausgeführten Zeichnungen verhält es sich umgekehrt: Das geometrische Geflecht ist aus der Sichtbarkeit verschwunden, deutlich erkennbar werden nun die organischen Linien » (*ibid.*, p. 181–82. Je traduis).

²¹⁰ Bien que l'emprunt reste implicite, Lange utilise ici le terme par lequel, tout au long de son œuvre, Freud désigne la manière dont les événements s'inscrivent dans la mémoire.

contient donc une marque de son état antérieur, de son propre passé. Mais la présence du passé dans ce présent est bien étrange. En effet, la mémoire est déjà en elle-même une sorte de trace.

La temporalité d'une trace est déjà bien singulière. Il a été question dans l'introduction de la manière dont la matérialité – la condition matérielle de possibilité²¹¹ – d'un texte fait parfois irruption dans celui-ci. Cela laisse des traces à la surface du texte, et ces traces constituent l'histoire que de Man qualifie d'« actuelle », composée d'événements qu'on ne sait pas localiser dans le temps. Disons simplement pour l'instant que la « trace mnésique » ne pourra aboutir à une temporalité linéaire où l'image 1 est le passé de l'image 2, à son tour le passé d'une troisième image (la peinture qui devait découler des dessins de construction par exemple). Selon Lange :

La simplicité de ce schéma, qui lie l'intérieur de l'image et le cadre par une symétrie commune autour d'un axe central, permet de surcroît au regard du spectateur de passer d'une image à l'autre, de les lire en avant et en arrière²¹².

Ainsi, on pourrait lire non seulement de l'image 1 à l'image 2 (dans laquelle l'image 1 existerait en tant que trace mnésique), mais également de l'image 2 à l'image 1, ou de la 3 vers la 2 en passant par la 1 (ce qui fait surgir une progression non linéaire).

La temporalité est donc non seulement non linéaire, mais aussi multiple – non pas la temporalité, mais *les* temporalités. Un autre point vient renforcer cette hypothèse : comme l'indiquent les légendes des images composant la série *Les Temps*, plusieurs dates sont associées à chacune d'elles. Daniel Runge donne d'abord la date 1802/3 (une manière de noter la date que l'on peut lire de plusieurs manières différentes : 1802 ou 1803 ; à cheval entre 1802 et 1803), puis barre cette mention pour

²¹¹ C'est Andrzej Warminki qui utilise l'expression « condition matérielle de production », en particulier dans « Allegories of Reference », art. cit, p. 11. Elle fait, bien sûr, référence aux « conditions de possibilité » qui, chez Kant, définissent le transcendantal *et* aux « conditions matérielles de production » chez Marx, et ce n'est pas un hasard. En effet, de Man projetait un texte en partie sur Marx pour son volume *Aesthetics, Rhetoric, Ideology* (publié de manière posthume sous le titre *Aesthetic Ideology*), et cette référence reste valable. Il y a une structure commune entre ces deux « conditions matérielles » : dans les deux cas, elles sont « recouvertes », cachées, rendues inaccessibles à l'expérience, à la cognition. Nous ne pouvons connaître que la « phénoménalité » (de Man) et la « superstructure » (Marx). Cette « matérialité » occupe une place quelque peu paradoxale dans l'œuvre de De Man, car, si l'on en croit les travaux de Kevin Newmark et Andrzej Warminski, il s'agit d'une notion absolument clé, mais elle renvoie à quelque chose qui ne peut pas être un objet de connaissance.

²¹² « *Die Einfachheit dieses Schemas, das Binnenbild und Rahmen über eine gemeinsame Mittelachsensymmetrie aufeinander bindet, erlaubt dem Blick des Beschauers darüber hinaus, zwischen den Bildern hin- und herzugehen, sie vorwärts und rückwärts zu lesen* » (T. LANGE, *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge*, op. cit., p. 182. Je traduis).

la remplacer par 1803 (autre date). Par ailleurs, les dessins furent utilisés comme supports pour des gravures : la première édition fut publiée en 1805 (quatrième date), et la deuxième en 1807 (cinquième date)²¹³. Et ce ne sont là que les « premières éditions », sans compter les innombrables republications et diffusions des *Temps* qui ont eu lieu depuis leur création²¹⁴.

Autre caractéristique de la trace mnésique : les dates barrées de la main de Daniel Runge (~~1802/3~~), à la craie grise ou noire. Ces dates – qui indiquent une plage de temps (ou deux dates différentes ?) – sont de plus placées *sous rature*. Comme tout ce qui est sous rature, leur signification d'« origine » est ainsi annulée tout en étant conservée. Ce sont des non-dates, qui ne peuvent pas s'empêcher d'être des dates.

J'ai fait remarquer ci-dessus que les images des *Temps* avaient un caractère manifestement allégorique. Revenons maintenant à la signification exacte de ces allégories. Lange souligne qu'il existe de multiples interprétations du groupe de gravures : les heures de la journée de la manière la plus évidente, mais aussi les saisons, les âges de la vie et du monde²¹⁵, etc. Il faut insister sur deux points ici. D'une part, et tout simplement, comme pour l'allégorie en général, *Les Temps* peuvent recevoir une multiplicité de sens. D'autre part, toutes les interprétations données par Lange expriment le passage du temps (ce qui était déjà le cas de nombre d'interprétations, mentionnées ci-dessus, de la suite des pièces dans « The Masque of the Red Death »). Pris ensemble, les dessins des *Temps* constitueraient donc une allégorie du temps qui passe. Mais il ne s'agit pas d'un temps unique, uniforme et linéaire. Encore une fois, il est multiple. Par ailleurs, ces temps, ces *Zeiten* au pluriel, sont subsumés en une seule et même allégorie, et font corps avec une seule et même unité sémantique (pour autant que l'on puisse parler d'unité quand il s'agit d'allégorie), car elles constituent toutes ensemble une allégorie des heures du jour, des saisons, des âges de l'homme, etc. Les différents temps des *Temps* (heures du jour, saisons etc.) passent dans le défilement d'une image à une autre, mais *en même temps*, les quatre images sont rassemblées en

²¹³ Voir Werner HOFMANN (dir.), *Runge in seiner Zeit*, Munich, Prestel, 1977, p. 115.

²¹⁴ Est-ce que le jour où j'ai téléchargé ces images pour les intégrer au présent texte constitue une date dans leur vie ? J'aurais tendance à dire que oui... Et à partir de chacune de ces dates de reproduction se déploie une ligne temporelle, « *rückwärts und vorwärts* », en zigzag. Nous verrons que Poe pense à ce genre de phénomènes, liés à la reproductibilité technique de marques non typographiques, dans ses réflexions sur les procédés d'impression, et dans ses écrits sur l'« autographie » en particulier.

²¹⁵ Voir T. LANGE, *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runges*, op. cit., p. 182.

un seul ensemble allégorique. Ces temps peuvent paraître, d'un côté, avoir une certaine dynamique, mais pris ensemble ils sont statiques. Les temps des *Temps* passent sans passer. C'est ce genre de nœud, qui se manifeste à partir de l'arabesque, qui fait *advenir* le temps. Ce n'est donc pas un hasard que Poe ait établi un lien entre la temporalité et ses décors arabesques. L'arabesque, telle qu'elle se présente dans sa forme européenne, est intimement liée au temps. Celle-ci devient à la fois datée et non datée, complètement non temporelle mais néanmoins porteuse – même productrice – de temps. *La fonction référentielle est un piège, mais inévitable* : même si la temporalité de la date est un leurre, chaque fois que l'on entrevoit sa disparition, elle revient en force.

Chapitre 2

L'Arabesque orientale

La Désorientation de l'histoire

Le syntagme « arabesque orientale » est en soi extrêmement orientaliste, dans le sens proprement saidien. S'il existe, comme nous l'avons vu ci-dessus, une forme européenne de l'arabesque, il n'en demeure pas moins vrai que le mot « arabesque » désigne tout d'abord l'aire culturelle arabe. En effet, on se souvient que, d'après Günter Oesterle, le terme remonte à l'italien « *arabesco* », c'est-à-dire ni plus ni moins qu'arabe²¹⁶. Ce terme contient donc en lui-même une désignation de l'autre. Or, comme le dit Said, l'Orient constitue l'une des principales images de l'autre pour l'Occident (« one of its deepest and most recurring images of the Other²¹⁷ »). Dire l'« arabesque orientale » revient donc presque à formuler un pléonasme.

L'intérêt de Poe pour l'Orient est bien connu. Dès 1936, une étude lui est consacrée : « Edgar Allan Poe's Orientalism » de Kurt F. Leidecker²¹⁸. Plus récemment, Malini Johar Schueller s'est penchée sur cette problématique, en particulier en lien avec « *Ligeia*²¹⁹ », puis a poursuivi dans un contexte plus large²²⁰. Jutta Ernst, déjà mentionnée, étudie l'orientalisme de la poétique de l'arabesque, en

²¹⁶ Voir « Arabesque », in Karlheinz BARCK (dir.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart, 2000, p. 272-286, p. 272.

²¹⁷ *Orientalism*, New York, Penguin, 2019, p. 1. Said donne trois sens de la notion d'orientalisme peu après : « Anyone who teaches, writes about, or researches the Orient [...] is an Orientalist » ; « Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident" », *Ibid.*, p. 2 ; « Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient », *Ibid.*, p. 3. John M. MacKenzie, historien de formation et spécialiste de l'impérialisme, conteste néanmoins quelque peu ces interprétations du mot. Il est d'accord avec le premier sens, mais pas avec les deux autres : « administrative policy, associated with the East India Company judge Sir William Jones and other members of the Asiatick [sic] Society of Bengal in the later eighteenth century, or an artistic movement, developed principally by the French in the nineteenth century. In both cases the word had a positive or at the very least neutral ring to it », *Orientalism : History, Theory and the Arts*, Manchester ; New York, Manchester University Press, 1995, p. 2-3.

²¹⁸ « Edgar Allan Poe's Orientalism », *The Modern Review*, 1936, p. 277-282.

²¹⁹ « Harems, Orientalist Subversions, and the Crisis of Nationalism : The Case of Edgar Allan Poe and "Ligeia" », *Criticism: A Quarterly for Literature and Arts*, 37-automne, 1995, p. 601-623.

²²⁰ *U.S. Orientalisms : Race, Nation, and Gender in Literature, 1790-1890*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

particulier dans ses liens avec les *Mille et une nuits*²²¹. Paul Lyons se penche sur l’orientalisme de *Pym*²²², et Ali Isani Mukhtar étudie le rôle que joue un poète arabe du IX^e siècle dans « Berenice²²³ ». Hilton Obenzinger mentionne Poe à plusieurs reprises dans *American Palestine : Melville, Twain, and Holy Land Mania*²²⁴. Poe figure en bonne place dans l’étude par Scott Trafton des références que fait le XIX^e siècle américain à l’Égypte²²⁵. John C. Gruesser utilise les théories de Said pour lire « Ligeia », et Robert Oscar de même pour « A City in the Sea²²⁶ ». Travis Montgomery découvre un « gothique oriental » dans plusieurs contes de Poe dans une étude de 2010²²⁷, et propose un chapitre intitulé « The Near East » dans le livre *Edgar Allan Poe in Context* de 2013²²⁸. Brian Yothers écrit en 2010 un article intitulé « “Desert of the Blest”: Poe’s Anti-Representational Invocations of the Near East²²⁹ » qui sera d’un intérêt tout particulier ci-dessous. Enfin, en 2020, la revue *Poe Studies* publie un numéro spécial sur Poe et le Proche-Orient.

Cette fascination de Poe pour l’oriental, et le « Proche-Orient » en particulier, est donc bien documentée – et l’arabesque fait bien sûr partie de cette tendance. Il est par conséquent utile d’explorer comment le motif s’articule dans quelques domaines susceptibles d’avoir intéressé Poe, afin de voir plus clairement comment il s’en inspire – ou au contraire comment il s’en écarte. Les sociétés du monde islamique qui ont produit – et/ou produisent encore – ce genre d’ornementation ne la qualifient évidemment pas d’« arabesque ». Elles ont leurs mots propres pour désigner ce type

²²¹ *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit. Le lien entre Poe, l’auteur de « The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade » et ces contes du Proche-Orient est assez évident. Voir par exemple Matthew PANGBORN, « The Arabian Romance of America in Poe’s “Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” », *Poe Studies*, 43-1, 2010, p. 35-57.

²²² « Opening Accounts in the South Seas : Poe’s Pym and American Pacific Orientalism », *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 42, 1996, p. 291-326.

²²³ « Poe and the Lamentation of Ibn Zayyat », *Poe Studies/Dark Romanticism*, 30-1/2, 1997, p. 48-49.

²²⁴ *American Palestine : Melville, Twain, and Holy Land Mania*, Princeton, Princeton University Press, 1999. Molly Robey propose également une lecture de « The Fall of the House of Usher » qui est directement liée à la thématique de la Terre Sainte : « Poe and Prophecy : Degeneration in the Holy Land and the House of Usher », *Gothic Studies*, 12-2, 2010, p. 61-69.

²²⁵ *Egypt Land : Race and Nineteenth-Century Egyptomania*, Durham, Duke University Press, 2004.

²²⁶ « “Ligeia” and Orientalism », *Studies in Short Fiction*, 26-2, 1989, p. 145-149 ; « The Orientalization of John Winthrop in ‘The City in the Sea’ », *Gothic Studies*, 12-2, 2010, p. 70-83.

²²⁷ « Poe’s Oriental Gothic : “Metzengerstein” (1832), “The Visionary” (1834), “Berenice” (1835), the Imagination, and Authorship’s Perils », *Gothic Studies*, 12-2, 2010, p. 4-28.

²²⁸ « The Near East », in Kevin J. HAYES (dir.), *Edgar Allan Poe in Context*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 53-62.

²²⁹ « “Desert of the Blest” », art. cit.

d'ornementation : Berman mentionne l'arabe *tawreeq*²³⁰, et Hillmann parle du persan *eslimi*²³¹. Dans ces deux contextes linguistiques différents, la signification de l'ornementation arabesque est religieuse, et tend vers l'unité²³². Ceci est très différent du contexte séculier que nous avons pu découvrir dans le cadre de l'arabesque européenne, où elle est valorisée – ou critiquée – précisément parce qu'elle met en scène la multiplicité. Ces quelques indications sur l'« arabesque » dans le contexte « oriental » servent donc à pointer l'absurdité, en quelque sorte, de la notion d'arabesque orientale. Cela est d'autant plus pertinent étant donné le caractère particulier de l'orientalisme chez Poe.

Comme indiqué ci-dessus, l'orientalisme chez Poe est incontournable. Dans les *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, seuls cinq des vingt-cinq contes ne contiennent aucune référence au Proche-Orient. L'idée que le mot « arabesque » chez Poe fait référence à ce qui est oriental remonte au moins à L. Moffitt Cecil²³³. Après *Orientalism*, John C. Guesser tente de démontrer que « Ligeia » est un exemple parfait de la théorie de Said²³⁴. Cependant, d'autres ont une vision plus nuancée de l'orientalisme chez Poe. Pour Brian Yothers :

Poe's invocations of the Near East in his fiction and poetry serve not to exalt the power over another civilization obtained through knowledge, but rather to interrogate the boundaries of knowledge itself, and to imply the epistemological inadequacy of any mono-cultural narrative. For Poe, the Near East is a figure to be contemplated, not a polity to be dominated²³⁵.

Cela se comprend tout d'abord à partir de l'observation de Berman : Poe n'aurait eu absolument aucun contact avec la culture arabo-islamique²³⁶. Il en résulterait un caractère que Yothers appelle anti-représentationnel dans ses références à l'orientalisme :

²³⁰ *American Arabesque, op. cit.*, p. 25.

²³¹ *Persian Carpets*, Austin, University of Texas Press, 1984, p. 21.

²³² *The Formation of Islamic Art*, New Haven ; London, Yale University Press, 1973, p. 203. Voir également Walter B. Denny, qui confirme ces significations religieuses en ce qui concerne les arabesques des tapis persans de cour (*How to Read Islamic Carpets*, New Haven ; London, Yale University Press, 2014, p. 118), et Oleg Grabar, qui confirme le lien entre arabesque et unité (*The Formation of Islamic Art*, New Haven ; London, Yale University Press, 1973, p. 203).

²³³ « Poe's "Arabesque" », art. cit.

²³⁴ « "Ligeia" and Orientalism », art. cit.

²³⁵ « 'Desert of the Blest' », art. cit, p. 59–60.

²³⁶ *American Arabesque, op. cit.*, p. 24.

When we consider Poe's invocations of the Near East more closely, what we are most struck by is how adamantly Poe refuses to represent – to describe fully and claim privileged knowledge about – the very sites that provide so many stunning effects in his fiction and poetry. This paradox is near the core of Poe's aesthetic theory, because Poe's anti-representational invocations of the Near East grow out of the concept of the arabesque, which refers in part to the Islamic tradition of non-representational art, which emphasizes complex and potentially infinite figures rather than pictures of identifiable individuals²³⁷.

Pour Poe, donc, la notion d'arabesque porte à son paroxysme le caractère non représentationnel de l'art dans la culture orientale, et sert de matrice à toutes ses invocations du Proche-Orient. John Carlos Rowe propose une lecture qui est voisine de celle-ci, en ce qui concerne le manque de profondeur de l'orientalisme chez notre auteur : « Poe's poetic uses of the fourteenth-century conqueror and ruler, Timur, in "Tamerlane" (1827); the Qur'an's liminal spiritual space of "al-araf" in "Al Aaraaf" (1829); and the Islamic angel in the eponymous "Israfel" (1831) appear so distant from their historical and cultural contexts as to render them *strictly rhetorical, metaphors* for Poe's aesthetic values²³⁸ » (je souligne). On pourrait sans doute établir un lien entre cet orientalisme *strictement rhétorique* et la parodie des codes gothiques dans « Ligeia ». L'orientalisme de Poe, en son manque de profondeur, serait-il en fin de compte une parodie de l'orientalisme ?

Quoi qu'il en soit, l'orientalisme a un rôle important dans les textes de Poe. Pour le voir, il convient de revenir légèrement en arrière et de souligner un aspect du propos de Yothers cité ci-dessus : « Poe refuses to represent [...] the very sites that provide *so many stunning effects* in his fiction and poetry ». Même vidé de son contenu, même réduit à une parodie de lui-même, l'Orient *produit des effets*. Est-ce un hasard ? Est-ce une particularité de Poe ? Ou plutôt de l'« Orient » ? Pour commencer à répondre à ces questions, revenons à *Orientalism*. Said semble envisager que l'Orient puisse avoir des effets. Très tôt, nous lisons à propos de la relation entre Orient et Occident : « the Orient has helped to define Europe (or the West) » ; « The two

²³⁷ B. YOTHERS, « 'Desert of the Blest' », art. cit, p. 54.

²³⁸ « Orientalism in Poe's Early Poetry », in J. Gerald KENNEDY et Scott PEEPLES (dir.), *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, New York, Oxford University Press, 2019, p. 87-100, p. 87. Malini Johar Schueller soulève la possibilité que l'orientalisme puisse être utilisé à des fins parodiques chez Poe : « At a most fundamental level, the narrator's decorations of his future bridal chamber question and parody the fetish for exotic oriental decor in the mid-nineteenth century. The increased trade with the East, particularly in New England, created and sustained a demand for Eastern goods », « Harems, Orientalist Subversions, and the Crisis of Nationalism : The Case of Edgar Allan Poe and "Ligeia" », art. cit, p. 611.

geographical entities thus support and to an extent reflect each other²³⁹ ». Cela suggère que les deux « entités » sont interdépendantes, que l'Occident a certes beaucoup de pouvoir sur l'Orient, mais qu'il y a des effets en retour. Cependant, selon John M. MacKenzie : « Said never follows through the logic of this²⁴⁰ ». En effet, lorsque Said parle de la relation Orient-Occident, la possibilité d'un effet en retour semble forclosée. L'Orient doit entièrement subir la lecture produite de lui par l'Occident, et n'a pas le pouvoir d'y résister. Cela se voit par exemple dans les passages suivants :

the individual Oriental cannot shake or disturb the general categories that make sense of his oddness [...] ²⁴¹

In time, the Orient as such became less important than what the Orientalist made of it [...] ²⁴²

the narrative shape, continuity, and figures are constructed by the scholar, for whom scholarship consists of circumventing the unruly (un-Occidental) nonhistory of the Orient with orderly chronicle, portraits and plots²⁴³.

Orientalism, which is the system of European or Western knowledge about the Orient, thus becomes synonymous with European domination of the Orient [...] ²⁴⁴

Cet Orient passif n'est pas du tout celui que nous trouvons chez Poe. Nous avons vu – avec Yothers – que, chez notre auteur, les références au Proche-Orient, sont pleines d'effets pour ses textes. La question d'ensemble qui anime ce chapitre est la suivante : est-ce qu'une meilleure compréhension de *l'oriental* chez Poe – et plus particulièrement de « l'arabesque orientale », bien sûr – nous permettrait de mieux comprendre la spécificité de ces effets ?

Après quelques considérations d'ensemble sur cette forme d'ornement, il s'agira d'analyser de manière très ciblée le discours *historiographique* occidental (c'est-à-dire orientaliste) sur « l'arabesque orientale », afin de voir si ce discours arrive bien, comme le suggère Said, à complètement dominer son objet d'étude. Tout d'abord, une attention particulière sera accordée aux tapis, orientaux en général et ceux que la littérature secondaire appelle arabesques en particulier, et ce pour deux raisons :

²³⁹ E. W. SAID, *Orientalism*, op. cit, p. 5.

²⁴⁰ *Orientalism : History, Theory and the Arts*, op. cit, p. 10.

²⁴¹ *Orientalism*, op. cit, p. 102.

²⁴² *Ibid.*, p. 127.

²⁴³ *Ibid.*, p. 151.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 197. D'autres passages où affleure cette tendance à concevoir l'Orient comme entièrement passif sont : p. 22, 73, 143, 273.

d'une part, dans son texte « Philosophie de l'ameublement », Poe prescrit des tapis à ornementation « rigidement arabesque » (« rigidly Arabesque », *Tales* 1, p. 498). D'autre part, il est relativement facile de documenter la présence de tapis orientaux en Europe par leur présence dans la peinture, et de tracer ainsi un chemin possible par lequel ils ont pu arriver jusqu'à Poe.

*

* *

I. Les Tapis orientaux en Occident

Il existe une « préhistoire » du tapis, qui comprend des références dans l'Ancien testament, la littérature grecque et latine²⁴⁵, puis deux artefacts remarquables : le « tapis de pierre » de Ninive (représentation en albâtre d'un tapis de seuil qui date du VII^e siècle av. J.-C.)²⁴⁶, et le tapis de Pazyryk (dit également « le premier tapis du monde²⁴⁷ »), généralement daté du V^e siècle avant J.-C.). L'histoire du tapis ne peut cependant pas être écrite de manière continue sur la base des seuls artefacts. Dans son livre sur l'extraordinaire collection de tapis orientaux possédée par le Metropolitan Museum de New York, Denny explique que, d'après les traces qui en restent, il semble que les tapis orientaux aient été utilisés en Europe dès le XV^e siècle (probablement même avant)²⁴⁸. Il ajoute : « In short, for as long as they have been a documented part of the material culture of the Middle East, carpets have also been a part of the material culture of the European – and ultimately North American – West²⁴⁹ » (je souligne). Hillmann, qui s'intéresse plus particulièrement aux tapis persans, parle de l'importance générale du plateau iranien comme plaque tournante entre Est et Ouest²⁵⁰. Quoi qu'il en soit, les traces écrites de commerce de tapis remontent au XIII^e siècle d'après John Mills²⁵¹, époque à laquelle les tapis orientaux (en particulier ceux tissés en Espagne sous l'influence des conquérants sarrasins)

²⁴⁵ John MILLS, « The Coming of the Carpet to the West », in Donald KING et David SYLVESTER (dir.), *The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th Century*, London, Arts Council of Great Britain, 1983, p. 11-23, p. 11.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ M. C. HILLMANN, *Persian Carpets*, *op. cit.*, p. 14.

²⁴⁸ Mills recense un certain nombre de tapis apparaissant dans des tableaux européens à partir du XIV^e siècle. Voir « The Coming of the Carpet to the West », art. cit, p. 11.

²⁴⁹ *How to Read Islamic Carpets*, *op. cit.*, p. 129.

²⁵⁰ *Persian Carpets*, *op. cit.*, p. 9.

²⁵¹ « The Coming of the Carpet to the West », art. cit, p. 11.

avaient leur propre appellation en langue française : *tapis Sarrasinois*. D'après Hillmann, le tapis persan spécifiquement (dont l'importance deviendra claire ci-dessous) est populaire en Europe dès le XVII^e siècle²⁵². À cette époque, la Perse produisait des tapis arabesques très aboutis.

Les deux historiens du tapis qui documentent le mieux la circulation des tapis entre est et ouest sont Kurt Erdmann et John Mills. Ils identifient en particulier un commerce autour de deux types de tapis (Herat et Ushak) qui comportent de l'ornementation arabesque, dont l'un est persan (l'autre provenant d'une région ayant des liens étroits avec la Perse). Les deux types sont bien documentés dans la peinture européenne²⁵³, et certains exemplaires comportant des armoiries européennes subsistent²⁵⁴.

En tout cas, pour Erdmann et Mills, cela va de soi : les tapis persans sont arrivés jusqu'en Europe – et Denny ajouterait, jusqu'aux États-Unis. Que les États-Unis aient importé des tapis orientaux comme l'ont fait les différents pays européens, cela semble évident dans la littérature secondaire, et j'ai pu en retrouver des indications, qui seront discutées dans le chapitre suivant. Mais je n'ai pas retrouvé de documentation concrète prouvant que le type de tapis que les historiens désignent comme « arabesque » ait été connu aux États-Unis à l'époque de Poe. À part peut-être ceci : il semblerait que J. Pierpont Morgan (1837-1913) ait possédé le tapis donné en illustration 13²⁵⁵. Il s'agit d'un tapis persan qui date probablement de la fin du XVI^e siècle. J. P. Morgan n'est pas exactement un contemporain de Poe, mais s'il a possédé un tel tapis, peut-être est-il possible que de tels objets aient décoré les intérieurs de certains des amis très aisés de Poe.

²⁵² *Persian Carpets*, *op. cit.*, p. 17. Par ailleurs, Erdmann fait état d'un tapis persan, datant du XVII^e siècle, avec des armoiries européennes, ce qui témoigne d'un commerce certain autour des tapis persans entre « Orient » et « Occident » dès cette date (*Siebenhundert Jahre Orientteppich. Zu seiner Geschichte und Erforschung*, Herford, Busse, 1966, p. 186).

²⁵³ « The Coming of the Carpet to the West », *art. cit.*, p. 17–23.

²⁵⁴ *Der orientalische Knüppteppich. Versuch einer Darstellung seiner Geschichte*, 2^e éd., Tübingen, Wasmuth, 1960, p. 51.

²⁵⁵ Virginia BOWER, Josephine Hadley KNAPP, Stephen LITTLE et Robert Wilson TORCHIA, *Decorative Arts. Part II : Far Eastern Ceramics and Paintings ; Persian and Indian Rugs and Carpets*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 289–90.

II. Les Motifs arabesques

Il convient maintenant de proposer une description plus circonstanciée du motif arabe. D'après Berman, le mot arabe qui désigne l'ornement que l'on nomme « arabesque » en Occident vient du verbe signifiant « folier » (« foliate »). Il semblerait effectivement que les motifs de feuillage soient absolument centraux pour ce type d'ornement. Mais c'est un feuillage bien particulier. Hillmann en donne une description générale en écrivant : « The arabesque is a bifurcated shape extending out from a curving stem²⁵⁶ ». Nous avons donc un motif de tige, mais la forme partagée en deux qui s'en détache fait pressentir que les feuilles de l'arabesque auront un aspect non naturel.

C'est sans doute Alois Riegl qui propose la description la plus précise de ce qu'il appelle « un exemple d'arabesque aboutie et parfaitement composée²⁵⁷ ». Il explique que l'arabesque est composée de deux éléments de base, le « rinceau ondulant » et la « palmette ». Mais dans la culture « sarrasine », comme le dit Riegl, ces éléments ont perdu de leur naturalisme et acquis des caractéristiques géométriques. Ainsi, l'aspect clé est le suivant : les palmettes ne sont pas « libres » par rapport au rinceau, elles ne présentent pas une terminaison indépendante et dépourvue de prolongement. Plutôt, au lieu d'être interrompu par la feuille, le rinceau arrive d'un côté et semble se poursuivre de l'autre malgré l'interruption que pourrait constituer cette dernière. Riegl écrit : « *La feuille ne se détache pas du rinceau, elle le traverse, elle se confond avec lui*²⁵⁸ ». Il renchérit : un principe de l'ornement arabe est de « faire perdre à la feuille son caractère autonome en la transformant en rinceau²⁵⁹ ». Dans l'illustration 14, Riegl propose un exemple d'arabesque « aboutie » (*fertige*)²⁶⁰, « presque moderne » (*halbmoderne*)²⁶¹ – aucune date précise n'est donnée à cette page) qui provient d'une peinture murale qui se trouve dans un palais à Istanbul. Les rinceaux

²⁵⁶ *Persian Carpets, op. cit.*, p. 21.

²⁵⁷ *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 207. Trad. mod. : « *ein fertiges, völlig ausgebildetes Beispiel einer Arabeske* », *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 259.

²⁵⁸ *Questions de style, op. cit.*, p. 224. « *Das Blatt zweigt nicht mehr von der Ranke ab, sondern es durchsetzt die Ranke, verwächst mit derselben* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 282.

²⁵⁹ *Questions de style, op. cit.*, p. 230. « *Aufgehens der Selbständigkeit des Blattes in der Ranke* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 289.

²⁶⁰ Voir *Questions de style, op. cit.*, p. 207 et *Stilfragen, op. cit.*, p. 259.

²⁶¹ Voir *Questions de style, op. cit.*, p. 208 et *Stilfragen, op. cit.*, p. 259.

ont été réduits à leur forme la plus strictement géométrique, à savoir des lignes en forme de spirale, et les feuilles sont effectivement très stylisées (comme le fait remarquer l'inventaire des formes en dessous du dessin). Pour la plupart, elles font entièrement partie des « rinceaux », ne constituant que des épaisissements de ceux-ci. Les lignes du rinceau poursuivent leur chemin une fois la palmette traversée.

Les analyses de Riegl dans *Stilfragen* (1893) s'appuient surtout sur l'ornement architectural et les objets décoratifs, avec seulement un exemple provenant d'un tapis persan du XVI^e siècle²⁶². L'analyse des motifs ornementaux de ce dernier le situe dans le prolongement de l'arabesque précédemment détaillée. Par ailleurs l'homme qui a été, pendant une partie de sa carrière, conservateur des textiles au Musée de Vienne a également écrit un livre sur les tapis orientaux : *Les Tapis orientaux anciens* (*Altorientalische Teppiche* [1891]), et ceux-ci exerçaient sur lui une réelle fascination²⁶³. Dans ce dernier livre, Riegl ne semble pas utiliser le mot « arabesque »²⁶⁴, mais il décrit l'ornementation végétale des tapis comme prise entre une tendance de naturalisation et une tendance de stylisation : « Le même tissage persan qui, dans son ornementation végétale, malgré le rapprochement significatif avec le naturalisme, respecte strictement les lois de la stylisation plate et a fait d'une structure tout à fait conventionnelle – la fleur de palmier – son motif principal²⁶⁵ ». Ainsi, malgré une tendance plus naturalisante que ce qui est décrit dans *Questions de style*, l'oscillation entre nature et style (convention ? géométrie ? artifice ?) doit se retrouver dans le « tapis oriental ancien ». Le commentaire du tapis persan inclus à la fin de *Questions de style* semble le confirmer. En effet, il utilise, pour le coup, le mot « arabesque » : « les motifs floraux forment des ovales à pointes qui rappellent le côté géométrique de l'arabesque. Entre ces ovales, les élans de rinceau sont aussi largement

²⁶² Voir *Questions de style*, *op. cit.*, p. 270 et *Stilfragen*, *op. cit.*, p. 340.

²⁶³ Oleg GRABAR, « Riegl, the Arabesque and Islamic Art », in Peter NOEVER, Artur ROSENAUER et Georg VASOLD (dir.), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption, Contributions to the Opus and its Reception*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ; MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 2010, p. 84-88, p. 85.

²⁶⁴ Voir par exemple *Altorientalische Teppiche. Mit einer bibliographischen Einführung von Ulricke Besch*, Mittenwald, Mäander, 1979, p. 73, où intervient le mot « Palmette » mais pas celui d'« Arabesque ».

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 74. « Dieselbe persische Teppichknüpferei nämlich, die im vegetabilischen Ornamente trotz der bedeutenden Annäherung an den Naturalismus strenge die Gesetze der Flachstilisierung einhält und zu ihren Hauptmotiv ein vollständig konventionelles Gebilde, die palmenartige Blüte, gemacht hat » (je traduis).

stylisés, mais sur ce fond d'arabesque se déploie d'abord un rinceau végétal finement exécuté²⁶⁶ ».

En effet, regardons quelques illustrations, qui peuvent servir d'exemple de types de tapis arabesques qui seraient exportés vers l'Europe – voire les États-Unis, types de tapis que Poe aurait donc pu voir – (illustration 15, illustrations 16 et 17, illustration 13). Regardons tout d'abord le tapis Herat donné en illustration 15. D'après Erdmann, ce type de tapis présente des vrilles arabesques²⁶⁷. Nous reconnaissons effectivement les lignes en spirales de l'arabesque « aboutie » (*fertige*) de Riegl. Par ailleurs, les lignes sinueuses en rouge et blanc dans la bordure sombre, et en blanc dans le champ central appellent une remarque : il s'agirait de motifs nuageux d'origine chinoise²⁶⁸, mais ils sont si souvent associés à l'arabesque, dans les tapis persans tout particulièrement, que nous sommes tentés de voir un lien plus intime entre l'arabesque et ces lignes arquées et arrondies. En ce qui concerne le tapis Ushak (illustration 17), le médaillon central est le plus riche en enseignements. Il ne comprend pas le rinceau ou ligne en forme de spirale qui définit, selon Riegl, l'arabesque aboutie, mais la plupart des formes données dans l'inventaire (voir illustration 14) sont présentes. Nous reconnaissons comme bordure extérieure du diamant central des formes feuillues de type a. Celles-ci continuent des deux côtés (elles sont « traversées » par le rinceau, principe *sine qua non* de l'arabesque selon Riegl) pour former deux autres itérations de la même forme. Nous reconnaissons également la forme e. (la forme à trois feuilles dont la feuille centrale « tourne » vers la droite et qui apparaît vers le bord de la partie rouge du médaillon) et la forme f. (la forme à trois feuilles qui apparaît à quatre reprises pour structurer le diamant central). Dans le cas du tapis de J. P. Morgan (illustration 13), nous reconnaissons de nouveau les motifs « nuageux » sous forme de lignes sinueuses qui apparaissaient dans le tapis Herat, et présents ici dans les cartouches verts du champ central, dans les larges bordures bleues et enfin dans la bordure rouge la plus extérieure. Dans le médaillon central se trouvent des feuilles, que nous pouvons sans doute assimiler au type d. (cf. illustration 14), qui sont

²⁶⁶ *Questions de style, op. cit.*, p. 270 ; « *geometrisch-arabeske Spitzovale bilden die Blütenmotive und auch die Rankenschwingungen dazwischen sind breit dahin stilisiert, aber auf diesem arabesken Fond entfaltet sich erst ein feines vegetabilisches Rankenwerk* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 340. Notons que l'allemand dit littéralement: « ovales à pointes géométriques-arabesques ». Il ne s'agit donc pas d'une affaire de ressemblance.

²⁶⁷ *Der orientalische Knüpftappich, op. cit.*, p. 41.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 31.

traversées par des rinceaux qui eux-mêmes s'en vont former des entrelacs à la fois au-dessus et en-dessous. Ces tapis qui ont pu se retrouver dans l'aire américaine sont donc bien des tapis arabesques.

Ce jeu entre les feuilles et les rinceaux qui les traversent, qui semble ne respecter virtuellement aucune limite, ouvre sur deux aspects particuliers, qui seront importants par la suite. Tout d'abord, il sera question du rapport entre arabesque et infini. Hillmann décrit très bien celui-ci en ce qui concerne les tapis persans :

In each of [these carpets], the field pattern does not stop neatly at the border, but seems instead to run on under and beyond it, as though it could continue on forever [...] Not all Persian carpets exhibit this imaginary endlessness, but that many do is sufficient reason not to suppose that Persian carpet borders function as picture frames. [...] In fact, in these carpets the border is itself the foreground, the field depicting merely a part of a limitless vision behind or beyond the border²⁶⁹.

Il est très intéressant de noter la conception en deux plans décrite ici : le champ central est à l'arrière, ou bien plutôt en dessous, tandis que la bordure se trouve à la surface, flottant au-dessus, tout en laissant se développer à l'infini les motifs du champ central. Il s'agit de ce qu'Erdmann appelle « la continuation du motif au-delà des limites de la surface donnée²⁷⁰ ». Que cette dimension infinie soit associée tout particulièrement à l'arabesque apparaît à un autre moment dans le texte de Hillmann, lorsqu'il décrit un tapis qui est explicitement arabesque :

Intertwined are [...] circular vines that terminate in bifurcating arabesque leaf shapes. One of the tips of each of these arabesques encircles an earlier section of the vine from which it proceeded. This design feature causes the eye to return to the vines and move elsewhere in viewing the carpet. In other words, a sense of endlessness or of a new possibility for observing the design presents itself at every turn²⁷¹.

Le motif arabesque, avec ses rinceaux qui continuellement deviennent palmettes et vice versa, contribue donc à cette vision infinie²⁷². On désigne ce mécanisme par un terme technique : il s'agit du « rapport infini » (« der unendliche Rapport »), que Riegl

²⁶⁹ *Persian Carpets, op. cit.*, p. 57.

²⁷⁰ « *das Fortlaufen eines Musters über die Grenzen der gegebenen Fläche hinaus* » (je traduis). *Der orientalische Knüpfeppich, op. cit.*, p. 34.

²⁷¹ *Persian Carpets, op. cit.*, p. 34.

²⁷² Erdmann relie également le motif infini à l'arabesque (*Der orientalische Knüpfeppich, op. cit.*, p. 39).

discute également spécifiquement en lien avec l'arabesque²⁷³. Ce qui est en question ici est donc un travail entre bord et débordement.

Le deuxième aspect des motifs arabesques qu'il convient de discuter est l'incorporation d'inscriptions dans les motifs décoratifs. Erdmann nous dit que ce phénomène ne se rencontre que dans les tapis persans, et encore seulement dans des manufactures spécifiques (en particulier Tebris). Il nous informe qu'environ quarante exemples nous sont connus²⁷⁴. Denny suggère une interprétation différente des données historiques disponibles lorsqu'il dit : « Inscriptions appear on carpets of all kinds, from court examples to simple village weavings²⁷⁵ ». Quoi qu'il en soit, il délimite bien le problème que présentent ces inscriptions :

When we think of reading inscriptions in carpets, we are in fact dealing with the term « reading » on two levels. The first, of course, involves deciphering the words themselves, answering the question, What do they say? The second, even more fascinating aspect of reading inscriptions answers the question, Why is this writing here?²⁷⁶

La question du « pourquoi » est très débattue, mais il est possible d'explicitier quelque peu les données du problème en considérant l'une des œuvres qui portent une telle inscription.

Il s'agit du tapis d'Ardabil (illustration 18), sans doute l'un des plus célèbres qui soient arrivés jusqu'à nous, actuellement conservé au Victoria & Albert Museum à Londres. Il date du XVI^e siècle, et avec ses dimensions de 11,50 m par 5,34 m, il est l'un des plus grands tapis persans qui soient connus. Il comporte également de manière tout à fait indéniable de l'ornementation arabesque. Il est en effet possible de parler *a minima* du médaillon central et des coins jaunes, où nous retrouvons les demi-palmettes de forme a (voir illustration 14), qui sont de surcroît traversées par des rinceaux en spirales, ainsi que de la bordure intérieure blanche, où nous voyons tout autour du tapis la ligne ondulée du motif nuageux. Mais dans le contexte immédiat, ce qui nous intéresse est le cartouche rectangulaire jaune clair qui apparaît en haut de l'illustration. Celui-ci contient en effet une inscription – quelques lignes d'un poème

²⁷³ *Questions de style, op. cit.*, p. 245–46, *Stilfragen, op. cit.*, p. 308–09. Voir également Erdmann *Der orientalische Knüpfteppich, op. cit.*, p. 49, 53.

²⁷⁴ *Siebenhundert Jahre Orientteppich, op. cit.*, p. 177.

²⁷⁵ *How to Read Islamic Carpets, op. cit.*, p. 116.

²⁷⁶ *Ibid.*

de Hafiz, une signature et une date. Le premier niveau de lecture dont nous parle Denny ne semble pas poser de problème : Erdmann donne une transcription complète des mots apposés sur le tapis²⁷⁷. Cependant, le deuxième niveau de lecture pose, naturellement, beaucoup plus de difficultés. Nous ne savons pas pourquoi de tels vers de Hafiz ont été choisis pour ce tapis, soit. Mais apparemment, nous ne savons même pas déchiffrer la signature. Le nom donné est-il celui du tisserand ? Il aurait fallu de multiples artisans pour mener à bien une telle œuvre... Ou s'agit-il de celui du bienfaiteur qui l'a financée ? Encore une fois, il paraît difficile qu'il ait pu s'agir d'une seule personne. Même la date est difficile à interpréter : l'année de la commande ? L'année de l'achèvement ? Etc. Chacune de ces questions pointe une indécidabilité, et toutes ensemble se conjuguent pour surdéterminer le sens de cette inscription.

Cet effet est renforcé par un autre aspect de ce cartouche. Regardons l'agrandissement de ce dernier (illustration 19). Nous reconnaissons les lignes en spirale du rinceau arabe à même l'écriture, assorties d'excroissances feuillues. Ces lignes sont mêlées de si près à l'inscription qu'il semble par endroits que l'écriture elle-même soit une excroissance du rinceau, et qu'il est en tout cas très difficile de les départager l'une de l'autre. Il y a donc un *devenir décoratif* de l'écriture, dans lequel son sens perd de l'importance, et sa forme, sa *pure* forme – c'est-à-dire sa matérialité graphique, détachée de toute signification – prend le dessus. Seul un exemple de ce genre d'inscription est analysé ici, mais on peut en trouver d'autres (en particulier dans les tapis persans) qui présentent les mêmes enjeux : Denny en présente un²⁷⁸, Erdmann toute une série d'autres²⁷⁹. Comme nous le verrons dans l'analyse de l'inclusion, chez Poe, de marques non typographiques – telles les signatures dans les textes sur « l'autographie » –, l'auteur mène également une réflexion sur le devenir décoratif de l'écriture.

III. L'Histoire court-circuitée (Riegl 1)

Après ces considérations générales sur les motifs arabesques et leur pénétration en Occident, il convient maintenant de regarder de plus près une étude historiographique de l'ornementation arabe sur laquelle il a été possible de

²⁷⁷ *Siebenhundert Jahre Orientteppich, op. cit.*, p. 19.

²⁷⁸ *How to Read Islamic Carpets, op. cit.*, p. 117.

²⁷⁹ *Siebenhundert Jahre Orientteppich, op. cit.*, p. entre les pages 40 et 41 ; 46 ; trois entre les pages 178 et 181 ; un page 194 ; page 203 ; page 207.

s'appuyer ci-dessus, celle de Riegl. Il est évident qu'un écrivain comme Poe et un historien de l'ornement ont des démarches très différentes. Cependant, comme nous l'avons vu, chez Poe, l'arabesque perturbe les mises en récit de l'art qu'il esquisse dans ses grands contes à décor. Est-ce que cette conjonction de l'arabesque dans le décor et de la perturbation de l'historiographie est fortuite et cette perturbation s'opère-t-elle à grande échelle ? Cette question se posera à l'aide du livre *Questions de style (Stilfragen)* d'Alois Riegl, première grande étude historiographique de l'arabesque.

Avant de se lancer dans une analyse plus précise de Riegl, une remarque préliminaire est nécessaire. Elle relève d'un aspect de l'histoire de l'arabesque qui est très bien décrit par Oleg Grabar : « in dealing with the arabesque, [Riegl] paid no attention to human history, because that *Kunstwollen* was not located in the needs of cultures nor of men, but in the structure of forms, which, like biological organisms, kept on reproducing themselves and evolving according to their own rules²⁸⁰ ». Pour Riegl, chaque forme d'art a une sorte de pulsion créatrice, un vouloir artistique (*Kunstwollen*) spécifique, et celle qui est propre à l'arabesque est *non-humaine*. Riegl l'explique lui-même au début de la section sur l'arabesque : il faut procéder « sans nous interroger pour le moment sur la question qui reste en suspens – sur la signification éventuelle de ces motifs aux yeux des peuples de culture arabe²⁸¹ ». La question de ce que *veulent dire* ces motifs est par deux fois écartée : d'une part elle est différée – de fait Riegl n'y reviendra jamais ; d'autre part elle est mise en doute. La signification est « éventuelle » ; elle pourrait donc ne pas exister. L'histoire de l'arabesque sera donc non-humaine, et complètement dénuée de toute forme d'herméneutique – radicalement formelle. Et dans cette radicalité formelle, elle deviendra, comme nous le verrons ci-dessous, matérielle.

Après ces remarques préliminaires, il convient de dire quelques mots de l'argument général de la section sur l'arabesque dans *Questions de style*. Il s'articule en deux points : (1) l'arabesque est le rinceau végétal de l'ornementation « sarrasine » ; (2) le rinceau ornemental sarrasin descend du rinceau ornemental

²⁸⁰ « Riegl, the Arabesque and Islamic Art », art. cit, p. 88.

²⁸¹ *Questions de style, op. cit*, p. 210–11 ; « unbeschadet der vorzubehaltenden Frage nach einer etwaigen gegenständlichen Bedeutung dieser Motive bei den saracenischen Kunstvölkern », *Stilfragen, op. cit*, p. 264.

antique²⁸². Riegl reconnaît d'emblée qu'il s'agit là d'une position controversée : « cette définition initiale est encore loin de faire, aujourd'hui encore, l'unanimité de tous les chercheurs²⁸³ ». Comme nous le verrons ci-dessous, le caractère controversé de son argument ne cessera de laisser des traces dans le texte de Riegl.

Mais étoffons un peu plus cet argument. Après une assez longue introduction sur laquelle on reviendra ci-dessous, Riegl consacre la première section de son développement sur l'arabesque à l'art byzantin, sa thèse centrale étant : « *L'art byzantin n'est avant tout rien d'autre que l'art antique tardif au sein de l'Empire romain d'Orient* [souligné dans l'original]²⁸⁴ ». Son argument part de similitudes entre les formes architecturales hellénistiques et celles de Byzance et se termine par l'analyse d'un chapiteau de l'époque sassanide, en passant par une comparaison entre palmette byzantine et palmette pompéienne. Un peu plus loin dans cette même section, Riegl articule la thèse contre laquelle il s'insurge, à savoir qu'il ait pu exister un « art populaire perse » qui puisse mieux expliquer l'apparition de l'ornement arabesque qu'une filiation avec l'Antiquité²⁸⁵. L'argument principal avec lequel Riegl démarre la section sur le rinceau ornemental sarrasin, à proprement parler, est le suivant : « la différence entre *l'ornementation de l'Antiquité tardive et celle des Arabes apparaît comme une différence de degré* [souligné dans l'original]²⁸⁶ ».

Voilà donc la forme générale de l'argument, la forme générale que Riegl souhaite donner à l'histoire. L'outil principal qu'il met en œuvre est une analyse rapprochée de gravures, dessins et autres représentations d'œuvres. Il en commente les ornements – et en particulier les détails de leur forme – avec beaucoup de finesse et

²⁸² *Questions de style, op. cit.*, p. 207, *Stilfragen, op. cit.*, p. 259.

²⁸³ *Questions de style, op. cit.*, p. 207. « *die bezüglichliche Definition heutzutage noch keineswegs ein ausgemachtes Gemeingut der kunstforschenden Kreise bildet* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 259. Il convient de faire une remarque sur l'allemand ici. Littéralement, Riegl écrit : « ne forme pas un bien commun acquis (pour *ausgemacht*) ». Il est intéressant qu'il formule les choses en ces termes juridico-économiques : s'il n'y a pas de bien commun (pas de propriété reconnue et sanctionnée par la communauté des chercheurs), c'est la porte ouverte à toutes les « idiosyncrasies », un peu à l'image de l'arabesque qui se joue de toutes les limites.

²⁸⁴ *Questions de style, op. cit.*, p. 217. « *Die byzantinische Kunst ist zunächst nichts Anderes als die spätantike Kunst im oströmische Reiche* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 273.

²⁸⁵ *Questions de style, op. cit.*, p. 239, *Stilfragen, op. cit.*, p. 300–01. « Art populaire » traduit en fait une notion allemande difficile à rendre : « *Kunstvolks* », littéralement *peuple d'art*. Il faut également préciser que Riegl n'a rien contre l'art populaire comme tel (voir son livre, certes postérieur, *L'Industrie d'art romaine tardive [Spätromische Kunstindustrie]*).

²⁸⁶ *Questions de style, op. cit.*, p. 244. « *auch unter diesem Hinblick erscheint der Unterschied zwischen spätantiker und saracenischer Ornamentik bloss als ein gradueller, nicht als ein habituel* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 306.

arrive ainsi à établir des liens saisissants entre les cultures et les périodes historiques. Mais il est cependant obligé d'avoir recours encore et encore dans la progression de son développement à des sortes de courts-circuits rhétoriques.

Tout d'abord, Riegl interrompt régulièrement son exposé pour dire : « on ne pourra plus douter²⁸⁷ », « ce doute n'est plus de mise²⁸⁸ », « il n'y a pas de doute²⁸⁹ », « il a dû y avoir²⁹⁰ », « personne, dès le premier coup d'œil, n'irait mettre en doute²⁹¹ », « c'est là incontestablement la preuve²⁹² », etc. – autant d'expressions qui veulent invalider toute remise en cause de son développement, sans pourtant apporter de preuves ni d'arguments supplémentaires. Il semble donc y avoir, de manière répétée, des moments où la minutie de ses analyses ne lui semble pas faire le poids par rapport au caractère controversé de sa thèse générale, et il trouve refuge dans des affirmations d'évidence. Regardons l'une de celles-ci d'un peu plus près.

Après une courte digression (*Abschweifung*) d'une vingtaine de lignes dans laquelle il explique que l'entrelacs de rubans évolue de l'Antiquité à l'art sarrasin, migrant des bordures vers le centre, passant ainsi d'un statut subalterne à celui d'un motif décoratif à part entière, Riegl écrit :

Cette digression à propos du développement des entrecroisements à l'époque médiévale nous a paru nécessaire pour rendre plus évidente et plus compréhensible la tendance antinaturaliste, tournée vers l'abstraction, qui marque la stylisation du rinceau arabesque. On ne pourra plus douter désormais que c'est bien ce même trait qui a entraîné, d'une part, la richesse de l'exubérance des entrelacements de rubans géométriques, et, d'autre part, ces regroupements et entrecroisements mutuels des lignes de rinceaux de l'arabesque²⁹³.

²⁸⁷ *Questions de style, op. cit.*, p. 214. « *Man wird nun nicht mehr zweifeln können* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 268.

²⁸⁸ *Questions de style, op. cit.*, p. 215. « *so dürfen wir diese Bedenken der Arabeske gegenüber völlig fahren lassen* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 270.

²⁸⁹ *Questions de style, op. cit.*, p. 224. « *Es kann kein Zweifel sein* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 283.

²⁹⁰ *Questions de style, op. cit.*, p. 231. « *Es muss im Orient allezeit ein, sei es lokales, sei es an gewissen Techniken haftendes Beharren an älteren Weisen* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 290.

²⁹¹ *Questions de style, op. cit.*, p. 252. « *Dennoch wird schon beim ersten Anblick Niemand an der saracenischen Herkunft dieses Kästchens zweifeln* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 317.

²⁹² *Questions de style, op. cit.*, p. 265. « *Es erscheint damit über jeden Zweifel hinaus nachgewiesen* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 334.

²⁹³ *Questions de style, op. cit.*, p. 214. « *Diese Abschweifung auf das Gebiet des Entwicklungsprocesses der mittelalterlichen Bandverkreuzungen erschien notwendig, um hiermit zugleich den antinaturalistischen, zum Abstrakten geneigten Zug an der Stilisierung der Arabeskenranke anschaulicher und verständlicher zu machen. Man wird nun nicht mehr zweifeln können, dass es derselbe Zug gewesen ist, der einerseits die geometrischen Bandverschlingungen so reich und üppig ausgebildet, andererseits die Rankenlinien der Arabeske zu wechselseitiger Durchschneidung und Durchkreuzung gebracht hat* », *Stilfragen, op. cit.*, p. 268.

Ce passage par la digression est typique de l'écriture de Riegl, qui veut affirmer un rapprochement qui est loin d'être évident pour nous.

Ce refus du doute va de pair avec le véritable moteur de l'argumentation de Riegl, qui est l'analogie. L'un des moments les plus étonnants survient à la fin de l'introduction de la section sur l'arabesque :

Que l'on puisse encore entendre abruptement de la bouche de spécialistes chevronnés qu'il n'existe aucune relation entre le style classique antique et l'arabesque orientale, cela ne peut provenir une fois encore que de ce malencontreux mouvement d'explication matérialiste de l'art²⁹⁴, poussé à ses dernières conséquences. C'est d'autant plus incompréhensible que tout cela repose au fond sur l'argument qu'il ne saurait y avoir de relation entre l'eau et le feu²⁹⁵.

Ce moment ressemble au procédé utilisé par Riegl pour rejeter tout doute, qui prend ici la forme de l'affirmation que l'argument des matérialistes est incompréhensible. Mais la manœuvre se clôt par un recours à une analogie : l'explication matérialiste de l'art repose sur un argument qui est analogue à celui qu'il ne peut exister de relation entre l'eau et le feu.

Enfin, il faut souligner un dernier point, qui montre combien la rhétorique de l'analogie est centrale chez Riegl. Dans l'étude entière qui est menée dans *Stilfragen*, des Égyptiens jusqu'à l'arabesque, le propos se base sur des analogies de forme entre différents types d'ornementation. Ces analogies, Riegl les transforme en arguments historiques : les formes, les motifs sont analogues, donc il doit y avoir une relation généalogique entre eux.

IV. Les Désordres de l'histoire (Riegl 2)

Nous avons noté ci-dessus que le but de Riegl dans la section sur l'arabesque est d'établir une relation généalogique entre « le rinceau ornemental sarrasin et le rinceau

²⁹⁴ En général, c'est un historien d'art du nom de Gottfried Semper (dont Riegl a d'abord été le disciple, avant de prendre ses distances avec lui) qui est visé quand le matérialisme est attaqué. Semper considère que l'art est tout d'abord une rencontre entre une technique et un matériau, et dénonce donc la primauté de la forme.

²⁹⁵ *Questions de style*, op. cit., p. 216. « *Es möchte doch mindestens der Mühe verlohnen, den wechselseitigen Verhältnisse etwas nachzugehen: um materialistischen Bewegung mit allen ihren Konsequenzen zu erklären bleibt der Umstand, dass man selbst von vielerfahrenen Kunstkennern der heutigen Tage noch kurz aburtheilen hört: zwischen klassischer Antike und orientalischer Arabeske gäbe es keinen Zusammenhang, weil es – nun weil es eben zwischen Feuer und Wasser keinen solchen gäbe* », *Stilfragen*, op. cit., p. 271.

ornemental antique²⁹⁶ ». La manière dont il formule cet objectif est symptomatique. En effet, nous pourrions nous attendre à ce qu'il place en premier le rinceau ornemental antique, puisque celui-ci est au début de la chaîne génétique qu'il souhaite établir, mais il choisit plutôt de placer le rinceau sarrasin en premier. Cela est finalement tout à fait caractéristique de son analyse de l'arabesque en général.

En effet, il commence la section sur l'arabesque par un exemple « abouti » :

il nous semble tout à fait judicieux de commencer, pour une fois, par l'étude d'une arabesque aboutie et parfaitement composée. Cet exemple nous permettra de commenter les spécificités qui masquent ou répriment le caractère végétal, et nous fournira en même temps une excellente occasion de découvrir les principaux motifs que l'on trouve dans l'arabesque, et de bien saisir le caractère fondamental de ce genre très significatif d'ornementation avant de procéder à l'examen de son ascendance historique proprement dite²⁹⁷.

Il y a quelque chose dans l'arabesque – les spécificités de ses motifs (d'où le « pour une fois », comme si l'arabesque faisait exception à la règle « historienne » suivie d'ordinaire par Riegl) – qui impose de commencer par la fin, puis de prendre l'histoire à rebours. L'arabesque masque et réprime « le caractère végétal », à savoir sa propre origine, et requiert donc de l'aborder *dans le désordre*.

En effet, dans l'introduction à la section sur l'arabesque, Riegl débute avec le commentaire d'un exemple qu'il dit « presque moderne²⁹⁸ », sans donner immédiatement de date spécifique (il nous dira peu après qu'il « nous vient du XIX^e siècle²⁹⁹ »). À la page suivante, nous le voyons commenter un exemple qui a été réalisé en Égypte et qui, lui, est précisément daté, à savoir de 1411 : il remonte la chronologie d'un demi-millénaire. Ensuite, à la fin de cette introduction, il déclare qu'il convient

²⁹⁶ *Questions de style, op. cit.*, p. 207 ; « zwischen der saracenischen und der ihr zeitlich unmittelbar vorausgehenden antiken Ornamentranke », *Stilfragen, op. cit.*, p. 259.

²⁹⁷ *Questions de style, op. cit.*, p. 207–08. « Dieser Umstand lässt es empfehlenswerth erscheinen, vorerst einmal ein fertiges, völlig ausgebildetes Beispiel einer Arabeske in Betrachtung zu ziehen, und an der Hand desselben jene bestimmten Eigenthümlichkeiten zu erörtern, welche den Pflanzenranken-Charakter daran trüben und unterdrücken. Damit wird uns zugleich auch erwünschte Gelegenheit geboten sein, die wesentlichsten Einzelmotive des Arabeskenornaments kennen zu lernen, und somit den Grundcharakter dieser bedeutsamen Ornamentgattung scharf zu erfassen, bevor wir an die eigentliche Untersuchung der Frage nach ihrer historischen Abkunft schreiten », *Stilfragen, op. cit.*, p. 259.

²⁹⁸ *Questions de style, op. cit.*, p. 208 ; « halbmodernes », *Stilfragen, op. cit.*, p. 259.

²⁹⁹ *Questions de style, op. cit.*, p. 209 ; « aus dem 19. Jahrh. », *Stilfragen, op. cit.*, p. 261. Il est intéressant de noter que Riegl ne date pas, pour l'essentiel, ses illustrations, ce qui rend difficile de suivre la chronologie de son propos.

de revenir « au point de départ » et de reprendre « le fil de l'approche historique³⁰⁰ ». L'arabesque a commencé par la fin, et maintenant revient au début. Ces méandres désordonnés dans la chronologie sont loin, cependant, d'être simplement un procédé commode pour une introduction. Ils tiennent plutôt à la méthode même de Riegl en ce qui concerne l'arabesque.

Quelques commentaires sur le déploiement du propos qu'il lui consacre le montreront. La partie intitulée « Le Rinceau végétal dans l'art byzantin³⁰¹ » joue un rôle clé. C'est en effet l'analyse de l'art byzantin qui doit permettre à Riegl d'établir sa fameuse relation génétique entre l'art de l'Antiquité et l'arabesque « sarrasine » en faisant le pont entre les deux. Or, exactement au milieu de cette partie (p. 228 de la partie qui s'étend de la page 216 à la page 240 dans la traduction française), Riegl se heurte à un fait qui complique sa théorie de l'histoire : sur une poutre de Sainte-Sophie à Constantinople (une œuvre chrétienne, donc), nous voyons deux demi-palmettes formées selon « le principe même de l'arabesque³⁰² » (voir illustration 20, à gauche). Cette œuvre chrétienne, qui est censée être une étape intermédiaire dans le développement de l'ornement propre à la culture « sarrasine », contient une arabesque aboutie. La fin s'implante dans le milieu.

Sainte-Sophie n'est pas le seul lieu de culte byzantin qui met à mal l'ordre de l'histoire. Nous rencontrons un problème similaire lorsque Riegl met en rapport l'ornement d'une architrave de Saint-Jean de Constantinople et une frise de la grande pyramide d'El-Barah en Syrie (voir illustrations 21 et 22). Il écrit :

Comparons-les : à notre grande surprise, mais le fait est incontestable, c'est l'exemple syrien qui constitue l'étape préliminaire à celui de Constantinople. Ce qui précisément nous manquait [à Saint-Jean] [...] à savoir ces rameaux autonomes divergeant dans une direction opposée au mouvement du rinceau – eh bien, nous le trouvons clairement sur la frise d'El-Barah³⁰³.

³⁰⁰ *Questions de style, op. cit.*, p. 216. « Wir [...] nehmen damit die historische Betrachtung wieder auf », *Stilfragen, op. cit.*, p. 272.

³⁰¹ *Questions de style, op. cit.*, p. 216–40. « Das Pflanzenrankenornament in der byzantinischen Kunst », *Stilfragen, op. cit.*, p. 272–302.

³⁰² *Questions de style, op. cit.*, p. 228 ; « das fertige Princip der Arabeske », *Stilfragen, op. cit.*, p. 287.

³⁰³ *Questions de style, op. cit.*, p. 232. « Vergleichen wir beide nebeneinander, so gelangen wir zu den überraschenden, aber unabweisbaren Ergebniss, dass das syrische Beispiel die Vorstufe des konstantinopolitanischen bildet. Gerade das, was wir an [Saint Jean] vermisst haben, und was uns darum von vornherein zögern hat lassen, darin eine fortlaufende Akanthusranke zu erblicken – selbständig abzweigende Schösslinge in einer der Rankenbewegung entgegengesetzten Richtung – das

Nous supposons qu'il est étonnant que la frise soit une « étape préliminaire » parce que l'arabesque aboutit chez les « Sarrasins », et ici une œuvre qui vient du monde islamique précède une œuvre chrétienne. Mais il convient d'interroger cet « avant ». Les deux lieux datent du V^e siècle. Riegl nous donne une date précise pour Saint-Jean de Constantinople (construite en 463), mais pas pour El-Barah. Il est donc impossible de savoir si le second est effectivement chronologiquement antérieur au premier. Nous ne savons donc pas s'il est possible qu'El-Barah ait pu influencer Saint-Jean directement, et que la pyramide constitue une « étape préliminaire », un « avant », en ce sens. Il semble que ce que Riegl veut dire ici est plutôt qu'El-Barah est antérieur *par la forme* : il possède « ces rameaux autonomes divergeant dans une direction opposée au mouvement du rinceau », et leur disparition dans l'architrave semble être un progrès pour Riegl. « Avant » ne veut donc pas dire avant *dans le temps*, cela veut dire *avant dans la logique des formes*.

V. La Fin de l'histoire (Riegl 3)

L'un des aspects les plus frappants de l'historiographie de l'ornement proposée par Riegl dans *Questions de style* est la continuité qu'il arrive à révéler dans le motif qu'il appelle le « rinceau ondulant » (« *Wellenranke* »). En effet, comme le montrent les illustrations 23 à 28, une ligne ondulée en spirales se retrouve en Égypte, chez les Mycéniens, à Rhodes, sur un diadème hellénistique, sur une bordure en or repoussé datant du IV^e siècle, et sur une frise de Pompéi. Cette ligne revient également à plusieurs reprises dans la section sur l'arabesque (illustrations 21, 22, 29, 30 et 31). Les images donnent à voir un tracé d'une étonnante similitude : ligne ondulée avec excroissances en forme de spirale, qui partent d'un côté puis de l'autre de la ligne dans presque tous les cas. À part l'exemple mycénien – le modèle originel du motif, sans doute (du moins dans le sens de la logique des formes) – toutes les spirales sont remplies de motifs végétaux, voire floraux.

Les similitudes sont telles que serions tentés de dire que, au moins par certains côtés, ce motif n'a connu aucun développement pendant toute l'histoire de l'ornement que Riegl étudie. Mais ce serait absurde : il y a bien des changements. Riegl explique cette contradiction de la manière suivante :

findet sich am Friese von El-Barah deutlich beibehalten », *Stilfragen*, *op. cit.*, p. 291–92. Une curiosité : dans la traduction française, « El-Barah » est écrit au moins une fois sans tiret (p. 232).

on peut dire d'une façon générale que, jusqu'à ses derniers soubresauts, l'ornementation en rinceau de l'Antiquité classique n'a jamais nié qu'elle était née de l'ornementation spiralée : même quand la demi-feuille d'acanthé sous sa forme achevée eut effacé tout souvenir du caractère autrefois presque purement géométrique du simple remplissage, le mouvement d'enroulement des rinceaux continua d'être construit à partir du cercle³⁰⁴.

Ainsi, certaines choses restent inchangées, d'autres sont des souvenirs effacés. Il est intéressant de noter que Riegl résout son dilemme entre développement et non développement en personnifiant les motifs ornementaux : ils ont une mémoire, sont capables de se souvenir et d'oublier et également de ne pas nier. Il faut dire que c'est l'aboutissement logique de sa notion de *Kunstwollen*, aboutissement qui apparaît ici sous un jour particulièrement clair : afin d'avoir une *pulsion créatrice* propre, il faut bien également que les différentes formes d'art soient capables de *vouloir* (*wollen*), et il s'ensuit par conséquent dans le passage ci-dessus toute la série de caractéristiques humaines évoquées. L'humain est passé des membres de la culture qui produit les motifs aux motifs *eux-mêmes*.

L'arabesque, cependant, pose un problème tout particulier pour ce schéma. Comme l'explique Grabar :

In so far as I have been able to learn, whatever his fascination with Persian or Turkish rugs, Riegl never considered Islamic civilization [...] as anything but an aspect of an Orient without history and without culture. « The arabesque is a special creation of the Orient, but particularly of the Arabs », he wrote in *Stilfragen*, almost a racist statement no longer acceptable today and partly contradicted by his own argument about the necessary development of forms³⁰⁵.

Ainsi, la civilisation islamique en général, et l'arabesque en particulier, n'aurait pas d'histoire, ne connaîtrait pas de développement – et ce malgré le fait qu'une telle position contredit la vision générale de Riegl sur les formes.

Cela se vérifie de deux manières. D'une part, dans la section sur le rinceau ornemental sarrasin, Riegl se livre à un exercice pour le moins singulier. Dans les illustrations 31 a et b, 32 a et b, et 33 a et b, il produit ce qu'il appelle des « traductions

³⁰⁴ *Questions de style*, op. cit., p. 225. « In der That hat die klassische-antike Rankenornamentik im Allgemeinen bis an ihr äusserstes Ende niemals verläugnet, dass sie ursprünglich aus der Spiralornamentik hervorgegangen ist: selbst als das ausgebildete Akanthushalbblatt jede Erinnerung an die ehemalige fast rein geometrische Bedeutung der blossen Zwickelfüllung vollständig verwischt hatte, wurde der rollende Schwung der Ranken immer noch aus dem Kreise heraus konstruiert », *Stilfragen*, op. cit., p. 283.

³⁰⁵ « Riegl, the Arabesque and Islamic Art », art. cit., p. 85.

en grec» (« *Uebersetzung ins Griechische* »³⁰⁶) de divers éléments d'ornementation arabesque. Cela paraît périlleux, comme la traduction française de *Stilfragen* le fait sentir : dans les deux premiers cas, elle rend « *Uebersetzung* » (littéralement « traduction ») par transcription, et ajoute « en style » grec, comme si l'idée d'assimiler une forme à une langue, et de suggérer qu'une forme peut être traduite en une autre était vraiment trop absurde. C'est pourtant ce que fait Riegl, littéralement. Le rapport entre le début de l'histoire de l'arabesque (c'est-à-dire le grec) et sa fin (l'arabesque aboutie de l'art sarrasin) n'est pas un rapport de progression, ni même de transition d'une étape à une autre. Il s'agit bien plutôt d'une transposition d'un système sémantique en un autre.

D'autre part, dans l'exemple discuté à la page 265 de *Questions de style* (voir illustration 34), qui présente le détail d'un remplissage de frise en bois sculpté qui se trouve au Caire, « un exemple *achevé* d'arabesque³⁰⁷ », nous voyons des demi-palmettes remplies de rinceaux ondulants que Riegl désigne comme obéissant à « un modèle on ne peut plus grec³⁰⁸ ». Ainsi, l'arabesque achevée – la fin de l'histoire – contient en elle-même le rinceau ondulant grec – le début de l'histoire. L'arabesque n'est pas l'aboutissement de l'ornement végétal grec, mais le contient en elle. Elle l'a incorporé, de telle sorte que passé et présent se fondent l'un dans l'autre.

Ce parcours avec Riegl a commencé par rappeler la question soulevée dans l'introduction de la présente partie, à partir de « The Assignment » et de « Ligeia » en particulier : est-ce qu'il y a quelque chose dans l'arabesque qui met à mal l'historiographie ? Nous avons, d'une part, les contes de Poe, dans lesquels cela semble être le cas. D'autre part, dans le contexte très différent de l'historiographie de Riegl, cela semble être le cas également. Deux phénomènes similaires se produisent dans le cadre de deux démarches très différentes. Une telle convergence semble renforcer l'hypothèse initiale : l'arabesque n'introduit-elle pas un trouble dans l'histoire et dans le temps ?

*

³⁰⁶ Voir *Stilfragen*, *op. cit.*, p. 304, 306 et 335.

³⁰⁷ *Questions de style*, *op. cit.*, p. 264. « *Eine vollendete Arabeske* », *Stilfragen*, *op. cit.*, p. 332.

³⁰⁸ *Questions de style*, *op. cit.*, p. 265 ; « *nach bestem grichischem Muster* », *Stilfragen*, *op. cit.*, p. 334.

Il convient maintenant de tirer les conclusions de ces analyses de l'« arabesque orientale ». Il faut d'abord revenir sur les aspects des motifs arabesques qui seront les plus utiles par la suite. On se souvient que, pour Riegl, l'arabesque est composée d'un rinceau ondulant et de palmettes, et que la condition *sine qua non* est la dépendance de la feuille par rapport à la ligne. La feuille ne se termine pas d'une manière qui lui permet de se détacher par rapport à la ligne, mais est *traversée* par celle-ci. Cela crée une indécidabilité quant au statut de la palmette : est-elle véritablement feuille, ou simplement une sorte d'épaississement, d'excroissance de la ligne ? Par ailleurs, ce type de motif a une autre conséquence : la ligne semble assumer un caractère infini ; elle continue au-delà des obstacles que pourraient constituer les palmettes, et ainsi ne s'arrête jamais. Plusieurs des commentateurs des tapis arabesques ont effectivement commenté le « rapport infini » qui les caractérise, et qui fait que le motif continue au-delà des limites de la surface donnée. Enfin, outre les lignes en spirale qui caractérisent le rinceau ondulé, nous retiendrons le motif du nuage issu de l'influence chinoise et qui est souvent associé aux lignes plus géométriquement structurées par la spirale. Ces caractéristiques de l'arabesque constituent, en grande part, des effets de *débordement* du cadre : la ligne du rinceau ondulé déborde du cadre constitué par la feuille et, dans le rapport infini, continue au-delà du cadre constitué par la bordure du tapis. Nous verrons qu'il existe une manière narrative de travailler ces débordements, qui est très présente chez Poe. Par ailleurs, comme nous le verrons dans le chapitre sur l'arabesque narrative, elle est intimement liée à la forme de la ligne ondulée.

Il faut enfin rappeler un dernier point, à savoir l'incorporation d'inscriptions dans les tapis arabesques. L'analyse du tapis d'Ardabil a indiqué que l'écriture peut être réduite au non-sens. Par ailleurs, elle est si intimement liée aux motifs arabesques – se mélangeant avec ceux-ci au point qu'il est difficile de les distinguer les uns des autres – que nous pouvons nous demander si l'inscription n'est pas tout d'abord incluse pour ses qualités visuelles. Nous pouvons parler d'un devenir décoratif de l'écriture, dans lequel celle-ci est muette, et n'est présente que pour la matérialité de son apparence. Ce travail se demandera par la suite si, lorsque l'arabesque se transpose spécifiquement en une « espèce d'écriture », cette qualité de l'écriture ne devient pas omniprésente.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, il a été question de la manière dont l'arabesque dérange, perturbe, *désoriente* le discours historiographique qui tente d'en rendre compte. D'une part, l'arabesque force l'histoire à se raconter dans le désordre. *In fine*, l'arabesque contient en elle le début de sa propre histoire, qu'elle fait apparaître de manière tout à fait littérale. Cette façon de « contenir » n'est pas une récapitulation recueillant la totalité des étapes précédentes, mais plutôt un reste anachronique qui invalide la logique de l'évolution. Ce « contenu » n'est pas vraiment incorporé, il subsiste et insiste, comme un corps étranger. Ceci annule la possibilité de raconter l'histoire comme une série d'étapes qui conduisent de manière généalogique de l'une à l'autre.

D'autre part, ses tendances vers l'infini échappent à la volonté totalisante de ce discours. Le devenir décoratif de l'écriture qui a lieu dans l'arabesque ne peut que rejaillir sur la *graphie* de l'historiographie, et nous amener à nous interroger sur le sens de celle-ci. Enfin, les motifs arabesques déconstruisent certaines des logiques les plus élémentaires, et nous amènent à nous demander si le discours historique n'est pas seulement une manière de parler, et rien de plus.

Comme le récapitulatif ci-dessus le montre, l'arabesque « orientale », de par ses propriétés visuelles, a donc un certain nombre d'effets sur le discours qui tente de la cerner. L'hypothèse du présent travail est par conséquent la suivante : il suffit d'invoquer ce motif, comme le fait Poe, pour appeler dans son texte ces mêmes effets. Il sera donc question ici de suivre à la trace l'arabesque et ses effets chaque fois qu'ils apparaissent dans les textes.

Chapitre 3

L'Arabesque américaine

L'Ornement dans le décor

Du point de vue le plus général, ce chapitre s'interroge, après l'étude d'une généalogie de l'arabesque et d'une historiographie orientaliste de l'arabesque, sur la possibilité d'écrire une histoire de l'arabesque à partir d'une archive. Il faut le dire d'emblée, la présente incursion dans le domaine des arts décoratifs américains est entièrement surdéterminée par le texte plus ou moins systématique que Poe a écrit sur l'agencement d'un intérieur : « Philosophy of Furniture » (publié pour la première fois en 1840). Il s'agit d'un texte construit en deux parties d'inégale longueur. La première (qui occupe environ les trois quarts du texte) est constituée par une critique du goût américain en matière de décoration intérieure, ainsi que par des consignes relativement précises en ce domaine. La deuxième est une sorte de récit minimaliste, décrivant un genre d'appartement idéal au sein duquel l'habitant se trouve assoupi.

Dans le premier paragraphe du texte, Poe passe en revue les capacités de différentes nations en matière de décoration d'intérieur, et conclut : « The Yankees alone are preposterous » (*Tales* 1, p. 496). Selon lui, la faute principale des Américains est l'étalage de la richesse (« the *display of wealth* », *ibid.*). Ils ne s'intéressent qu'à l'argent, et leur « race » finit par en être marquée: « a race of time servers and money-lovers – children of Baal and worshippers of Mammon – Bentham's, who, to spare thought and economize fancy, first cruelly invented the Kaleidoscope, and then established joint-stock companies to twirl it by steam » (*Tales* 1, p. 498). Le ressentiment que trahit cette charge dirigée à la fois contre ses compatriotes et l'industrialisation n'exclut pas une bonne dose d'humour de la part de Poe. L'adverbe « cruelly » retient l'attention, tant il semble incongru pour qualifier l'invention d'un instrument d'optique destiné au divertissement. Quant à l'idée que le kaléidoscope puisse être actionné par la vapeur, à l'instar de la plus vulgaire machine au service de la production industrielle de masse, elle est tout aussi détonnante. Mais, plus sérieusement, l'auteur de « Philosophy of Furniture » avance dans ce passage une hypothèse pour expliquer le succès du kaléidoscope aux États-Unis, même si cet objet est un exemple tout à fait saugrenu, puisqu'il a été inventé en 1816 par un Écossais :

selon Poe, cet instrument fait fureur car il flatte la paresse intellectuelle des Américains et comble leur désir irréprouvable d'économiser la pensée et la *fancy*.

Dans l'ensemble, les principes dictés par Poe prônent un intérieur plutôt sobre, conformément à sa critique des apparences chatoyantes que le kaléidoscope fait miroiter. Cependant, il requiert une part d'ornementation arabesque dans deux éléments : tout d'abord le tapis, « the soul of the apartment » (*Tales* 1, p. 497), qui doit être « rigidement arabesque » (« rigidly Arabesque », *ibid.*, p. 498³⁰⁹) et le papier peint, qui doit être décoré de *petits* motifs arabesques (« spotted with small Arabesque devices », *Tales* 1, p. 498) – la taille des motifs, nous le verrons ci-dessous, est décisive. Il sera donc question ici de l'ornementation arabesque dans les tapis et les papiers peints à l'époque de Poe. La question générale est la suivante : est-il possible de construire une archive qui permettrait de déterminer si Poe était en décalage par rapport au goût de son temps en requérant des motifs de ce genre dans de tels éléments de décor ? La diatribe contre le goût américain occupe après tout une bonne moitié de « Philosophy of Furniture ». Ce serait intéressant de savoir si l'auteur en était vraiment si loin. Existe-t-il des données qui permettraient de répondre à une telle question ?

Cette dernière question est réellement légitime, surtout lorsque l'on se propose d'aborder une archive de manière aussi surdéterminée. En effet, l'archive que j'ai pu constituer est au moins triplement déterminée. Tout d'abord, il est évident que toute archive n'est au départ que partielle. Dès 1985, l'historien Dominick LaCapra soulignait qu'il ne faut pas céder à la tentation de croire que l'archive peut se substituer à la réalité : « [it is not] a literal substitute for the “reality” of the past which is “always already” lost for the historian³¹⁰ ». Il est clair que de nombreuses forces viennent exercer une influence sur la forme que prend l'archive, rendant nécessaire une

³⁰⁹ Ce terme de « rigidly » devrait nous donner matière à réflexion (et nous le reprendrons au début de la deuxième partie). Le problème qu'il pose a été relevé par Henri Justin : « Poe s'amuse avec la palette sémantique de “rigidly” – mais lisons “strictement arabesque” et le sens ne fait aucun doute : “strictement non-figuratif” » (*Poe dans le champ du vertige, op. cit.*, p. 172). Assurément, il s'agit d'un mot très étonnant en cet endroit précis du texte, dans un passage décrivant des tapis. En effet, comme nous l'avons vu dans la partie sur la généalogie orientale de l'arabesque, il n'y a rien de rigide dans l'ornementation décorant les tapis dits « arabesques », et l'expression peut apparaître comme un oxymore. On ne peut donc qu'être d'accord avec Henri Justin : on s'attendrait plutôt à « strictly ». Encore une fois, il n'y a rien de rigide dans ce qui est strictement arabesque. Par ailleurs, on pourrait s'interroger sur l'usage de la majuscule au début de « Arabesque ». Cela s'explique sans doute par le fait que le terme renvoie fortement à « Arabe » à l'époque de Poe, et s'apparente donc à une désignation de nationalité.

³¹⁰ *History & Criticism*, Ithaca, NY ; London, Cornell University Press, 1985, p. 92 note 17.

distinction entre archive et collection. À la différence de cette dernière (entendue au sens d'un ensemble d'objets matériels conservés par un individu ou une institution), l'archive est le résultat d'un certain nombre d'opérations et de partages ne visant pas forcément à l'exhaustivité³¹¹. Il y a des forces politiques et esthétiques, d'une part. David Greetham écrit : « all conservational decisions are contingent, temporary, and culturally self-referential, even self-laudatory: we want to preserve the best of ourselves for those who follow³¹² », et souvent « le meilleur de nous-mêmes » conduit à l'exclusion de certains groupes considérés comme indésirables, la mise à l'écart d'objets qui ne semblent pas correspondre aux normes esthétiques du jour. Pour décrire ce phénomène, Walter Benjamin écrit : « lorsqu'on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie [...], [o]n devra inévitablement répondre : au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment³¹³ ». Sans aucun doute, pour le genre d'objets que je souhaite prendre en considération, des facteurs aléatoires sont également entrés en jeu, liés à la « conservabilité » de ceux-ci, à leur destruction accidentelle, etc. (en effet, comme nous le verrons ci-dessous, dans au moins un des cas, le tapis d'origine – en mauvais état – avait été remplacé par une reproduction).

Tout ceci ne constitue qu'un premier niveau de détermination : celui de l'archive de « départ ». Vient ensuite celui, sans doute autrement plus puissant, des dispositifs institutionnels à travers lesquels j'ai pu consulter *une partie* (sans doute bien parcellaire) de cette archive de « départ », à savoir les musées. Althusser suggère que de telles institutions sont des « appareils idéologiques d'État (AIE) », et les appelle même, par implication, des « entreprises culturelles³¹⁴ » (même si n'importe quel

³¹¹ Ainsi, la collection est un ensemble d'objets en tant qu'institution. Ce même ensemble pourrait être considéré en tant qu'archive ; on s'intéresserait alors aux opérations et partages qui ont mené à sa constitution.

³¹² « Who's In, Who's Out : The Cultural Politics of Archival Exclusion », *Studies in the Literary Imagination*, 32-1, 1999, p. 1-28, ici p. 9.

³¹³ « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol.III, p. 427-443, p. 432. « wenn man die Frage aufwirft, in wen sich denn der Geschichtsschreiber des Historismus eigentlich einführt[, d]ie Antwort lauter unweigerlich in den Sieger. Die jeweils Herrschenden sind aber unweigerlich die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut » (« Über den Begriff der Geschichte », in Rolf TIEDEMANN et Hermann SCHWEPPEHÄUSER (dir.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, vol.I.2, p. 691-704, p. 696).

³¹⁴ « Idéologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) », in *Sur la reproduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 263-306, p. 275.

conservateur de musée frémirait sans doute de voir son institution désignée par le mot « entreprise ». D'après Althusser, une particularité des « AIE » est qu'ils « fonctionnent à l'idéologie³¹⁵ ». En ce cas particulier, cela veut dire que les déterminations des choix concernant ce qui sera inclus dans les collections sont idéologiques, ainsi que les choix concernant ce qui sera exposé ou pas. N'étant pas une spécialiste des arts décoratifs, je n'ai pas pu obtenir l'accès aux parties des collections non proposées à la vue du public (malgré tous mes efforts – et ce sans doute du fait d'un « fonctionnement à l'idéologie »). Mes sondages se sont donc limités aux collections visibles (encore une restriction de l'archive).

Or, en plus des enjeux idéologiques, on ne peut sous-estimer le rôle déterminant que jouent, dans la construction de l'archive, les techniques de conservation, qui interviennent massivement dans la constitution d'une collection pour le public. Ces techniques déterminent ce qui peut être montré au public et étudié par lui, et l'on est tenté de faire un rapprochement avec ce que dit Derrida de l'histoire de la psychanalyse dans *Mal d'archive* :

On peut rêver ou spéculer sur les secousses géo-techno-logiques qui auraient rendu méconnaissable le paysage de l'archive psychanalytique depuis un siècle si, pour me contenter en un mot de ces indices, Freud, ses contemporains, collaborateurs et disciples immédiats, au lieu d'écrire des milliers de lettres à la main, avaient disposé de cartes de crédit téléphonique MCI ou ATT, de magnétophones portables, d'ordinateurs, d'imprimantes, de Fax, de télévision, de téléconférences et surtout de courrier électronique (E mail)³¹⁶.

C'est-à-dire que les techniques d'archivage (ou de conservation) déterminent l'archive *dans sa nature même*, et un changement de technique entraînerait un changement de l'archive. Autrement dit, si les musées changeaient leurs techniques de conservation, c'est une autre version du XIX^e siècle qu'ils nous présenteraient. La conséquence de cette surdétermination de l'archive par ses propres techniques d'archivage est que « la structure de l'archive est *spectrale*. Elle l'est *a priori* : ni présente ni absente “en chair et en os”, ni visible ni invisible, trace renvoyant toujours à un autre dont le regard ne saurait être croisé³¹⁷ ». Elle a bien une certaine valeur comme témoin du passé, mais à cause de toutes les déterminations au travers desquelles elle arrive jusqu'à nous, cette

³¹⁵ *Ibid.*, p. 276.

³¹⁶ *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 2008, p. 33.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

valeur est spectrale, contingente et doit toujours être prise comme telle. Comme le formule Chandreyee Niyogi, de manière un peu différente, l'archive est en permanence source d'erreurs liées à *notre* temps, mais aussi d'informations historiques précieuses et irremplaçables³¹⁸.

Enfin, la dernière détermination qui conditionne mon approche de l'archive est la focalisation très étroite avec laquelle je commence mon investigation des arts décoratifs américains. En effet, il ne s'agissait nullement pour moi de faire une étude générale de ce champ, mais bien, comme je l'ai dit plus haut, de considérer deux éléments de décor très précis, ce qui réduit encore plus l'ampleur de l'archive. Par ailleurs, malgré les aspects problématiques, suggérés plus hauts, que présente le travail d'archive, il m'a paru néanmoins intéressant – même essentiel – de dresser un tableau de la situation des arts décoratifs américains en ce qui concerne ces éléments bien définis à l'époque de Poe, pour tenter de comprendre quel pouvait être le « vocabulaire visuel » de cet auteur : est-ce que, lorsque Poe utilisait le mot « arabesque », cela correspondait, d'un point de vue visuel, à quelque chose de précis pour lui ou pas ?

I. Les Tapis

Dans « *Philosophy of Furniture* », Poe est très critique à l'égard des effets de l'industrialisation et du capitalisme dans l'agencement intérieur. Or, il était justement contemporain de l'avancée de ces processus dans l'ameublement. Le premier tapis à être arrivé jusqu'au nouveau monde est censé avoir été apporté par le Capitaine Kidd vers la fin du xvii^e siècle³¹⁹, et ce type d'objet reste rare et précieux (le plus souvent importé³²⁰) jusqu'à 1825 environ, date à laquelle l'industrie du tapis prend son essor. Cole et Williamson notent que l'industrie se spécialise et se développe de manière étonnamment rapide. Très vite le tapis, qui était d'abord un objet de luxe, devient un objet de consommation courante.

À partir de 1845 (date, on s'en souvient, de la deuxième publication de « *Philosophy of Furniture* »), l'industrie prend un nouvel élan avec l'arrivée de la

³¹⁸ *Reorienting Orientalism*, New Delhi ; Thousand Oaks, CA ; London ; Singapore, SAGE Publications, 2006, p. 136.

³¹⁹ Arthur Harrison COLE et Harold F. WILLIAMSON, *The American Carpet Manufacture : A History and an Analysis*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941, p. 4.

³²⁰ En plus des pratiques artisanales, il y a quelques manufactures autochtones qui se mettent en place dans la région de Philadelphie, mais la plupart des articles sont importés de la Grande-Bretagne, où l'industrialisation de ce type de production est plus avancée. Voir *Ibid.*, p. 4–5, 8.

mécanisation. Erasmus B. Bigelow dépose en 1842, 1846 et 1849 des brevets de métiers mécaniques destinés à fabriquer des tapis « ingrain » (voir illustrations 35 et 36), le type qui décore le salon dans « Landor's Cottage » (voir *Tales* 2, p. 1339). Les métiers développés à la fin des années 1840 ont permis de multiplier la production par quatre³²¹. D'autres brevets déposés par la suite permettront de produire mécaniquement différents types de tapis tuftés (voir illustration 35).

De l'arabesque dans les tapis américains ? La méthode

Afin de déterminer si les tapis américains de l'époque de Poe intégraient des motifs arabesques (et à quelle fréquence), la procédure logique semblait être d'étudier des collections d'arts décoratifs américains pour déterminer ce qu'elles pouvaient révéler sur cette question. J'ai choisi celles du Metropolitan Museum of Arts à New York et du Museum of Fine Arts à Boston, que j'ai complétées par une étude des collections présentées en ligne par l'Art Institute of Chicago, ainsi qu'une visite sur place, pour confirmer ce que j'avais découvert dans les deux autres institutions. Ces trois musées sont les plus grands des États-Unis, et possèdent des collections d'arts décoratifs américains particulièrement importantes. En effet, ils sont de très éminents appareils idéologiques d'État, des vitrines de leurs villes (si ce n'est de leur pays). Les collections présentées au public sont assez étendues dans tous les cas, et les deux premiers font sans doute « autorité » en ce qui concerne l'image du XIX^e siècle américain qui est présentée, aussi bien au pays qu'au monde. Bien que cette image « *fonctionn[e] à l'idéologie* », aucune personne qui souhaite comprendre le XIX^e siècle aujourd'hui ne peut en faire abstraction. Il s'agit en effet de « notre » XIX^e, tel qu'il nous a été légué et avec lequel nous devons composer

Dans ces trois collections (sachant que j'ai pu prendre en compte certaines œuvres de l'Art Institute of Chicago qui ne sont pas présentées au public), il y a très peu de tapis. J'en ai découvert trois au Metropolitan : un tapis présenté dans une pièce d'habitation dans laquelle un décor du XVIII^e siècle était reconstitué, et il est indiqué que ce tapis fut vraisemblablement fabriqué en Angleterre (voir illustration 37) ; un tapis turc (reproduit d'après l'original en mauvais état) dans une pièce datant de 1881-82 (voir illustration 38) ; et un tapis kazakh présenté dans une pièce datant de 1882-84 (voir illustration 39). La collection du Museum of Fine Arts ne contient que quelques

³²¹ *Ibid.*, p. 58.

tapis, mais il est difficile de savoir s'ils faisaient partie du décor d'origine, ou s'ils n'ont pas plutôt été ajoutés pour créer une ambiance « d'époque » : aucune information n'est donnée à ce sujet. Quant à l'Art Institute of Chicago, la collection contient un « dessus de lit » (« bed rug³²² ») de production américaine, daté de 1796 (voir illustration 40). Deux de ces tapis peuvent être considérés comme contenant des motifs arabesques. Abordons pour commencer le plus évident, à savoir le « dessus de lit » de l'Art Institute (illustration 40). Il contient les volutes combinées aux motifs végétaux qui sont typiques de l'arabesque, ainsi que l'incorporation de structures géométriques, avec les formes presque circulaires qui bordent le tapis. Le deuxième tapis que j'identifierai comme arabesque est celui donné en illustration 38, bien que ce cas soit beaucoup moins évident. Il est difficile de le voir sur la photo, mais la bordure sur fond sombre contient des motifs floraux géométriquement stylisés. Par ailleurs, ces motifs sont reliés par des lignes que l'on pourrait interpréter comme des volutes qui ont été « géométrisées ». Je passerais sur cet échantillon si Poe n'avait pas utilisé ce mot curieux pour décrire l'arabesque : « rigidly ». On pourrait en effet considérer que ce tapis contient une arabesque qui a été rigidifiée, figée.

Si l'on accepte cette hypothèse, cela donne une archive dans laquelle la moitié des échantillons sont arabesques, l'une antérieure à Poe et l'autre postérieure. Mais la taille de l'archive paraît trop réduite pour être significative.

Face à ce manque d'archive matérielle, j'ai eu recours à une pratique très commune parmi les historiens des tapis orientaux : l'étude des tapis représentés dans les tableaux³²³. En effet, l'histoire de certains types de tapis a pu être établie grâce à leurs représentations dans les tableaux européens, en particulier ceux de la Renaissance, et certains motifs en sont venus à être identifiés par le nom des peintres qui les représentaient le plus souvent, comme par exemple le motif Lotto (voir illustration 41).

³²² En effet, au XVIII^e siècle, les tapis (considérés comme trop précieux) étaient rarement utilisés au sol, mais plutôt sur les tables ou autres meubles. D'après Anthony N. Landreau « Use of the term "rug" to denote a floor covering was not common in the West until the nineteenth century » (*America Underfoot : A History of Floor Coverings from Colonial Times to the Present*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1976, p. 17).

³²³ Voir par exemple K. ERDMANN, *Der orientalische Knüpfteppich*, op. cit.

Les tapis américains en peinture

Dans les collections de peintures américaines des trois musées concernés, j'ai identifié quarante-trois tableaux représentant des tapis, dont les dates s'étendent de 1798 (un peu avant la naissance de Poe) à 1913 (plusieurs décennies après sa mort). Après 1913, les tapis représentés ont tendance à l'être de manière moins précise, de sorte qu'il n'est plus possible de distinguer leurs motifs. De ces quarante-trois tableaux, trente présentent des motifs géométriques (voir par exemple les illustrations 42–51) et cinq sont des tapis floraux (voir par exemple illustrations 52 et 53). Un seul présente des motifs arabesques (voir illustration 54). Le motif géométrique est donc largement dominant³²⁴.

Il convient de dire quelques mots sur l'illustration 54. Notons que ce tableau est contemporain de Poe. Ses motifs sont à mon sens *strictement* arabesques : avec leurs vrilles et leurs lignes courbes, qui combinent à la fois structure géométrique et éléments floraux, ils ont tout de l'arabesque la plus typique. Il est intéressant de noter que c'est dans un tableau, et non dans un élément de l'archive matérielle, que l'on trouve l'exemple le plus abouti d'un tapis arabesque.

L'une des interprétations possibles de l'archive que j'ai pu construire est donc la suivante : cette dominance du tapis géométrique est bien l'indicateur d'une préférence et le plaidoyer de Poe pour une ornementation arabesque dans le tapis, « âme de

³²⁴ Cependant, étant donné qu'il s'agit d'une archive de tapis représentés et non matériels, il convient de se demander si cette géométrie ne joue pas un rôle esthétique plutôt que d'indiquer un goût pour ce genre de tapis à l'époque. En effet, le tapis géométrique pourrait être un dispositif utilisé principalement pour renforcer l'effet de perspective d'un tableau. Cela semble certainement être le cas pour les illustrations 42, 44 et 45. En effet, dans ces tableaux, les lignes du tapis vont dans le sens de la perspective et contribuent clairement à donner une impression de profondeur à l'image. Dans les illustrations 46 et 53, bien que la ligne ne soit pas utilisée de manière aussi explicite, les tapis contribuent également à donner une impression de profondeur. Mais considérons maintenant les illustrations 43, 47, 48 et 49. Dans ces tableaux, les tapis contribuent au contraire à donner l'impression que l'image est plate. Dans les illustrations 43 et 49, les losanges sont disposés dans le mauvais sens pour contribuer à la mise en perspective. Dans le premier tableau de Field (illustration 47), ce sont des cercles qui sont utilisés pour obtenir l'effet de surface plane, et dans le deuxième (illustration 48), bien que l'artiste utilise des lignes dans le sens de la perspective, celles-ci ne sont pas exploitées pour créer un effet de profondeur. De l'archive complète de trente tableaux géométriques, il y en a seulement dix dans lesquels les motifs du tapis me semblent être explicitement utilisés comme dispositif de mise en profondeur. Si l'on exclut les tableaux de Field, dans lesquels le peintre semble rechercher expressément l'effet de la surface plane, cela laisse dix-huit tableaux dans lesquels le tapis géométrique semble être représenté pour lui-même. Je suis reconnaissante à Stephen Rachman d'avoir soulevé cette question lorsque j'ai présenté une version préliminaire de ces recherches à l'« International Poe and Hawthorne Conference » à Kyoto en juin 2018.

l'appartement », est bel et bien en décalage par rapport au goût de son temps – ou au goût des archives que nous en avons conservées.

II. Le Papier peint en Amérique du Nord

La question se pose de manière différente en ce qui concerne les papiers peints, autre élément de décor qui, d'après les décrets de Poe dans « Philosophy of Furniture », doit comporter des motifs arabesques. En effet, ces éléments sont peu présents dans les musées, et on doit en chercher les traces ailleurs : dans les demeures d'époque qui nous restent, dans les archives de manufactures et les livres de motifs qu'elles utilisaient.

Les premières questions qu'il convient de se poser sont les suivantes : dans quelle mesure les papiers peints étaient-ils présents aux États-Unis à l'époque de Poe ? Quels genres de motifs étaient disponibles et qui y avait accès ? Encore une fois, Poe semble avoir été contemporain de l'industrialisation de ce secteur. Les premiers papiers peints en Amérique étaient bien sûr importés, dans un premier temps d'Angleterre, dans un second de la France³²⁵. Mais assez tôt (avant la fin du XVIII^e siècle), une production domestique est documentée³²⁶ ; et c'est en 1844 qu'un papier peint aurait été produit mécaniquement pour la première fois aux États-Unis³²⁷.

Le papier peint semble donc avoir été présent aux États-Unis très tôt, et s'être introduit dans la manufacture locale très tôt également. Il convient également de se demander *qui* avait accès à ce genre de produit. Lynn nous indique que l'archive est extrêmement parcellaire sur ce point. Cela s'explique cependant principalement par le fait que ce sont les personnes aisées qui conservaient leurs archives : « the letters, journals, and business accounts of powerful and important persons, and records of their building projects, enjoyed the best survival rate as treasured heirlooms or official records of state³²⁸ ». Lynn affirme que la seule trace que l'on ait gardée de papiers peints chez une personne de moyens modestes au XVIII^e siècle est l'inventaire des possessions d'un certain Joseph Weld de Roxbury, Massachusetts, mort en 1766.

³²⁵ Voir Catherine LYNN, *Wallpaper in America : From the Seventeenth Century to World War I*, New York, W.W. Norton, 1980, p. 22.

³²⁶ *Ibid.*, p. 107–09.

³²⁷ « An Ocean Apart: Imports and the Beginning of American Manufacture », in Lesley HOSKINS (dir.), *The Papered Wall: The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 114-131, p. 129.

³²⁸ C. LYNN, *Wallpaper in America*, *op. cit.*, p. 22.

L'inventaire de ses effets, dressé à son décès, inclut quatre rouleaux de papiers peints³²⁹. En ce qui concerne le XIX^e siècle, Nylander fait état d'une publicité de 1837 qui détaille les tarifs de divers types de papiers. Il affirme que, aux prix mentionnés, même une personne appartenant au bas de la classe moyenne devait pouvoir acheter des papiers peints.

L'Attrait des papiers peints français

Bien que, entre le XVIII^e et le XIX^e siècles, la production domestique ait pris de plus en plus d'essor, afin de comprendre la popularité de certains motifs aux États-Unis, il faut comprendre également l'attrait des papiers peints français à partir de la Révolution. En effet, les styles français ont un énorme impact pendant toute la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècles.

Cependant, il n'y a pas que des questions stylistiques qui déterminent la popularité des papiers peints français. Tout d'abord, l'animosité contre les Britanniques en raison de la Révolution américaine conduisit à une préférence pour les produits français. Ensuite, la Révolution française força beaucoup d'individus aisés à émigrer, certains emportant leurs biens meubles, dont des papiers peints³³⁰. Lynn ajoute que l'indépendance amena une abolition des restrictions imposées par les Anglais sur les produits non-britanniques. Elle souligne néanmoins la grande qualité des papiers peints français, en particulier ceux de Jean-Baptiste Réveillon (actif 1765–89)³³¹, dont il sera plus longuement question lors de la discussion des motifs importés.

On a longtemps cru que les papiers peints français ont cessé d'être importés vers la fin du XVIII^e siècle, leurs styles n'étant plus appréciés. Mais la découverte des archives de l'usine Zuber en Alsace, active au XIX^e siècle, montre que cette usine a envoyé des papiers en quantité et avec régularité dans toutes les parties des États-Unis alors occupées pendant toute cette période³³². Un recensement effectué en 1820 parmi les manufactures de papiers peints aux États-Unis dans lequel les fabricants se

³²⁹ Voir *Ibid.*, p. 158.

³³⁰ Voir Véronique DE BRUIGNAC-LA HOUGUE, « Arabesques and Allegories: French Decorative Panels », in Lesley HOSKINS (dir.), *The Papered Wall: The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 76-93, p. 79.

³³¹ Voir C. LYNN, *Wallpaper in America*, *op. cit.*, p. 89.

³³² Voir *Ibid.*, p. 209.

plaignent de la concurrence française est un autre indicateur de la présence des papiers français sur le marché américain³³³.

Il semblerait que les papiers peints français furent populaires des années 1760 aux années 1840. Il paraît donc fort probable que Poe en ait vu, du moins dans les demeures de ses amis et connaissances fortunés – peut-être chez les Allan. C’est d’ailleurs une reproduction d’un papier peint de style français qui tapisse les murs de l’« Appartement de Richmond » (« Richmond Room », 1810-1811) au Metropolitan Museum à New York. Il convient donc d’explorer le type de motifs qui décoraient ces papiers.

Les premiers papiers peints français à séduire les Américains furent ceux qui sortaient de l’atelier de Jean-Baptiste Réveillon, propriétaire de la Manufacture royale de papiers peints. Il a contribué à développer et à perfectionner les techniques de production de papiers, ce qui permettait à sa manufacture de proposer des papiers à motifs très étendus et aux couleurs multiples et particulièrement vives. Certains papiers de Réveillon sont donc considérés comme de véritables chefs-d’œuvre³³⁴. Il y a deux générations de papiers peints produits par Réveillon qui deviennent populaires l’un après l’autre aux États-Unis, sans qu’il ne soit possible de dater exactement le passage entre les deux : les papiers peints en arabesques et les papiers scéniques.

Les papiers peints en arabesques, dont les motifs seront examinés en détail ci-dessous, sont les premiers papiers Réveillon à être importés aux États-Unis, au lendemain de la Révolution. Ils semblent être passés de mode vers la fin du XVIII^e siècle, mais, comme nous le verrons ci-dessous, ce n’est pas entièrement certain. Les papiers peints scéniques sont des paysages de natures diverses qui s’étendent à l’échelle d’une pièce entière. C’est donc ce style-là qui est utilisé pour l’« Appartement de Richmond » (voir illustration 55). Il en existe un autre exemple au Boston Museum of Fine Arts, qui, contrairement à celui du Richmond room, est original. Il provient de la « Maison Shepard » (« Shepard House ») à Bath dans le Maine et est daté de 1803 (voir illustration 56)³³⁵.

³³³ Voir R. C. NYLANDER, « An Ocean Apart », art. cit, p. 127.

³³⁴ Voir V. DE BRUIGNAC-LA HOUGUE, « Arabesques and Allegories », art. cit, p. 78.

³³⁵ Encore une fois, les registres de l’usine Zuber fournissent des informations précises, cette fois-ci sur les scéniques précisément. L’archive indique, qu’effectivement, ces pièces furent très largement envoyées aux États-Unis. Voir C. LYNN, *Wallpaper in America*, op. cit, p. 214.

Ici aussi, il convient de se demander qui avait accès à ces papiers peints d'exception. Ceux qui ont été retrouvés intacts survivent dans de belles demeures, mais Lynn a déniché deux exemples qui indiquent que, dès les années 1830, les scéniques, au moins, commencent à devenir un peu plus communs : « In the *New York Commercial Advertiser* for January 26, 1835, a two-story frame house was offered for sale on Prospect Street in Brooklyn, and “landscape wallpaper in three rooms” was noted³³⁶ ». Il s'agit manifestement d'une maison plutôt modeste, et néanmoins, elle comporte trois pièces dotées de papiers scéniques. Lynn cite également un journal de voyage de Harriet Martineau, une Anglaise, intitulé *Retrospect of Western Travel* (1838) : « I observed that hotel parlors in various parts of the country were papered with the old-fashioned papers, I believe French, which represent a sort of panorama of a hunting party, a fleet, or some such diversified scene³³⁷ ». Il est intéressant de noter que l'Anglaise trouve les papiers scéniques démodés – mais néanmoins présents – en 1838.

Lien entre l'arabesque européenne et le papier peint en arabesques français

Lynn déclare que, en ce qui concerne le XVIII^e siècle, les papiers peints de Réveillon les plus appréciés étaient ceux qui s'inspiraient d'ornements arabesques, plus précisément ceux qui appartenaient à la généalogie européenne. En effet, ils s'inspiraient directement des motifs découverts dans la *Domus Aurea*, à Pompéi et Herculanium, et de leur mise en œuvre dans les Loges de Raphaël³³⁸. La réalisation des éléments décoratifs trouvés dans ces contextes est confiée par Réveillon à des spécialistes de l'ornement, qui s'inspirent de la tradition dont il a été question ci-dessus pour élaborer des motifs qui rayonnent à travers toute l'Europe et l'Amérique du Nord pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle³³⁹. Les éléments néoclassiques incorporés dans ces papiers peints sont essentiels pour comprendre leur attrait aux États-Unis :

The neoclassical elements in these designs appealed strongly to Americans, who associated them with the virtues of Greek democracy and the Roman republic. This generation found such wallpapers appropriate embellishments for the homes they were

³³⁶ *Ibid.*, p. 224.

³³⁷ *Ibid.*, p. 226.

³³⁸ *Ibid.*, p. 90. Voir également Marc-Henri JORDAN, « Imiter, recréer : les sources des papiers peints en arabesques », in Bernard JACQUE (dir.), *Les Papiers peints en arabesques de la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Editions de la Martinière, 1995, p. 100-115, p. 100, 102.

³³⁹ V. DE BRUIGNAC-LA HOUGUE, « Arabesques and Allegories », art. cit, p. 78.

building for themselves in the same classical architectural styles they approved in the public buildings for which they were responsible³⁴⁰.

En effet, les mêmes éléments picturaux que l'on trouvait à Pompéi ou dans la villa de Néron se retrouvent dans les papiers peints : rinceaux, fleurs, animaux monstrueux, trophées et fragments architecturaux. Le lien entre ce qui était ici le point de départ de la généalogie européenne de l'arabesque et les papiers peints en arabesques est donc relativement direct³⁴¹ : ceux qui développaient les papiers peints en arabesques s'inspiraient d'images de la Domus Aurea, de Pompéi et d'Herculanum – et enfin de la reprise des décorations romaines par Raphaël.

Les Papiers peints en arabesques en Amérique du Nord

Il a été expliqué plus haut que les papiers peints en arabesque ont cédé la place aux papiers peints scéniques autour de la fin du XVIII^e siècle. Nous avons quelques éléments d'archive qui permettent de donner des indications plus précises quant à la durée de la popularité des papiers arabesques en Amérique du Nord.

Tout d'abord, des papiers peints en arabesques de chez Réveillon demeurent intacts aujourd'hui dans une demeure du Connecticut. Il s'agit de la Maison Phelps-Hatheway (« Phelps-Hatheway House »), dont plusieurs pièces ont été tapissées de papiers peints en arabesques Réveillon, par exemple la chambre principale (voir illustration 57). Les travaux d'aménagement pendant lesquels ces papiers furent posés ont eu lieu en 1795. Par ailleurs, nous possédons un en-tête daté de 1794³⁴² d'un fabricant de papier peint de Boston qui représente plusieurs des papiers qu'il propose à la vente (voir illustration 58). Les historiens sont capables de reconnaître d'après ces représentations plusieurs types de papiers peints ; en particulier, ils identifient le sixième à partir de la gauche comme un papier dans le style de Réveillon. Ces deux éléments d'archive veulent dire deux choses. Premièrement, les papiers peints en arabesques étaient encore suffisamment populaires au milieu des années 1790 pour

³⁴⁰ C. LYNN, *Wallpaper in America*, *op. cit.*, p. 90.

³⁴¹ Le lien entre l'ornementation arabesque connue en Italie et les manufactures de papiers peints en France est avant tout livresque. Dans son article « Imiter, recréer : les sources des papiers peints en arabesques », Marc-Henri Jordan détaille les canaux à travers lesquels la connaissance des sources italiennes a pu voyager : reproductions des Loges (voir « Imiter, recréer », art. cit, p. 102–03), ouvrages sur la Domus Aurea très utilisés par les peintres (voir *Ibid.*, p. 107). Il est par ailleurs attesté que de tels ouvrages étaient possédés par les manufactures de papiers peints français (voir *Ibid.*, p. 104 et *Ibid.*, p. 107).

³⁴² Nylander donne une autre date légèrement différente pour cet élément d'archive, à savoir 1791. Voir « An Ocean Apart », art. cit, p. 122.

être sélectionnés pour orner une grande demeure et pour être proposés à la vente. Deuxièmement, les motifs de Réveillon étaient reproduits localement, ce qui témoigne également d'une demande.

D'ailleurs, Nylander fait état d'un papier peint en arabesques de manufacture américaine, probablement fabriqué à Boston (voir illustration 59). La datation n'est pas très précise (de 1790 à 1810), mais la popularité de ce papier est attestée par le fait qu'il a été retrouvé dans plusieurs maisons aux alentours de Boston. Nylander dit qu'il s'agit certainement d'une copie d'un papier peint français³⁴³. Il est en tout cas certain que l'on y retrouve plusieurs éléments du papier peint Réveillon discuté ci-dessus (illustration 60) : les guirlandes, les oiseaux, le putto, et les rubans ondulés.

« Small Arabesque devices »

Le but de ces développements sur les papiers peints en arabesques est d'éclairer la consigne très brève de Poe concernant le papier peint dans « Philosophy of Furniture » : « The walls are prepared with a glossy paper of a silver gray tint, spotted with small Arabesque devices of a fainter hue of the prevalent crimson » (*Tales* 1, p. 502). Était-elle en phase avec le goût de l'époque, ou en total décalage avec celui-ci ? Il faut dire d'emblée que la chronologie semble poser un problème, et qu'il semble plus probable que, en matière de papiers peints français, Poe aurait vu plutôt du papier scénique que du papier en arabesques. Cependant, il n'est pas chronologiquement impossible qu'il ait vu de tels papiers (en vente peut-être jusqu'en 1810), ou qu'au moins il ait su que de tels papiers existaient.

Le réel problème ici est d'une autre nature. Poe dit : « *small* Arabesque devices » (je souligne). Par rapport à un papier peint en arabesques de style Réveillon, chacun de ces mots pose problème. Laissons de côté pour l'instant « Arabesque » (avec majuscule) et « devices » qui comportent leurs propres difficultés. Ce qui importe pour le moment est « small ». Comme nous l'avons vu ci-dessus (voir en particulier l'illustration 57 de la Maison Phelps-Hatheway), les papiers peints en arabesques sont constitués de panneaux décoratifs d'assez grande taille. Comment donc en tirer quelque chose de petit ? Un détail du panneau ? Une coupe remplie de fleurs qui se

³⁴³ *Ibid.*, p. 121.

répète ? Ou alors un ruban ondulé ? Nous ne pouvons que spéculer. La difficulté devient encore plus grande lorsque l'on passe aux autres mots de la devise.

Le suivant d'abord : « Arabesque ». Le fait que ce mot paraisse avec une majuscule semblerait indiquer qu'il désigne, non pas un style décoratif, mais ce qui est *arabe*. Peut-être Poe connaissait-il au moins l'existence de la tradition des papiers peints en arabesques. Il en dévierait ici en choisissant de relier son papier peint, non pas à l'arabesque européenne, mais à la tradition arabe.

Enfin, le mot « devices » pose un problème tout particulier. En effet, d'après le Webster de 1828, sa signification première n'a absolument rien à voir avec le visuel :

That which is formed by design, or invented; scheme; artificial contrivance; stratagem; project; sometimes in a good sense; more generally in a bad sense, as artifices are usually employed for bad purposes.

In a good sense:

His device is against Babylon, to destroy it. Jeremiah 51.

In a bad sense:

He disappointeth the devices of the crafty. Job 5.

They imagined a mischievous device. Psalm 212.

Il s'agirait donc bien plus d'un *dessein* que d'un *dessin*, et un dessein plutôt malintentionné (car c'est cela le sens donné par le Webster – « more generally in a bad sense, as artifices are usually employed for bad purposes »), qui plus est. Ce n'est que la deuxième signification qui offre un élément de visuel, mais il reste assez déroutant dans ce contexte :

An emblem intended to represent a family, person, action or quality, with a suitable motto; used in painting, sculpture and heraldry. It consists in a metaphorical similitude between the things representing and represented, as the figure of a plow representing agriculture.

Knights-errant used to distinguish themselves by devices on their shields.

A priori, un élément décoratif arabe n'a rien à voir avec l'emblème, mais il y a un lien entre celui-ci et la généalogie européenne de l'arabesque. Proche de l'emblème se

trouve l'allégorie, et certains ont lu les arabesques produites dans la tradition européenne comme des allégories³⁴⁴.

Poe part donc d'une idée un peu désuète (du papier peint contenant des arabesques) et en fait quelque chose de profondément personnel. Tout d'abord, il veut des arabesques de petite taille et, étant donné les traditions décoratives existantes, il est difficile de s'imaginer à quoi cela pourrait bien ressembler. Par ailleurs, il pourrait vouloir des arabesques arabes plutôt qu'européennes. Mais lorsqu'on y regarde d'un peu plus près, on se rend compte que le mot qui désigne le motif remet cela en cause. Il veut de l'arabe non visuel, emblématique, donc peut-être finalement à moitié européen. En fin de compte, ces petites arabesques (« small Arabesque devices ») sont des motifs entièrement hybrides et littéralement inimaginables.

*

* *

Qu'avons-nous donc appris de ce parcours à travers les arts décoratifs américains de l'époque de Poe ? Il y a deux possibilités : d'une part, Poe semble avoir effectivement été en décalage par rapport aux goûts de ses contemporains en matière de décoration intérieure, ce qui veut dire que nous n'avons pas accès à son vocabulaire visuel en ce qui concerne ses références à l'arabesque dans le décor. Le tapis arabesque est quasiment absent de l'archive que j'ai pu construire, et les arabesques qu'il peut y avoir dans les papiers peints semblent très différentes de celles décrites par Poe en lien avec cet élément de décor. La deuxième possibilité est la suivante : tout comme Baudelaire a effacé l'arabesque du titre de Poe, cette dernière a été effacée, de manière inconsciente, de l'archive (telle que j'ai pu la construire, en tout cas). Cela doit nous interroger : est-ce qu'il y aurait une caractéristique particulière de l'arabesque qui conduit à son exclusion machinale de l'archive, et donc de l'histoire ? Selon cette hypothèse, il y aurait une qualité inhérente à l'esthétique de l'arabesque qui irait à

³⁴⁴ Voir le chapitre sur la mélancolie dans *Origine du drame baroque allemand*, trad. fr. Sibylle MULLER, Paris, Flammarion, 1985, p. 149-170. (« *Ursprung des deutschen Trauerspiels* », in Rolf TIEDEMANN et Hermann SCHWEPPEHÄUSER (dir.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, vol.I.I, p. 203-430, p. 317-35), ainsi que mon article sur ce chapitre, « Histoire mélancolique », in Fabio MERLINI et Jocelyn BENOIST (dir.), *Une Histoire de l'avenir : messianité et révolution*, Paris, Vrin, 2004, p. 85-108.

l'encontre de la constitution d'un discours d'histoire de l'art dans un contexte muséal. Tout comme l'historiographie de Riegl ne pouvait incorporer l'arabesque, le discours d'histoire de l'art étudié ici ne pourrait pas le faire non plus. Voilà encore un cas où arabesque et histoire s'opposeraient. Par ailleurs, ce parcours nous a permis de lire l'injonction de Poe sur le papier peint dans « Philosophy of Furniture » dans toute sa singularité. Étant donné que les papiers peints en arabesques qui ont pu circuler à son époque présentaient des motifs larges, le fait que Poe requiert de petites arabesques paraît tout à fait idiosyncrasique. Couplé au mot « devices », le motif devient non seulement idiosyncrasique, mais proprement impossible à mettre en image, à visualiser. Nous faisons là un pas vers la transposition de l'arabesque décorative en « espèce d'écriture ».

Chapitre 4

L'Arabesque narrative De la volute à la parabase

*Est-il un symbole plus beau pour le côté paradoxal de la vie philosophique que ces lignes zigzagantes, qui ne peuvent apparaître qu'en fragments ?*³⁴⁵

I. Incompréhensibilité³⁴⁶

On sait que que l'arabesque narrative prend toute son ampleur à la fin du XVIII^e siècle en Allemagne : l'éditeur Friedrich Justin Bertuch serait un des premiers à utiliser le terme dans ce sens, pour parler de sa « collection de toutes les histoires merveilleuses, sagas, récits d'aventures et romans de tous les peuples³⁴⁷ ». Mais c'est surtout dans le romantisme d'Iéna, en particulier chez Friedrich Schlegel que cet usage devient canonique. Il convient donc de se tourner vers ce dernier, en particulier vers sa « Lettre sur le roman ». En effet, c'est précisément dans ce texte que s'opère la transformation de l'arabesque décorative en arabesque narrative. Or, comme nous l'avons vu, c'est justement cette opération qui nous manque chez Poe : comment passe-t-on du *décor* au *récit* ? La « Lettre sur le roman » répond à cette question de manière très précise.

Toutefois, avant de se lancer dans la moindre analyse du travail de Friedrich Schlegel, une remarque préliminaire est nécessaire. Il s'agit d'un auteur difficile, qui a laissé derrière lui une énorme quantité de textes (trente-cinq volumes dans l'édition critique) appartenant à une

³⁴⁵ « Gibt es wohl ein schöneres Symbol für die Paradoxie des philosophischen Lebens, als jene krummen Linien, die [...] immer nur im Bruchstück erscheinen können ? » (Friedrich SCHLEGEL, « Conclusion de l'essai sur Lessing », in *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, trad. fr. Denis THOUARD, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 141-168, p. 167 ; « Abschluß des Lessing-Aufsatzes [1801] », in Ernst BEHLER et Hans EICHNER (dir.), *Studienausgabe, Vol. 2 : Kritische Schriften und Fragmente [1798–1801]*, Paderborn ; Munich ; Vienne ; Zurich, Ferdinand Schöningh, 1988, p. 258-266, p. 264). À noter que la traduction que Denis Thouard propose de « *krummen* » est discutable. « Ondulées » serait plus proche de l'original (que l'on pense aux lignes ondulées des tapis arabesques...).

³⁴⁶ Ce mot peut paraître quelque peu déroutant en français. Néanmoins, le CNTRL en documente l'usage, la première attestation remontant à 1521–22 chez Marguerite d'Angoulême (<https://www.cnrtl.fr/definition/incompréhensibilité>).

³⁴⁷ « *Sammlung aller Wundermärchen und Sagen und abenteuerlichen Erzählungen und Romane, aller Völker* » (voir G. OESTERLE, « Arabesque », *op. cit.*, p. 277. Je traduis).

large gamme de genres différents : des œuvres critiques, un roman, une tragédie, des fragments, des cours, des lettres – et surtout des notes posthumes. Dans cette masse d’écriture, Schlegel utilise les mots d’une manière si décalée que plus aucun ne veut dire ce qu’il est censé vouloir dire. Pour Günter Oesterle, Schlegel met en place une « sémantique esthétique propre » (*eigene ästhetische Semantik*)³⁴⁸. Roger Ayrault décrit ce processus de la manière suivante : « un mot s’empare soudain de l’esprit de Fr. Schlegel, absorbe des possibilités de sens que d’autres mots contenaient déjà et, sans rompre pourtant toutes les attaches avec son acception initiale, accroît démesurément son pouvoir d’expression³⁴⁹ ». Dans son livre sur les romantiques d’Iéna, Walter Benjamin reprend à son compte une description qu’August Wilhelm Schlegel articule de cette tendance chez son frère : « son génie se borne à une terminologie mystique³⁵⁰ ».

L’un des exemples de ce mysticisme terminologique que cite Ayrault est le *Witz*. Ce mot est notoirement difficile à rendre en français, si bien que les traducteurs des textes contenus dans *L’Absolu littéraire*³⁵¹ y renoncent. La traduction la plus usuelle est « trait d’esprit » ou « mot d’esprit », mais elle est loin d’être entièrement satisfaisante. L’anglais est un peu mieux loti avec « wit », mais même ce mot-là aurait du mal à englober toutes les nuances de sens que *Witz* acquiert dans l’écriture de Schlegel. Alain Muzelle établit un lien entre le *Witz* schlegélien et le principe de l’*analogie* que la Renaissance hérite du Moyen Âge et de l’Antiquité³⁵². Le *Witz* reposerait donc sur la capacité de déceler des liens entre toutes choses. Mais peu importe si l’interprétation que propose Muzelle de *Witz* est juste ; cet exemple a le mérite de mettre en lumière l’étrangeté à laquelle Schlegel nous confronte simplement en faisant usage d’un mot.

Dans la « Lettre sur le roman » (où il établit, comme nous le verrons ci-dessous, un lien entre roman romantique et arabesque), Schlegel fait de cette idiosyncrasie un programme. L’une des caractéristiques centrales du roman romantique (par opposition au roman classique d’un Fielding ou d’un Richardson) est son aspect sentimental. Or, Schlegel ajoute la précision suivante au moment où il introduit ce dernier terme : « au sens où je prends ce mot » (*in dem Sinne wie ich das Wort nehme*). Puis, dans le paragraphe suivant, il adresse au lecteur cette

³⁴⁸ « Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels “Brief über den Roman” », in Dirk GRATHOFF (dir.), *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, Frankfurt am Main ; Bern ; New York, Peter Lang, 1985, p. 233-292, p. 236. Je traduis.

³⁴⁹ *La Genèse du romantisme allemand, 1797–1804*, Paris, Aubier, 1969, vol. 3, p. 305.

³⁵⁰ *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. fr. Philippe LACOUÉ-LABARTHE et trad. fr. Anne-Marie LANG, Paris, Flammarion, 1986, p. 71. « Am Ende beschränkt sich sein ganzes Genie auf mystische Terminologie » (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, p. 50–51).

³⁵¹ Philippe LACOUÉ-LABARTHE et Jean-Luc NANCY (dir.), *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

³⁵² *L’Arabesque*, op. cit., p. 67.

prière : « Oubliez un instant la signification usuelle » (*Vergessen Sie auf einen Augenblick die gewöhnliche [...] Bedeutung*)³⁵³. Ainsi, la distorsion de la signification est explicitement revendiquée. Ce trait est particulièrement problématique car il concerne un aspect central du genre que Schlegel essaie de définir dans la « Lettre ». Étant donné que ce qui est en jeu dans le présent travail est la transformation de l'arabesque décorative en arabesque narrative, s'il s'avère impossible de comprendre le genre de récit qui est mis en place dans l'arabesque narrative, il risque d'y avoir impasse.

II. De l'arabesque chez Schlegel

Les deux analyses les plus complètes du motif de l'arabesque chez Friedrich Schlegel sont sans doute les livres de Karl Konrad Polheim³⁵⁴ et d'Alain Muzelle³⁵⁵. Polheim sonde l'ensemble de l'œuvre de Schlegel et détermine qu'il utilise le terme tout au long de sa carrière, de manière particulièrement fréquente de 1798 à 1801 puis de nouveau en 1807³⁵⁶. Ce qui ressort de manière frappante de son analyse est que la notion semble prendre place dans une sorte d'immense kaléidoscope dans lequel les termes tournent et se remplacent, chacun tentant à tour de rôle de résoudre on ne sait quel problème persistant et mystérieux qui obsède Schlegel. Ainsi, Polheim soutient que ce qui s'appelait « arabesque » dans les périodes plus précoces en vient à s'appeler « hiéroglyphe » plus tardivement³⁵⁷ – ce qui viendrait renforcer une fois de plus le lien entre arabesque et hiéroglyphe déjà suggéré à plusieurs reprises. Ailleurs, il explique que la notion d'arabesque n'est qu'une des possibilités que Schlegel met en œuvre pour résoudre le problème de la fusion de l'art et de la science³⁵⁸. Un autre exemple de cette permutation est à déceler dans la manière dont Schlegel transforme la place de l'arabesque dans sa relation aux autres genres. Parfois, les arabesques se trouvent opposées aux nouvelles : « Les mythes, les contes de fées, les nouvelles s'ouvrent à la vie réelle ; les arabesques, les poèmes pastoraux, les légendes ne sont tous que poésie poétique³⁵⁹ ». D'autres fois, elles sont rangées ensemble : « Comme les contes de fées et les idylles se rapportent à l'imagination [*Fantasie*] et

³⁵³ Friedrich SCHLEGEL, « Lettre sur le roman », in *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, trad. fr. Phillipe LACOUÉ-LABARTHE et trad. fr. Jean-Luc NANCY, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 321-330, p. 325 et « Brief über den Roman [1800] », in Ernst BEHLER (dir.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Vol. 2 : Charakteristiken und Kritiken I, 1796-1801*, Munich ; Paderborn ; Vienne ; Zurich, F. Schöningh, 1967, p. 329-339, p. 333.

³⁵⁴ *Die Arabeske*, op. cit.

³⁵⁵ *L'Arabesque*, op. cit.

³⁵⁶ *Die Arabeske*, op. cit., p. 22 et 236.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 35, 42.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

³⁵⁹ « Sage, Märchen, Novelle gehn auf das wirkliche Leben ; Arabeske, Schäfergedicht, Legende sind alle nur p[oetische] P[oesie] » (*Literary Notebooks : 1797–1801*, London, Athlone Press, 1957, frg. 1867). Je traduis.

à la beauté, ainsi les arabesques et les nouvelles à l'inventivité et à la transformation³⁶⁰ ». S'agissant, enfin, du genre « arabesque », Polheim décrit le problème en ces termes :

Une difficulté supplémentaire pour notre question d'ensemble est finalement le fait que pour Schlegel lui-même, les arabesques n'ont pas nécessairement dû rester un genre uniforme, mais il l'a plutôt considéré de tous les côtés et a tenté de le classer encore et encore. Ainsi, ses propos sont souvent des expériences de pensée, des notes couchées sur le papier qui n'engagent à rien, qui ne prétendent pas à une validité éternelle et qui sont souvent contredites dès la page suivante du cahier³⁶¹.

Encore une fois, nous sommes confrontés à une source d'incompréhensibilité dans les textes de Friedrich Schlegel.

Muzelle, quant à lui, prend le problème de l'arabesque chez Schlegel sous un angle plus large. En effet, il commence par retracer l'histoire de la grotesque³⁶² au XVI^e siècle, puis le « débat sur les ornements » au XVIII^e (qui, comme nous l'avons vu dans l'introduction, se retrouve aux États-Unis au XIX^e siècle), et traite ainsi par un autre chemin un certain nombre des sujets abordés ici sous l'intitulé « Arabesque européenne » (il parle cependant très peu de Philipp Otto Runge et du lien entre arabesque et temporalité). L'auteur analyse ensuite la notion d'arabesque telle qu'elle est mise en œuvre dans la seule période de l'*Athenäum* (cela se justifie parfaitement, car beaucoup s'accordent à dire que les caractéristiques de la pensée de Schlegel sont très particulières à cette époque). Enfin, il lit le roman de celui-ci, *Lucinde*, comme illustration en acte de la notion d'arabesque telle qu'elle est développée à l'époque de l'*Athenäum*. Ce qu'il retire de l'arabesque décorative est principalement la notion de jeu que l'on y trouve : la légèreté communiquée par ce type d'ornement, le non-respect des conventions de la mimesis et l'hybridité des créatures représentées. Il interprète ensuite la transposition du visuel au narratif à partir de ces notions.

Schlegel n'est d'ailleurs pas le premier à parler de l'arabesque en lien avec le récit. Le recueil de contes publié à Weimar en 1790 par Friedrich Justin Bertuch est souvent mentionné : il s'agit de la *Bibliothèque bleue de toutes les nations* [*Blaue Bibliothek aller Nationen*], qui

³⁶⁰ « *Wie Märchen und Idyllen sich auf Fantasie und Schönheit, so beziehen sich Arabesken und Novellen auf Erfindung und Umbildung* » (*Ibid.*, frg. 1950). Pour d'autres exemples, voir K. K. POLHEIM, *Die Arabeske*, op. cit., p. 237.

³⁶¹ « *Als weitere Erschwerung unserer ganzen Frage ist schließlich immer auch daran zu denken, daß die Arabesken für Schlegel selbst keine einheitliche Gattung geblieben sein müssen, daß er sie wahrscheinlich von allen Seiten her überdachte und immer wieder neu einzuordnen suchte. So handelt es sich auch bei diesen Äußerungen oftmals um Gedankenexperimente, um unverbindlich hingeschriebene Notizen, die keineswegs immer Gültigkeit beanspruchen wollen und oft schon auf der nächsten Seite des Heftes durch die Behauptung des Gegenteils zurückgenommen werden.* » (*Die Arabeske*, op. cit., p. 237–38). Je traduis.

³⁶² On se rappelle que le mot « grotesque » au féminin désigne le type d'ornement étudié dans le premier chapitre de la présente partie.

rassemble des contes merveilleux, des légendes, des aventures et des romans de tous les peuples, qui sont désignés comme « arabesques et grotesques de toutes les littératures connues ». Bertuch compare également l'un des contes aux Loges de Raphaël³⁶³. Muzelle cite par ailleurs deux autres exemples de ce lien entre récit et arabesque. Wilhelm Christhelf Siegmund Mylius déclare en 1792 qu'il comprend « les contes de tous les genres comme arabesques », et Herder fait le même rapprochement ; il dit des contes de fées de la fin du XVIII^e siècle : « Voici la fleur de l'arabesque ». Muzelle émet donc l'hypothèse que désigner un texte littéraire comme arabesque est en fait un lieu commun de l'époque³⁶⁴. Poe n'est donc pas le premier à appeler ses contes « grotesques et arabesques », tout comme Friedrich Schlegel n'est pas le premier à avoir comparé les arabesques visuelles des Loges de Raphaël à un texte narratif.

D'après Polheim, la « Lettre sur le roman » est le plus important propos de Schlegel sur l'arabesque : il s'en préoccupe beaucoup dans ses cahiers de notes, mais a extrêmement peu publié sur la notion. La « Lettre » est le seul texte suivi dans lequel il le fait³⁶⁵. Pourtant, il faut bien l'avouer, l'arabesque est bien difficile à trouver, même dans ce texte-là. Le mot « arabesque » apparaît sept fois, et dès le début nous sommes confrontés à une contradiction. *Jacques le fataliste* est la deuxième œuvre narrative que Schlegel mentionne. Il en dit : « J'ose sans exagération l'appeler une œuvre d'art » et à la ligne suivante, il l'appelle « arabesque³⁶⁶ ». Deux paragraphes plus loin, il déclare : « l'arabesque n'est pas une œuvre d'art³⁶⁷ ». Quel chemin convient-il d'emprunter pour appréhender ces contradictions ?

III. Arabesque décorative

Commençons par le commencement. La première occurrence du mot « arabesque » dans la « Lettre » se situe dans un contexte visuel : « ces spirituelles [*witzige*] décorations fantasques appelées arabesques³⁶⁸ ». Selon Muzelle, il s'agit là de « la seule véritable définition directe des arabesques picturales que l'on rencontre dans [l'œuvre de Schlegel]³⁶⁹ ». Bien que cela paraisse discutable (quelques fragments dans lesquels l'arabesque apparaît dans des contextes visuels

³⁶³ Voir A. MUZELLE, *L'Arabesque*, op. cit., p. 83 et G. OESTERLE, « Arabeske », op. cit., p. 277.

³⁶⁴ « *Unter Arabesken versteh'ich Märchen von allen Gattungen* » ; « *Die Blume der Arabeske steht da* » (cité dans *L'Arabesque*, op. cit., p. 84–85).

³⁶⁵ Voir *Die Arabeske*, op. cit., p. 134.

³⁶⁶ « Lettre sur le roman », art. cit., p. 323 ; « *Ich darf es ohne Übertreibung ein Kunstwerk nennen* » (« Brief über den Roman [1800] », art. cit., p. 331).

³⁶⁷ « Lettre sur le roman », art. cit., p. 323–24 ; « l'arabesque n'est pas une œuvre d'art » « *die Arabeske kein Kunstwerk [...] ist* » (« Brief über den Roman [1800] », art. cit., p. 331).

³⁶⁸ « Lettre sur le roman », art. cit., p. 323 ; « *witzige[...] Spielgemälde [...], die man Arabesken nennt* » (« Brief über den Roman [1800] », art. cit., p. 330–31).

³⁶⁹ *L'Arabesque*, op. cit., p. 58.

seront abordés ci-dessous), Muzelle a sans doute raison de souligner ce passage, pour les raisons évoquées ci-dessus : il s'agit du seul texte suivi sur l'arabesque que Schlegel ait publié, et de la première occurrence du mot dans ce texte.

Pour Muzelle, il est clair que ces « spirituelles décorations fantasques » font référence aux Loges de Raphaël³⁷⁰, ces appartements du Vatican décorés par Raphaël et son atelier avec des ornements arabesques. Mais il convient de reconnaître tout d'abord que l'allemand pose problème. Tout d'abord, les traducteurs des textes contenus dans *L'Absolu littéraire* ont souligné la difficulté de « *witzig* » en incluant le mot allemand entre crochets. Comme indiqué plus haut, ce mot constitue une sorte de trou noir dans la prose de Friedrich Schlegel. Il y a ensuite la traduction de « *Spielgemälde* », littéralement quelque chose comme « peintures pour jouer ». Rendre ce mot par « décorations fantasques » pose deux problèmes. Tout d'abord, « fantasques » rapproche ces tableaux du lexique de la « *Fantasie* » (souvent rendu par « imagination ») plutôt que du « *Spiel* » (« jeu »). « Imagination » (mise en *image*) nous rapprocherait plus explicitement du domaine visuel que « jeu ». Ensuite, « décorations » suggère qu'il ne s'agit que d'*ornements*. Cela se comprend si nous pensons aux Loges : les peintures arabesques que Raphaël y a exécutées sont à *première vue* simplement décoratives et n'ont d'autre but que d'enjoliver. Mais le mot que choisit Schlegel suggère que ce n'est pas cette fonction qu'il a en tête : il aurait pu choisir « *Ornament* », « *Rankenwerk* », « *Zierrat* » (etc.) (tous mots qui veulent dire « ornement » ou « décoration »), mais il a choisi « *Gemälde* », « peinture » ou « tableau », ce qui suggère qu'il ne cantonne pas les arabesques visuelles dans un rôle secondaire, de cadre, mais leur donne également accès au centre.

Cette définition visuelle de l'arabesque pose donc problème. D'une part, elle suggère par l'usage du préfixe « *Spiel* » qu'elle n'est peut-être pas si visuelle que cela ; d'autre part, par l'usage du mot « *Gemälde* », elle conteste la place marginale dévolue traditionnellement à l'arabesque. Tournons-nous alors vers quelques fragments susceptibles de nous éclairer. Tout d'abord, une déclaration de Muzelle peut être utile. Relativement tôt dans son étude, il affirme « qu'il convient de voir dans l'arabesque, née de la fantaisie, un genre pictural où s'exprime dans toute sa pureté l'essence même de la peinture³⁷¹ ». Mais que peut bien être l'essence même de la peinture, sans parler de sa pureté ? Il faut imaginer une peinture qui soit dépouillée de tout ce qui n'est pas la peinture elle-même et pratiquée dans cette seule pureté : peut-être le trait,

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 92.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

peut-être la couleur. On sait que le privilège de l'un ou de l'autre a été un enjeu majeur dans l'histoire de la peinture³⁷², mais ici, il convient simplement d'entrevoir quelle pouvait être la position de Schlegel.

Voici l'un des fragments qui peut nous aider à le faire : « Du pictural pur [*reine Pictur*], rien que de l'arabesque. Il faudrait pouvoir peindre de manière hiéroglyphique, sans mythologie. Une peinture [*Malerei*] philosophique³⁷³ ». Comme Muzelle, Schlegel écrit donc que « le pictural pur » ne peut être autre, ne peut être *rien d'autre* que l'arabesque, à une différence près : Schlegel n'utilise pas le mot allemand habituel pour désigner la peinture (« *Malerei* »), mais choisit un mot plus rare : *Pictur*. Celui-ci n'est d'ailleurs pas contenu dans le dictionnaire Grimm. Il suggère donc d'emblée une volonté de s'éloigner de la peinture. Il parle de peinture en deuxième lieu, mais c'est une peinture bien étrange.

Cette peinture doit en effet s'exécuter de « manière hiéroglyphique », mais « sans mythologie ». Laissons de côté les hiéroglyphes pour l'instant. La mythologie est un autre de ces concepts qui est notoirement difficile chez Schlegel, mais on peut peut-être se permettre de le prendre au pied de la lettre ici : il s'agirait donc d'une peinture sans grands récits, sans profondeur mimétique. Quant à la « manière hiéroglyphique » enfin : comme on le sait, les hiéroglyphes sont une forme d'écriture figurative. Il s'agirait donc, au premier abord, de peindre *à la manière d'une écriture*. Cependant, les caractères de cette écriture sont en même temps des *images* : peindre à la manière *d'une écriture-image*. Nous en étions arrivés, à la fin du précédent chapitre, à un motif non visualisable. Cette écriture-image, qui rappelle également l'écriture devenue décorative dans le tapis d'Ardabil, est peut-être une explicitation de ce motif décoratif non visualisable que nous avons trouvé chez Poe.

Ce fragment sur la peinture nous amènerait donc à pencher pour une définition de la pure peinture (et donc de l'arabesque) en termes de trait – les purs traits de l'écriture-image. Mais un autre fragment très connu (et publié, celui-ci) – le fragment 418 de l'*Athenäum* – semblerait pencher pour la couleur : « tout ce qu'il y a finalement de plus beau dans les arabesques poétiques que l'auteur a tirées des contes anciens : la profusion et l'aisance [*Leichtigkeit*] fantastiques, le sens de l'ironie, et plus spécialement la variété et l'unité voulues

³⁷² Voir par exemple Jacqueline LICHTENSTEIN, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 2013.

³⁷³ « *Reine Pic[tur] nichts als Arab[eske]. Man müßte hieroglyphisch malen können, ohne Mythologie. Eine philosophische Malerei* » (LN, op. cit., frg. 2117).

du coloris³⁷⁴ ». Cette citation met d'emblée en jeu l'arabesque poétique et plus spécifiquement narrative (« que l'auteur a tirées des contes anciens »), mais termine avec le coloris. Par ailleurs, lorsque nous songeons aux peintures abordées sous la rubrique de la « Généalogie européenne », cela permet de mieux comprendre les premières caractéristiques des contes anciens : profusion et aisance. Celles-ci paraissent en effet un peu hermétiques au premier abord. J'ai donné le mot allemand « *Leichtigkeit* » entre crochets car il y a une autre traduction possible. « *Leicht* » peut vouloir dire « facile » (ce qui est manifestement le choix adopté par les traducteurs ici), mais cela peut également vouloir dire « léger ». Cela donnerait donc : profusion et légèreté. Souvenons-nous de la multitude de petites figures qui composent les peintures arabesques européennes (profusion) ainsi que de l'impression d'apesanteur que cela produit (légèreté). Ici, l'arabesque narrative et l'arabesque décorative se fondent donc l'une dans l'autre : la référence au coloris et à certaines caractéristiques esthétiques sont bien moins hermétiques lorsqu'on les comprend comme une référence aux peintures arabesques. Et que se passe-t-il lorsque cette opération est effectuée ? Entre les deux caractéristiques visuelles des arabesques narratives l'ironie émerge : « la profusion et l'aisance [*Leichtigkeit*] fantastiques, le sens de l'ironie, et plus spécialement la variété et l'unité voulues du coloris » (je souligne).

IV. Arabesque narrative

Ce dernier fragment nous amène donc à la question de l'arabesque narrative, qui semblerait liée à l'ironie. Relevons tout d'abord cette citation d'une lettre de Friedrich Schlegel à Schleiermacher : « l'ironie, qui est de toutes les façons l'âme de la forme arabesque³⁷⁵ ». De nouveau, l'ironie émerge lorsqu'il est question d'arabesque. Ceci est d'autant plus éclairant lorsqu'on rapproche cette dernière citation de la suivante : « L'ironie est une parabase permanente³⁷⁶ ». Si nous rapportons les deux citations l'une à l'autre, voici le résultat : une parabase permanente, qui est de toutes les façons l'âme de la forme arabesque.

La relation ainsi établie entre parabase (permanente) et arabesque est extrêmement intéressante, mais difficile. Laissons un instant de côté la question de la parabase, et ce que cette notion veut dire pour Schlegel, et concentrons-nous sur la simple *relation* entre parabase permanente, d'un côté, et arabesque, de l'autre : l'âme (*Seele*) de la forme (*Form*). Il convient

³⁷⁴ *L'Absolu littéraire*, op. cit, p. 168 ; « mit allem was in den poetischen Arabesken, die er aus alten Märchen gebildet, im ganzen genommen das Schönste ist: die fantastische Fülle und Leichtigkeit, der Sinn für Ironie, und besonders die absichtliche Verschiedenheit und Einheit des Kolorits ».

³⁷⁵ « Ironie, die ohnehin die Seele der arabesken Form ist » (*Aus Schleiermachers Leben*, op. cit, p. 193). Je traduis.

³⁷⁶ « Die Ironie ist eine permanente Parabase » (*KFSA 18*, op. cit, p. 85). Je traduis.

tout d'abord de faire deux remarques préliminaires sur le lexique. Schlegel choisit le mot *Seele* (« âme ») et non le mot *Geist* (« esprit »), par exemple. Par ailleurs, il utilise le *Fremdwort* (mot d'origine « étrangère ») *Form* plutôt que *Gestalt*, par exemple. *Seele* est la traduction convenue de ψυχή, et se comprend donc en opposition à « corps » – c'est le principe qui anime la matière. *Form* est plus abstrait que *Gestalt*, et suggère sans doute que l'arabesque n'est pas simplement visuelle, mais qu'il s'agit de l'animation dans sa pure forme.

Selon Muzelle, il y a des indications que Schlegel connaissait, comme exemples d'arabesques décoratives, au moins les Loges vaticanes. Celles-ci peuvent donc nous donner un indice de ce que veut dire « arabesque » pour lui. Rappelons-nous : hybridation (passage fluide du végétal à l'animal et à l'humain, de l'humain à l'animal), impression d'apesanteur, jeu entre centre et périphérie, cadrage et décadage. La parabase serait « l'âme », le principe d'animation de ces motifs, ou plus précisément de leur *forme*, c'est-à-dire que la parabase serait ce qui leur confère suffisamment d'abstraction pour s'émanciper du seul registre visuel et *devenir forme*.

Quant à la parabase, elle est, comme on le sait, un élément de la comédie athénienne classique dans lequel le chœur (plus précisément le coryphée) transgresse l'espace clos de la représentation théâtrale pour adresser un discours aux spectateurs. Schlegel la décrit de la manière suivante :

Dans sa forme, la comédie athénienne classique est très similaire à la tragédie [...] La seule différence est la parabase, un discours qui, au milieu de la pièce, est adressé par le chœur, au nom du poète, directement au peuple [*Volk*]. Oui, c'était une totale interruption et suspension [*Aufhebung*] de la pièce dans laquelle, comme dans la première, le plus grand débridement régnait, et pendant laquelle le chœur, qui s'avavançait jusqu'à l'extrême limite du proscénium, adressait au peuple [*Volk*] les plus énormes grossièretés. De ce franchissement [*Heraustreten*] (ἐκβασίς) vient également le nom³⁷⁷.

Ce passage est intéressant pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il convient de noter le rôle que joue le peuple ici. En un sens, il est très banal d'introduire cette notion, puisque le théâtre (tragédie et comédie) était, à Athènes, une institution politique à part entière. Cependant, d'un autre point de vue, ce terme n'appartient pas au vocabulaire de la théorie du théâtre (Schlegel

³⁷⁷ « In der Form ist die alt-atheniensische Komödie der Tragödie ganz ähnlich [...] Der einzige Unterschied besteht in der Parekbasis, einer Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von diesem Heraustreten (ἐκβασίς) kommt auch der Name » (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Munich ; Paderborn ; Vienne ; Zurich, Ferdinand Schöningh, 1958, vol. 11, p. 88). Je traduis.

n'utilise pas le mot « spectateur » et ne parle pas non plus de « public »), ce qui souligne la rupture de l'illusion théâtrale. La parabase est donc bien une notion transgressive qui casse la convention de la représentation.

Par ailleurs, il laisse entrevoir différentes définitions du mot « parabase ». D'après le *Bailly*, le mot grec veut dire tout d'abord « action de franchir ». Ainsi, « De ce franchissement vient également le nom ». L'allemand est encore plus explicite et plus imagé : un pas en dehors. Mais par implication, Schlegel en donne deux autres définitions : interruption [*Unterbrechung*, une cassure qui vient du bas] et suspension [*Aufhebung*³⁷⁸]. Il semble s'agir d'une cassure qui, symétriquement à *Unterbrechung*, tire vers le haut (*Hebung* veut dire « levée »). Il est intéressant de noter que toutes ces définitions de la parabase utilisent dans un premier temps des métaphores de l'espace, et donc des métaphores visuelles. Mais néanmoins, pour Schlegel, la parabase est le destin du récit : « Le roman *tend* [*tedenzirt*] vers la parabase » (je souligne)³⁷⁹. Sauf que le verbe que Schlegel utilise ici est extrêmement étrange : l'allemand connaît « *Tendenz* » et « *tendieren* », mais « *tendenzieren* » (que n'attestent ni le *Grimm-Wörterbuch*, ni le *DWDS*) est un néologisme transgressif fabriqué et inventé pour l'occasion. Autrement dit, pour articuler la tendance du roman vers la transgression, Schlegel transgresse la langue elle-même. Par ailleurs, pour comprendre toute la portée de cette citation, il faut se souvenir à quel point la notion de « roman » est large pour Schlegel, puisqu'elle comprend toutes les formes brèves (même le lied) et toutes les formes longues – le roman *stricto sensu* (mais pas les « mauvais » romans) et l'épopée bien sûr, mais aussi les pièces de Shakespeare, le *Décameron*, etc. De plus, compte tenu de l'extension quasiment sans limites de ce concept, le « roman » au sens de Schlegel peut devenir l'équivalent de récit en général (y compris au sens de « l'intrigue » théâtrale).

Cette idée de transgression peut faire penser à l'usage de la notion de métalepse chez Genette, qui après avoir énuméré un certain nombre d'effets narratifs, écrit : « Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de *métalepse narrative*³⁸⁰ ». Parmi les exemples énumérés au paragraphe précédent de son analyse, deux sont intéressants ici. Tout d'abord, sur *Jacques le fataliste*, nous lisons : « Diderot [...] écrit [...], s'adressant au lecteur, “Si cela vous fait plaisir, *remettons* la paysanne en croupe derrière son conducteur, *laissons-les* aller et *revenons*

³⁷⁸ Ce terme-ci mérite sans doute un peu plus de commentaires. Il s'agit bien sûr de la clef de voûte de la dialectique de Hegel, que Derrida a traduit par *relève*. Cependant, cette traduction ne convient manifestement pas ici.

³⁷⁹ « *Der Roman tedenzirt zur Parekbase* » (*LN, op. cit.*, p. frag. 138). Je traduis.

³⁸⁰ *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 244.

à nos deux voyageurs³⁸¹ ». On peut imaginer que le roman constitue un espace clos analogue à celui de la pièce de théâtre, que l'adresse au lecteur est analogue au discours du coryphée, et que cette adresse est donc une transgression de l'espace fictif créé par le récit. Genette écrit ensuite à propos de *Tristram Shandy* de Sterne : « Sterne poussait la chose jusqu'à solliciter l'intervention du lecteur, prié de fermer la porte ou d'aider Mr. Shandy à regagner son lit³⁸² ». Là aussi, il y a adresse au lecteur, une transgression de l'espace du récit, et de plus une invitation au lecteur à y entrer. Ce n'est pas par hasard que ces deux auteurs sont très importants pour Schlegel. Cependant, il y a d'autres exemples chez Genette dans lesquels ce va-et-vient entre « intérieur » et « extérieur » du texte est absent. Il cite par exemple *Illusions Perdues* : « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer... » et Proust « Je n'ai plus le temps, avant mon départ pour Balbec, de commencer des peintures du monde...³⁸³ ». Pour Genette, l'enjeu ici est de meubler les temps morts de la narration, ce qui est très différent des jeux d'espace spécifiques à la parabase. On pourrait donc dire que la parabase est un cas particulier de la métalepse. Cependant, la notion schlegélienne me paraît plus productive pour la présente réflexion pour deux raisons. D'une part, Genette décrit la métalepse comme « le passage d'un niveau narratif à l'autre³⁸⁴ » : « Métalepse fait ici système avec *prolepse*, *analepse*, *syllepse* et *paralepse*, avec le sens spécifique de : “prendre (raconter) en changeant de niveau”³⁸⁵ ». Il y a donc dans « métalepse » une notion de verticalité qui est absente de « parabase ». En effet, cette dernière notion implique une totale horizontalité, un seul et unique plan. D'autre part, il existe chez Schlegel un lien très étroit entre parabase – plus spécifiquement parabase permanente – et ironie. L'ironie est une parabase permanente, qui est elle-même l'âme de la forme arabesque. C'est avant tout cette notion de parabase permanente qui sera opératoire ici.

Tournons-nous brièvement vers deux exemples d'explicitations de la forme arabesque du récit chez Schlegel³⁸⁶. D'une part, Muzelle dégage de son analyse de *Lucinde* (qu'il voit comme un exemple d'arabesque) des éléments qui relèvent du fonctionnement de la narration, structures qui seraient caractéristiques de ce type de récit. Il parle de « forme chaotique³⁸⁷ », selon laquelle l'ensemble du texte ne se plie à aucun ordre logique et se présente plutôt comme

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 243.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 244 note 4.

³⁸⁶ À ma connaissance, cette problématique n'a pas été traitée à partir de l'idée de parabase permanente.

³⁸⁷ *L'Arabesque, op. cit.*, p. 315–35.

un amas de fragments bigarrés. Deuxièmement, il fait état du « statut du narrateur³⁸⁸ », qui a un souci constant d'intériorisation et décrit peu les lieux dans lesquels se déroule le récit. Puis, il s'agit d'« harmonisation des contrastes³⁸⁹ », selon laquelle le livre déploie une logique « d'union harmonieuse d'éléments formant contraste³⁹⁰ ». Enfin, dans la *Lucinde*, il s'agit de « poésie réflexive³⁹¹ ». D'autre part, c'est justement sur Schlegel que la critique Jutta Ernst s'appuie dans la section de son livre consacrée au « processus de narration » (*Erzählprozeß*) chez Poe³⁹². Elle identifie des dispositifs qui structurent les récits dans leur ensemble : digressions, cadres et cadrages, répétitions, ambiguïtés, perspectives multiples, inclusions de vers et prose rimée. Cependant, il me semble qu'il est possible, lorsqu'on prend la parabase permanente comme point de départ, d'identifier des structures plus précises.

V. De l'arabesque décorative à l'arabesque narrative

Il a été question de l'arabesque décorative et de l'arabesque narrative. Une question importante reste à traiter : comment s'opère la transposition d'un motif décoratif au récit ? Cette première question en suscite d'emblée une autre : que se passe-t-il lorsque cette transposition est effectuée ? Dans la « Lettre sur le roman », *Tristram Shandy* de Sterne joue encore un rôle clé. Selon Muzelle, « Ce sont précisément les Loges qui fournissent à Antonio un équivalent visuel et pictural au *Tristram Shandy* de Sterne³⁹³ ». Si nous regardons d'un peu plus près le passage dans son ensemble (certains extraits en ont déjà été abordés), on voit que ce n'est pas si simple :

Vous le sentez vous-même : la délectation que vous procurait l'humour de Sterne est pure, et d'une tout autre nature que la tension de curiosité qui peut nous astreindre à lire un livre foncièrement mauvais au moment même où nous le jugeons tel. Et voyez si cette délectation ne s'apparentait pas à celle que nous éprouvions souvent à contempler ces spirituelles décorations fantasques [*witzige Spielgemälde*] appelées arabesques. – Au cas où vous-même ne pourriez vous déclarer insensible à la sentimentalité de Sterne, je vous envoie ci-joint un livre dont je m'empresse de vous dire, afin que vous gardiez quelque prudence vis-à-vis des étrangers, qu'il a le malheur ou le bonheur d'être un peu décrié. C'est le Fataliste de Diderot³⁹⁴.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 336–42.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 342–54.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 342.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 354–64.

³⁹² Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken, *op. cit.*, p. 127-175.

³⁹³ *L'Arabesque*, *op. cit.*, p. 92.

³⁹⁴ « Lettre sur le roman », art. cit, p. 323.; « Sie fühlen es selbst, daß Ihr Ergötzen an Sternes Humor rein war, und von ganz anderer Natur, als die Spannung der Neugier, die uns oft ein durchaus schlechtes Buch, in demselben Augenblick, wo wir es so finden, abnötigen kann. Fragen Sie sich nun selbst, ob Ihr Genuß nicht verwandt mit demjenigen war, den wir oft bei Betrachtung der witzigen Spielgemälde empfanden, die man Arabesken nennt. Auf den Fall, daß Sie sich selbst nicht von allem Anteil an Sternes Empfindsamkeit freisprechen können, schicke ich Ihnen hier ein Buch, von dem ich Ihnen aber, damit Sie gegen Fremde vorsichtig sind, voraussagen muß, daß es

J'ai déjà commenté ci-dessus la définition visuelle de l'arabesque, ainsi que la « tension de curiosité » que fait naître un « mauvais » livre. Il convient maintenant d'ajouter une nouvelle remarque : de toute évidence, l'équivalence que Muzelle semble proposer entre les décorations fantasques et *Tristram Shandy* de Sterne ne tient que si l'on considère que cette relation concerne les émotions produites par les œuvres, et non les œuvres elles-mêmes. En effet ce ne sont pas les *witzige Spielgemälde* et le roman de Sterne qui sont dans un rapport d'équivalence, mais le plaisir que procure l'humour de Sterne et celui que procure la contemplation de ces peintures appelées « arabesques ». Il s'agit maintenant de comprendre comment cette équivalence permet une transition entre l'arabesque décorative et l'arabesque narrative.

Or, il faut bien reconnaître qu'il n'y a pas de transition : l'équivalence n'est pas expliquée mais tout simplement affirmée, et on passe ensuite immédiatement à l'œuvre narrative qu'est *Jacques le fataliste*. C'est donc sur Sterne lui-même que repose la possibilité de la transition. Muzelle, fort de sa notion des « peintures pour jouer » (*Spielgemälde*), suppose que le point commun est justement le jeu et sa réception : il y a en effet un élément de jeu dans les peintures arabesques, et on peut dire que *Tristram Shandy* joue avec les conventions du récit – même si cela a des conséquences très sérieuses. Il me semble cependant qu'il est possible d'être plus précis, et je suggèrerais une autre piste : Schlegel compare le livre de Sterne à une forme visuelle tout simplement parce qu'il y a des éléments visuels dans *Shandy*.

Avant de se tourner vers ces éléments visuels et leurs effets, il convient de faire deux remarques sur ce texte. Oliver Jehle le décrit ainsi :

Vie et opinions de Tristram Shandy est un roman qui ne saurait être rangé dans aucune catégorie, qui ne pourrait être subsumé dans aucun genre existant dans la deuxième moitié du [XVIII^e] siècle [...] Sterne ne crée justement pas une autobiographie, comme le titre et l'intention déclarée du narrateur pourraient le suggérer, car il élabore une histoire de vie fictionnelle et présente le devenir et l'action du protagoniste *ab ovo*, mais, si l'on ne tient pas compte de quelques perspectives, il ne dépasse pas la cinquième année de vie de *Tristram* du point de vue narratif. Le *Tristram Shandy* de Sterne n'est pas un roman au sens traditionnel du terme, car l'auteur crée une série d'images et d'extraits associatifs sans forger un contexte narratif continu³⁹⁵.

das Unglück oder das Glück hat, ein wenig verschrien zu sein. Es ist Diderots 'Fataliste' » (« Brief über den Roman [1800] », art. cit, p. 330–31).

³⁹⁵ *Forma moralis. Laurence Sterne und die Freiheit der Linie*, Regensburg, Schnell & Steiner, 2008, p. 57–58. « The Life and Opinions of Tristram Shandy ist ein Roman, der sich keiner Klassifizierung einordnen, keiner in der zweiten Jahrhunderthälfte bestehenden Gattung subsumieren ließe [...] Eine Autobiographie, wie der Titel und die erklärte Absicht es Erzählers nahe legen könnte, gestaltet Sterne gerade nicht, da er eine fiktionale Lebensgeschichte entwirft und das Werden und Wirken des Protagonisten *ab ovo* präsentiert, jedoch, lässt man einige Ausblicke unberücksichtigt, erzählerisch nicht über das fünfte Lebensjahr Tristrams hinausgegangt. Sternes

Sterne compose donc un récit bien singulier, qui comme l'arabesque européenne, n'a aucun « équivalent dans le tableau des genres³⁹⁶ ». Mais, d'après les commentateurs, cela ne tient pas tant à de l'invention pure qu'à un usage très idiosyncrasique d'éléments déjà connus. Prenons par exemple la très célèbre page noire. D'après Alexis Tadié, c'est un procédé qui était déjà utilisé au XVII^e siècle³⁹⁷, mais, comme on le sait, Sterne lui donne, comme nous le verrons ci-dessous, une signification nouvelle. Ainsi, il semble que l'auteur de *Tristram Shandy*, avec son texte si singulier, épuise toutes les possibilités du récit, jusqu'à révéler des potentialités qui sont présentes dans toute narration.

Comme on le sait, ce roman fait un usage très particulier de la typographie et/ou d'un jeu entre typographie et non typographique. Or, beaucoup de commentateurs, inspirés par le contexte culturel dans lequel le texte fut écrit, comprennent cet usage comme une tentative par l'auteur de transcrire l'oralité :

The various typographical devices used by Sterne are indeed often analyzed as visual equivalents, or diacritical signs of oral speech. The description of sounds would thus be transparent, and immediately perceivable by the reader. The written text can convey the oral dimension of language because the culture of Sterne's time is still by and large oral³⁹⁸.

Peter J. de Voogd, lui, soutient que le texte ne fait sens, il n'est possible d'apprécier son caractère oral et conversationnel que s'il est lu tout haut³⁹⁹, mais il admet en même temps : « Yet the conversational flow is all the time interrupted by the typography, and a great deal of the full effect of this unique novel stems from that very contrast between textual point and visual counterpoint⁴⁰⁰ ». L'idée de conversation se fait donc plus complexe, elle s'étend au-delà du registre « oral », pour en venir à caractériser une relation interne au texte, qui est également en conversation avec lui-même.

Cette réflexivité de la conversation est le résultat de la typographie, du visuel du texte. Christopher Fanning le rappelle, Sterne n'a rien inventé, mais il souligne : « *Tristram Shandy*

Tristram Shandy ist kein Roman im überkommenen Sinn, da der Autor eine Reihung assoziativer Bilder und Ausschnitte gestaltet, ohne einen kontinuierlichen Handlungszusammenhang zu schaffen ». Je traduis.

³⁹⁶ A. CHASTEL, *La Grottesque : Essai sur l'ornement sans nom*, op. cit., p. 12.

³⁹⁷ Sterne's *Whimsical Theatres of Language : Orality, Gesture, Literacy*, Aldershot ; Burlington, Ashgate, 2003, p. 134 note 28.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁹⁹ Voir « *Tristram Shandy as Aesthetic Object* », in Thomas KEYMER (dir.), *Laurence Sterne's Tristram Shandy : A Casebook*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 108-119, p. 117.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 117-18.

is a veritable museum of typographic idiosyncrasy⁴⁰¹ ». Comme on le sait, Sterne prêtait une attention toute particulière à la mise en page de ses œuvres. Fanning commente :

he pushed his publishers to play with the *mise en page* (the design and layout) of his work. In a jocosserious letter appended to his first published work of satirical fiction, *A Political Romance*, the author forbids his printer “to alter or transpose one Word, nor rectify one false Spelling, nor so much as add or diminish one Comma or Tittle, in or to my *Romance*”. Such work was usually left to the printer, but Sterne was invested in the minutiae of his text⁴⁰².

Cela implique, d’après Fanning, une conscience aigüe de la matérialité du langage. Comme le dit Shandy, les mots deviennent imposants et opaques : « tall, opake words » (3.20.145)⁴⁰³.

Les jeux les plus connus avec cette matérialité du langage et par conséquent du texte sont les suivants :

the black page memorializing Yorick (1.12); the chapter « torn out » and represented by a « chasm of ten pages » (4.25); the blank page provided for the reader to draw his own widow Wadman (6.38); the diagrams of the narrative line (6.40); and the flourish of Trim’s stick. More subtly, throughout the nine volumes of the work as a whole, we find a characteristic textual « feel » – in the ubiquitous asterisks, the generous use of varying dash-lengths, the unconventional deployment on the page of white space (see, for example 6.18) and printer’s devices (even catchwords⁴⁰⁴, which were strictly for the purposes of ensuring continuity of pages at the press)⁴⁰⁵.

Les exemples les plus pertinents ici, car les plus intimement liés à la parabase, sont la page noire, la page blanche, les diagrammes de la ligne narrative, le moulinet de Trim, l’usage des astérisques et des tirets et, pour en ajouter un à cette liste, la fameuse page marbrée (3.36).

Commençons par l’exemple le plus simplement typographique, à savoir l’usage idiosyncrasique des astérisques et des tirets. Pour J. T. Parnell, ces marques servent simplement d’interruption, dispositif qui vient confirmer l’inscription de Sterne dans la tradition sceptique⁴⁰⁶. Mais Sterne utilise d’autres techniques d’interruption – la digression par exemple – qui ne sont pas typographiques. Or, parfois, ces deux marques occupent des lignes entières. Comme le décrit Peter J. de Voogd :

⁴⁰¹ « Sterne and Print Culture », in Thomas KEYMER (dir.), *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 125-141, p. 129.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ L’édition que j’utilise est la suivante : Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.*, New York ; London, W.W. Norton & Co., 1980. Les références sont données de la manière qui est usuelle pour citer *Tristram Shandy* : volume, chapitre, page.

⁴⁰⁴ L’auteur se réfère à une convention d’impression selon laquelle en bas à droite de la page se trouvait imprimé le premier mot de la page suivante. Sterne suspend cette convention lorsque cela lui paraît opportun, et joue avec elle à d’autres.

⁴⁰⁵ C. FANNING, « Sterne and Print Culture », art. cit, p. 130–33. (les pages 131 et 132 comportent des illustrations).

⁴⁰⁶ Voir « Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition », in Thomas KEYMER (dir.), *Laurence Sterne’s Tristram Shandy : A Casebook*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 23-49, p. 30.

the most immediately striking visual feature of Sterne's text is his remarkable use of the asterisk and the dash. The contemporary use of the asterisk (to indicate footnotes and hiatus or ellipsis) is expanded considerably. In *Tristram Shandy* it often stands for distinct words or whole sentences (thus « **** * ** * ** * » in volume 5 is, in context, perfectly legible [...]) ; sometimes it stands for unspecified sentences or narrative passages in general, filling whole blocks of text. Such asterisked text lines (asterisks occur in 163 lines, sometimes for half a page) often have their own punctuation : the starry paragraphs are indented, or rounded off with a period, or they are interrupted by a dash ; indeed, a row of asterisks is used twice for a catchword. Even more spectacular (and mysterious) is the Shandeian dash, which varies in length from 3 mm to 3 cm, and, like the asterisk, is often treated as though it were a word in a sentence. [...] The extent to which the dash is used is truly staggering (9,560 times in 1,594 pages of text, or rather 27,899 text lines, that is to say there is on average one dash in every three lines⁴⁰⁷.

Dans les cas où les astérisques et les tirets sont ponctués comme s'ils formaient des phrases, il est facile de penser qu'ils occultent du texte, qu'ils remplacent des lettres. Cependant, par moments, surtout dans le cas du tiret, ils deviennent tellement insistants que nous sommes en droit de nous demander si ces marques ne perdent pas leur caractère typographique, si le tiret ne devient pas *pur trait*. Or le pur trait, nous l'avons déjà rencontré sous différentes formes : que l'on pense au trait ondulé et à l'écriture décorative du tapis arabe, par exemple.

Dans le Volume VI, Chapitre 40, il est d'ailleurs explicitement question de traits. Le narrateur parle des lignes narratives parcourues dans les différents volumes (« the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes⁴⁰⁸ »), et cinq lignes d'une forme difficile à décrire apparaissent sur la page. Il est intéressant de noter que ces lignes soulignent la surface de la page. Ceci remet ironiquement en question la conception du texte comme espace tridimensionnel qui semblait nécessaire à la comparaison entre le récit et le théâtre athénien implicite dans la notion schégélienne de parabase. Il n'est plus possible de considérer les interventions du narrateur comme des sorties du texte. Celui-ci n'est constitué que de marques sur la page.

Néanmoins, la parabase est toujours présente. Jehle nous dit qu'en incluant ces lignes dans son texte, Sterne met en présence deux modes de génération de sens différents : « le processus sémiologique dans le sens de Locke, qui s'articule comme lecture, et le processus phénoménologique d'un mimétisme graphique avant tout visuel, né du plaisir de voir, qui s'adresse directement au regard et désigne ainsi le lieu privilégié de l'expérience esthétique⁴⁰⁹ ».

⁴⁰⁷ « *Tristram Shandy as Aesthetic Object* », art. cit, p. 115-116.

⁴⁰⁸ *Tristram Shandy*, op. cit, p. 333.

⁴⁰⁹ *Forma moralis*, op. cit, p.61. « die semiologische Prozedur im Geiste Lockes, welche sich als Lektüre artikuliert, und die phänomenologische eines primär visuellen, aus der Lust am Sehen geborenen graphischen Mimetismus, welcher unmittelbar den Blick adressiert und damit den privilegierten Ort ästhetischer Erfahrung bezeichnet ». Je traduis.

Il y aurait donc d'un côté la lecture, les signes, et de l'autre le voir, le graphique. Cependant, Jehle s'interroge immédiatement : « Mais une telle opposition peut-elle tenir ?⁴¹⁰ » La réponse est non. Il faut bien que le récit que l'on a lu soit à un niveau ou à un autre visualisable pour qu'il soit possible de le mettre en rapport avec les éléments graphiques que nous présente le texte. Et il faut bien décoder – lire – les lignes pour comprendre ce qu'elles disent sur le récit. Les deux modes passent l'un dans l'autre ; ou mieux : il faut passer de l'un à l'autre sans cesse et en permanence afin d'appréhender l'objet qu'est le texte. Il s'agit, comme l'arabesque de Friedrich Schlegel, d'une parabase permanente.

D'autres moments du texte qui font entrer en jeu cette interaction entre texte et visuel du texte sont les fameuses pages (dans l'ordre : noire, blanche et marbrée) qui mènent chacune une réflexion spécifique sur la nature de la page, sa relation au texte et à l'image ainsi qu'au lecteur. En effet, l'apparition de la page noire survient lors d'une scène de lecture. On s'en souvient : après la mort de Yorick (l'un des avatars de l'auteur), le texte nous présente l'inscription, en encadré, qui apparaît sur sa pierre tombale : « Alas, poor YORICK ! » (1.12.22). Puis il raconte que les passants voient cette inscription et répètent tout haut : « Alas, poor YORICK ! ». Puis sur les pages recto et verso suivantes apparaît la page noire. Il s'agirait d'une visualisation très abstraite de la mort du protagoniste⁴¹¹. Roger B. Moss et Alexis Tadié ont proposé deux interprétations de cette page qui sont pertinentes dans le contexte de la présente réflexion. Pour Roger B. Moss, la page noire est l'aboutissement d'une certaine logique d'impression : « the printer's logical image of the incommunicable – not a blank page which can always be filled but a page lost forever to the indomitable ink⁴¹² ». Voilà donc ce qui se passe lorsque l'encre cesse d'être un médium de communication, mais s'impose dans sa matérialité : une pure surface noire, sur laquelle il est impossible d'inscrire le moindre signe. Tadié ajoute une autre dimension. Il commence par souligner que Yorick est le nom de l'auteur des sermons de Sterne ou bien de *A Sentimental Journey*, et propose par conséquent l'interprétation suivante : « the black page foreshadows the narrator's own death through the total, visual and vocal interruption of all discourse that is imposed on the reader⁴¹³ ». Il nous rappelle par ailleurs le paradoxe bien connu dont souffre Tristram : « the more I write, the more I shall have to write » (4.13.207). Pendant que le narrateur écrit, sa vie s'écoule, et il a donc de plus en plus de vie à raconter (et la transcription du récit de sa vie avance très lentement...). La

⁴¹⁰ *Ibid.* « Aber ist eine solche Opposition überhaupt haltbar? ». Je traduis.

⁴¹¹ Voir *Ibid.*, p. 91.

⁴¹² « Sterne's Punctuation », *Eighteenth Century Studies*, 2, 1981, p. 179-200, ici p. 192.

⁴¹³ *Sterne's Whimsical Theatres of Language*, op. cit, p. 134.

page noire, si nous la considérons comme une prolepse de la mort du narrateur, a donc un effet temporel. Tout d'un coup, le futur se retrouve présent sur la page. Ainsi, nous avons un signe que la matérialité peut avoir des effets temporels.

La page marbrée, que nous rencontrons au Volume III, Chapitre XXXVI (voir illustration 61), est présentée comme une autre version de la page noire. Nous lisons :

I tell you before-hand, you had better throw down the book at once ; for without *much reading*, by which your reverence know, I mean *much knowledge*, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motly [sic] emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one (3.36.164).

Ce court passage est très riche, mais il y a un détail qui nous importe en particulier ici. Il s'agit de l'équivalence qu'il propose entre la page marbrée et un emblème du travail que représente le texte – le travail narratif, qui plus est. Comme on le sait, l'inclusion de la page marbrée dans le volume III de *Tristram Shandy* représente un exploit technique. En effet, le processus de production de telles pages était extrêmement complexe⁴¹⁴, et une fois mené à terme, il fallait encore coudre la page dans le volume à l'emplacement voulu. Comme on le sait, ce processus étant très artisanal, chaque page marbrée était unique, et c'était là sans doute en grande partie l'attrait pour Sterne : la page est une fixation du pur hasard qui a conditionné sa production⁴¹⁵. Ce processus de production *prend du temps* (en anglais, on dirait « time consuming »). Or, ce temps qui est pris, qui est consommé par le processus de fabrication de la page marbrée et/ou par le processus de narration (dont elle est l'emblème) est fixé dans le visuel instantané qu'est la page marbrée.

Au Volume VI, Chapitre XXXVIII, Sterne joue avec les conventions du récit d'une autre manière, en proposant au lecteur une page blanche, sur laquelle il doit produire sa propre image de la veuve Wadman :

To conceive this right,——call for pen and ink——here's paper ready to your hand.——Sit down, Sir, paint her to your own mind——as like your mistress as you can——as unlike your wife as your conscience will let you——'tis all one to me——please put your own fancy in it⁴¹⁶.

Jehle nous dit qu'avec ce geste, Sterne transforme le médium de son œuvre, et que la page blanche est le lieu du « devenir image » (« *Bildwerdung*⁴¹⁷ »). Le livre se transforme en toile,

⁴¹⁴ Pour une description de ce processus, voir O. JEHLÉ, *Forma moralis*, op. cit., p. 106.

⁴¹⁵ Sur la page marbrée et le hasard, voir Peter J. DE VOOGD, « Laurence Sterne, the Marbled Page, and the Use of Accidents », *Word & Image*, 1, 1985, p. 279-287.

⁴¹⁶ *Tristram Shandy*, op. cit., p. 330.

⁴¹⁷ *Forma moralis*, op. cit., p. 34.

devient tableau pour une intervention artistique du lecteur. Celui-ci doit interrompre le fil temporel du récit en intervenant sur la surface de la page – une action d’inscription qui vient en quelque sorte « du dehors ».

C’est un processus inverse qui a lieu avec la dernière marque que l’intrigue fait sur la page, à savoir le moulinet du Caporal Trim dans le Volume IX, Chapitre IV (voir l’illustration 62)⁴¹⁸. Ici, le geste d’un personnage laisse une trace sur la page, par le biais de la voix narrative (« giving a flourish with his stick thus⁴¹⁹ »). L’effet de cette marque laissée par Trim est paradoxal. D’un côté, le personnage est rendu plus « réel » : il doit avoir une existence physique s’il est capable de marquer la réalité de la page. En même temps nous sommes ramenés à la matérialité radicale de la page, qui est soulignée par cette trace. En somme, soit le personnage se matérialise, soit la page se matérialise. Mais en vérité, ces deux effets ont lieu *en même temps*, et nous ne cessons de passer de l’expérience de l’un à l’autre. C’est une parabase permanente. Cependant, il s’agit d’une parabase qui repose sur une double action d’inscription sur la surface du texte. Ici, il n’y a pas d’espace fictionnel duquel « sortent » des éléments de l’espace fictionnel pour s’adresser au lecteur, mais plutôt une surface inscrite par le lecteur (qui est par ailleurs inscrit dans le texte) et une surface inscrite par un personnage. La parabase permanente, et donc l’arabesque dont elle révèle la forme, se montre finalement comme un va-et-vient rapide entre deux effets d’inscription qui sont présents *en même temps*, mais ne peuvent pas être vécus en tant que tels.

*

* *

Le présent chapitre n’a pas la prétention d’avoir élucidé la notion d’arabesque chez Friedrich Schlegel, tant il est vrai que, par ses multiples tours, torsions et autres sinuosités, elle résiste à toute « com-préhension », à toute saisie systématique et totalisante. En effet, comme cela fut évoqué ci-dessus, l’arabesque joue le rôle tantôt de genre poétique – qui s’articule aux genres plus banals de diverses manières – tantôt de notion abstraite qui fonctionne de différentes façons dans le « système » de pensée de Schlegel. Par ailleurs, même dans la « Lettre sur le roman », la notion est énigmatique et évanescence. Il faut bien reconnaître que le mot « arabesque » est l’un des signes de l’incompréhensibilité chez Schlegel.

⁴¹⁸ Sur le lien entre cette marque et la « ligne de beauté » de William Hogarth, voir *Ibid.*, p. 21–31.

⁴¹⁹ *Tristram Shandy*, *op. cit.*, p. 426.

Ce qui est utile pour le présent travail est l'écart qui s'introduit chez Schlegel entre arabesque décorative et arabesque comme forme, grâce à la parabase permanente. Cet écart a été creusé à l'aide du *Tristram Shandy* de Sterne, qui utilise le visuel du texte pour brouiller la différence entre ce qui relève du narratif, ce qui relève du typographique et ce qui relève de la marque sur la page.

Tout ceci montre que la parabase est très productive pour comprendre la « forme arabesque », même s'il faut considérablement modifier la compréhension classique de la notion de parabase. La compréhension classique, basée sur le théâtre, requérait en effet une compréhension du texte en tant qu'espace. Le coryphée transgressait l'espace dévolu au chœur pour s'adresser au public. Pour transposer cela à un texte narratif, il faut déjà un premier pas métaphorique. Le théâtre a effectivement lieu dans l'espace. Il faut donc s'imaginer que le récit crée un espace, ce qui n'est pas rien. Ensuite il faut s'imaginer que cet espace imaginaire peut être imaginativement transgressé. Cependant, l'analogie est assez facile à établir et semble assez immédiate : le coryphée parle au public, le narrateur parle au lecteur. Le narrateur est « à l'intérieur » de l'espace du texte, le lecteur est « à l'extérieur ».

C'est ce que nous montre le texte de Sterne. Dans ce cas, la parabase permanente n'a pas lieu entre un « intérieur » et un « extérieur » du texte, mais bien plutôt entre deux inscriptions à la surface du texte, celle – potentielle – qui s'effectue sur la page blanche, et celle que constitue le moulinet de Trim.

On se rappelle également que la page noire et la page marbrée avaient des effets temporels : la page noire était une prolepse de la mort du narrateur, et désordonnait ainsi le fil du récit. La page marbrée était une image d'un processus qui *prenait du temps*, tout ce temps rendu présent de manière simultanée en une seule page. Or, les marques potentielles suggérées par la page blanche, et la marque effective du moulinet ont également des effets temporels. Elles nous rappellent la matérialité radicale de la page en tant que surface d'inscription, sur laquelle tout devient marque, tout devient radicalement présent.

Histoires et tracés

Conclusion

Cette première partie a commencé par constater un lien indiscociable entre l'arabesque et le temporel dans certains des grands contes « à décors » de Poe. Il est apparu que les motifs arabesques dans ces contes étaient enchâssés dans des dispositifs temporels complexes, et la question qui s'ensuivait était donc : est-ce un hasard ?

Dès le premier chapitre, il est apparu que la réponse devait être négative. Le parcours a commencé par un examen des peintures grotesques, découvertes dans la *Domus Aurea* à Rome, dans différentes villas à Pompéi, puis imitées dans les Loges vaticanes (et appelées également arabesques à l'époque de leur découverte, ainsi qu'à celle de leur imitation), et que Poe mentionnerait dans « The Assignment ». Cet examen révèle que le lien entre arabesque et temporalité est présent dès cette époque. En poursuivant avec l'héritier romantique de cette tradition, Philipp Otto Runge, ce lien devient encore plus clair, et révèle cependant que la temporalité à laquelle l'arabesque est reliée n'est pas banale. Runge proposait une série de gravures arabesques intitulées *Les Temps*, une allégorie du passage du temps, dans lesquelles, à cause du fonctionnement de l'allégorie et d'un dispositif de temps sous rature, le temps passe sans passer.

Lorsque les grotesques sont découvertes, elles plaisent par leur insouciance et leur gaîté, ainsi que la totale absence de profondeur qui y contribue. Les peintures sont pure surface. Elles posent néanmoins un problème générique (on ne sait comment les ranger dans le « tableau des genres », dont elles débordent le cadre) mais également temporel et/ou historiographique, car elles ne correspondent pas aux idées que la Renaissance se fait de l'art de l'Antiquité. Elle doit donc réordonner l'histoire pour intégrer ces peintures. Par ailleurs, lorsque la Renaissance met en œuvre ces techniques de peinture, elles sont censées être à la pointe de l'innovation, mais semblent également regarder en arrière vers le médiéval. La belle ligne progressive de l'historiographie est perturbée.

Chez Runge, les gravures arabesques intitulées *Les Temps* constituent une réflexion très complexe sur la temporalité. On peut se souvenir, en particulier, du commentaire que fait Thomas Lange de la relation entre les dessins préparatoires (illustration 11) et les gravures elles-mêmes (illustrations 7–10)⁴²⁰. Il écrit que la ligne mathématique (ou géométrique) des dessins préparatoires subsiste en tant que « trace mnésique » (« *Erinnerungsspur* ») dans les gravures achevées – marque d'un état antérieur, de leur propre passé. Mais ce passé n'est pas temporellement à distance, il est là, à même la page.

Les Temps sont une référence importante pour une autre raison : il s'agit d'une série d'allégories. Le lien entre allégorie et arabesque, qui a été évoqué à plusieurs reprises dans ce chapitre, dérange, et les commentateurs de Runge nous montrent pourquoi : ses gravures révèlent un devenir écriture de l'image (implicite dans l'allégorie), mais également un devenir image de l'écriture, un processus qui se fait dans les deux sens de manière continue : il y a une parabase permanente entre les deux manières de « voir ». Elles sont présentes « en même temps », mais il s'agit d'un temps dont on ne peut pas faire l'expérience : il est impossible de lire l'allégorie et de la voir en même temps. Dans ce « en même temps », nous sommes face à un fonctionnement particulier de la langue qui est complètement in-temporel, mais néanmoins porteur de temps.

Les effets sur l'histoire observés dans « *The Assingation* » et « *Ligeia* » se retrouvent dans le deuxième chapitre, « *L'Arabesque orientale. La Désorientation de l'histoire* ». Une étude historique de l'arabesque orientale y a été analysée : celle d'Alois Riegl, l'un des premiers historiens de l'arabesque. De Riegl, il a été observé tout d'abord qu'il lui était impossible de mener à bien son argumentation sans la court-circuiter : à des moments clés et de manière répétée, l'historien cesse d'argumenter, et affirme, tout simplement, ou bien fait appel à des analogies. Par ailleurs, Riegl introduit des aberrations dans l'ordre de son récit, plaçant « après » des artefacts qui devraient, selon la chronologie, se trouver « avant ». Enfin, il y a une dernière caractéristique frappante de l'histoire construite par Riegl. Par certains côtés, elle reste figée : Riegl montre que l'ornement de base qu'il analyse dans *Figures de style*, le

⁴²⁰ Voir *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runges*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 181–82.

« rinceau ondulé » (*Wellenranke*), reste le même du début du livre jusqu'à la fin. Nous avons donc une histoire court-circuitée, qui avance dans le désordre tout en n'avancant pas. Pour cette étude historique, donc, comme pour les histoires constituées par les artefacts rassemblés par les narrateurs de « The Assignment » et « Ligeia », il semblerait que l'arabesque dérange le cours de l'histoire, y introduise du désordre, des contradictions.

Tout en nous livrant dans leurs textes des enseignements précieux sur la forme que doit prendre une histoire de l'arabesque, les spécialistes de l'arabesque – en particulier Riegl – nous donnent beaucoup d'informations sur les *motifs* arabesques. L'un des aspects les plus importants est le rôle de l'infini dans les tapis arabesques. D'une part, le rinceau a un rapport particulier à la palmette, qui n'est pas indépendante par rapport à lui. La palmette se comporte bien plutôt comme un épaississement de la ligne, qui continue au-delà d'elle. Cela donne l'impression que la ligne a un potentiel infini. Par ailleurs, le motif central n'est pas fait pour se terminer naturellement lorsqu'il atteint le cadre, mais implique une continuation à l'infini au-delà de lui. Comme dans le cas des grotesques, il y a un débordement du cadre, ce qui deviendra un aspect important pour la lecture des contes de Poe. Enfin, on peut souligner le rôle de l'écriture dans les tapis arabesques⁴²¹, qui est intimement liée à l'ornementation, à tel point qu'on ne sait plus ce qui est décoratif et ce qui est écriture. Cela peut se rapprocher de ce qui se passe avec l'écriture-image chez Runge. Bien qu'il n'y ait pas de représentation dans le devenir décoratif de l'écriture (en ce sens, c'est d'autant plus radical), l'écriture se transforme en quelque chose qu'il faut regarder autant que lire, et ce dans un va-et-vient incessant entre lire et voir – une parabase permanente.

Dans le chapitre sur l'arabesque américaine, il a de nouveau été question de l'histoire, mais cette fois-ci du point de vue de l'archive. Que nous dit l'archive sur l'arabesque décorative à l'époque de Poe ? On le rappelle, l'archive est autant source d'erreurs que d'informations, et ce qu'elle nous dit dans le cas présent est ambigu. Il se pourrait, en effet, que Poe ait été en décalage par rapport au goût de son temps, comme il le prétend dans « Philosophy of Furniture » – c'est une des interprétations possibles. Il n'y a en effet presque pas trace de tapis arabesques dans l'archive que j'ai

⁴²¹ J'ai commenté l'un des exemples les plus connus mais, comme je l'ai fait remarquer, le phénomène est très répandu.

pu construire, et les papiers peints arabesques sont très différents de ce que décrit Poe. En ce qui concerne les tapis, une autre interprétation possible est que l'arabesque a été exclue de l'archive. J'ai émis l'hypothèse que ce pourrait être parce que le tapis arabesque ne permet pas de produire d'effet de profondeur, et donne plutôt un effet de pure surface, comme c'était déjà le cas dans les grotesques/arabesques étudiées sous l'intitulé d'« arabesque européenne ».

Enfin, il a fallu réfléchir à la transposition de l'arabesque décorative en arabesque narrative. On se souvient que c'est cette transposition chez Poe, la transposition du décoratif en « espèce d'écriture » (« species of writing ») qui nous sert de question directrice ici. C'est chez Friedrich Schlegel que les pistes les plus productives ont été trouvées. En effet, on se souvient de sa manière de poser l'arabesque : la parabase permanente (autre appellation de l'ironie) est l'âme de la forme arabesque. D'ailleurs, rétrospectivement, nous avons retrouvé cette structure de va-et-vient incessant, d'oscillation perpétuelle que nous étudierons bientôt chez Poe, à toutes les étapes de l'étude de l'arabesque proposée dans cette première partie. Comme il a été montré par la lecture de Sterne, cette oscillation a lieu à la *surface* du texte.

Cette notion de surface se retrouve d'ailleurs à plusieurs moments dans les tracés de l'arabesque proposés dans cette première partie : dans les peintures arabesques du chapitre sur l'arabesque européenne, qui n'ont pas de profondeur, dans l'effet de surface pure produit par le tapis arabesque dans le portrait des enfants Stock, dans la description de la parabase proposée par Friedrich Schlegel, et dans les effets produits par le visuel du texte dans *Tristram Shandy*. Par ailleurs, cet effet de surface a souvent été accompagné par un présent radical. Ce présent fut marqué par un « en même temps » dont il est impossible de faire l'expérience (Runge) ou par la transformation d'un processus temporel long en présent instantané de la page (la page marbrée de Sterne).

La finalité de ces tracés, je le rappelle, fut de dégager des outils théoriques qui serviront à mieux lire les contes de Poe. Il a été nécessaire de lire à la fois les arabesques décoratives *et* le travail de Schlegel, car sans faire les deux, il aurait été impossible de faire apparaître les deux notions de surface *et* de temporalité, qui seront importantes dans les lectures des contes qui vont suivre.

Deuxième partie

Cadrer, décadrer

Cadrer, décadrer

Introduction

La partie précédente a débouché sur une spécificité de l'arabesque narrative, la parabase permanente en tant qu'oscillation perpétuelle à la surface de la page. Il convient néanmoins en ce début de partie de revenir à un niveau plus global, afin de comprendre progressivement comment cette structure se déploie chez Poe. On l'a dit, l'arabesque chez Poe a été associée par Jutta Ernst à certains dispositifs structurants de la narration. Par ailleurs, l'examen de l'arabesque décorative révèle que c'est la question des cadres qui est la plus pertinente. En effet, le cadre et son débordement jouent un rôle important pour l'arabesque européenne, qui ne peut se ranger dans le tableau des genres. Ainsi, les tableaux produits dans cette tradition n'entrent, tout d'abord, dans aucune catégorie, et forcent une réorganisation des cadres de l'histoire de l'art. Dans l'arabesque orientale, en raison de la structure de ce qu'il est convenu d'appeler le rapport infini, les motifs arabesques employés dans les tapis continuent virtuellement au-delà des cadres que constituent les bordures. Les lignes ondulées ne s'arrêtent pas au contour, mais continuent jusqu'à l'infini, par-delà le bord matériel du tapis. Or il se trouve que la question du cadre – et de son débordement – est absolument centrale pour la *théorie* du conte – ou plus précisément de la composition – chez Poe.

Comme chacun sait, Poe concevait l'œuvre idéale comme une œuvre courte, une œuvre qui puisse être lue dans le cadre d'une seule séance de lecture :

If any literary work is too long to be read at one sitting, we must be content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression – for, if two sittings be required, the affairs of the world interfere, and every thing like totality is at once destroyed⁴²².

It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all works of literary art – the limit of a single sitting [...]⁴²³

⁴²² « The Philosophy of Composition », in G.R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 13-25, p. 15.

⁴²³ *Ibid.*

La nécessité de lire la composition en une seule fois, répétée à deux reprises dans « The Philosophy of Composition », cette « limite » (un mot souvent utilisé dans ce contexte) est définie de manière encore plus précise dans la première recension que Poe écrit des contes de Hawthorne en 1842 (*Graham's Magazine*) : « Were we bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, we should answer, without hesitation – in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour⁴²⁴ » ; « We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal⁴²⁵ ». Dans ce texte, donc, la durée de la séance de lecture est précisée, le cadre temporel mesuré.

Comme chacun sait également, cet encadrement presque logistique de la séance de lecture est conditionné par la conception de ce que doit faire la « composition » selon Poe⁴²⁶. Dès « Letter to B—— » (texte qui date de 1831)⁴²⁷, nous lisons :

it is a truism that the end of our existence is happiness ; if so, the end of every separate part of our existence – every thing connected with our existence should be still happiness. Therefore the end of instruction should be happiness ; and happiness is another name for pleasure ; – therefore the end of instruction should be pleasure [...].⁴²⁸

L'adversaire de ce passage est Wordsworth, qui, selon la lecture de Poe, affirme que la poésie doit *instruire*, or la didactique est la bête noire de notre auteur. Dès 1831, Poe rejette cette notion, pour affirmer que l'art poétique doit plutôt faire naître un sentiment de plaisir chez le lecteur.

Cela est rendu encore plus clair quelques pages plus loin. Le texte nous dit, dans un passage très célèbre : « A poem, in my opinion, is opposed to a work of science by having, for its *immediate* object, pleasure not truth; to romance, by having for its object an *indefinite* instead of a *definite* pleasure⁴²⁹ ». L'intérêt de ce passage tient

⁴²⁴ « Nathaniel Hawthorne [1] », in G.R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 569-577, p. 571.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 572.

⁴²⁶ À ce sujet, Poe regroupe « presque toutes les classes de composition » dans la première recension de Hawthorne (« almost all classes of composition », *Ibid.*, p. 571). Il est donc possible, dans une perspective très générale, de faire abstraction de la distinction entre poésie et conte.

⁴²⁷ Ce texte servait à l'origine de préface au volume *Poems* de 1831, puis fut republié en 1836 dans *The Southern Literary Messenger*.

⁴²⁸ « Letter to B—— », in G.R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 5-12, p. 7.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 11.

assurément, d'une part, à la manière dont il souligne qu'il n'y a pas de différence radicale entre le poème et la romance, tous deux axés sur la production de plaisir. D'autre part, la production de plaisir est opposée à la production de vérité, qui, on le sait, importe peu à Poe. Quant au plaisir, il est extérieur au texte : il exige qu'un lecteur réagisse à l'œuvre en y apportant toutes ses caractéristiques émotionnelles et – dans la mesure où les émotions sont en partie physiologiques – matérielles. La composition si bien encadrée dans le temps va faire naître des sentiments chez le lecteur...

Il s'agit là d'une sorte d'ébauche de ce qui deviendra par la suite la théorie de l'effet. Celle-ci sera plus amplement développée dans la première recension de Hawthorne (1842), « The Philosophy of Composition » (1846) et la deuxième recension de Hawthorne (1847). Tout d'abord, il convient de rappeler que, pour Poe, le but du cadrage temporel est de préserver ce qu'il appelle l'unité de l'effet, nécessaire pour presque tous les types de compositions : « in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance⁴³⁰ ». Dans deux textes plus tardifs, il sera question de l'effet comme quelque chose qui se passe au niveau de l'âme du lecteur. Au début de « The Philosophy of Composition », le narrateur (car le texte est en quelque sorte à la lisière entre essai théorique et conte) se demande : « “Of the innumerable effects, or impressions, of which the heart, the intellect, or (more generally) the soul is susceptible, what one shall I, on the present occasion, select?”⁴³¹ ». Dans le premier texte sur Hawthorne, nous lisons : « During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control⁴³² ».

Continuons sur l'influence que l'auteur exerce sur le lecteur. Il est utile de citer un peu longuement :

It is clear, however, not only that it is the novelty of effect alone which is worth consideration, but that this effect is best wrought, for the end of all fictitious composition, pleasure, by shunning rather than by seeking the absolute novelty of combination. [...] the true originality – true in respect of its purposes – is that which, in bringing out the half-formed, the reluctant, or the unexpressed fancies of mankind, or in exciting the more delicate pulses of the heart's passion, or in giving birth to some universal sentiment or instinct in embryo,

⁴³⁰ « Nathaniel Hawthorne [1] », art. cit, p. 571. Il est intéressant de noter, au passage, que le mot « impression » fonctionne, dans ces textes comme synonyme de « effect », comme s'il s'agissait, pour Poe, de marquer son lecteur comme un sceau laisse une impression dans la cire.

⁴³¹ « The Philosophy of Composition », art. cit, p. 13.

⁴³² « Nathaniel Hawthorne [1] », art. cit, p. 572.

thus combines with the pleasurable effect of apparent novelty, a real egotistic delight⁴³³.

Ici, Poe soutient que la seule originalité qui vaille est celle de l'effet, et en décrit les conséquences : l'extraction des fantasmagories⁴³⁴ non exprimées par l'homme, la stimulation des pulsations passionnées du cœur, et la naissance d'un sentiment universel qui n'était présent qu'à l'état d'embryon. Il est particulièrement intéressant de remarquer ici que ces trois conséquences impliquent un mouvement entre un intérieur et un extérieur. Dans le premier cas, les fantasmagories sont à moitié formées, réticentes et inexprimées – en somme, renfermées dans l'esprit de l'humanité, et l'effet les en fait sortir (littéralement les emporte vers l'extérieur). En ce qui concerne la deuxième conséquence, nous voyons l'effet agir sur le cœur, sur ses pulsations. L'effet prend donc plus littéralement organique. Ensuite, nous avons la métaphore de l'accouchement du sentiment universel de l'intérieur vers l'extérieur. L'effet est donc explicite ici comme produisant un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. Nous sommes ainsi en présence d'une oscillation à la limite du texte passant d'un côté puis de l'autre de la limite du texte et impliquant l'intériorité du lecteur.

Revenons maintenant à la métaphore théâtrale suggérée ci-dessus par l'idée que l'écrivain contrôle l'âme du lecteur, comme si celui-ci était une marionnette. Elle était peu explicite dans le passage cité ci-dessus, mais elle est beaucoup plus claire dans « The Philosophy of Composition » :

Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought – at the true purposes seized only at the last moment – at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view – at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations – in a word, at the wheels and pinions – the tackle for scene-shifting – the step-ladders and demon-traps – the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary histrio⁴³⁵.

Il se passe beaucoup de choses dans cette citation. Il s'agit d'une part d'une critique de la notion romantique de génie et de l'inspiration qu'il produit (« fine frenzy »,

⁴³³ « Nathaniel Hawthorne [2] », in G.R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 581.

⁴³⁴ « Fancies » étant, bien sûr, particulièrement difficile à traduire en français.

⁴³⁵ « The Philosophy of Composition », art. cit, p. 14.

« ecstatic intuition »), qui doit céder sa place au vrai *travail* du poète (« the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable – at the cautious selections and rejections – at the painful erasures and interpolations »). Mais tout ceci se trouve encadré par une métaphore théâtrale. Dès la troisième ligne de la citation, le spectateur est invité à explorer ce qui se cache derrière la scène (« take a peep behind the scenes »). Dans la deuxième moitié de la citation, Poe assimile le travail du poète aux accessoires matériels qui permettent la mise en scène d'une pièce. Il s'agit d'une variation sur la parabase athénienne et l'adresse au spectateur par le coryphée. Dans les deux cas, l'illusion mimétique de la pièce est rompue. L'intérieur de l'espace scénique est donc transgressé par le poète, qui incite le spectateur à aller jusque dans les coulisses. Le texte va même plus loin : le spectateur va jusque dans les coulisses. Poe propose de complètement démystifier cette illusion mimétique en lui faisant voir tous les accessoires, les facteurs et fonctions⁴³⁶ du langage théâtral, qui contribuent à la produire. Par ailleurs, ici, Poe met en place une analogie entre le théâtre et la « composition » en général. Certes, il est question tout particulièrement des poètes (« poets in especial »), mais plus généralement de la majorité des écrivains (« most writers »). De plus, juste avant, nous lisons : « I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would – that is to say, who could – detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion ». Ainsi, dans ces passages, la composition est de façon générale conçue comme un espace dont sort l'effet pour aller contrôler l'âme du lecteur. Il y a une métaphore théâtrale habitée par un mouvement de parabase au sein de la théorie de la composition chez Poe.

On peut observer des consonances entre la théorie schlegelienne de la parabase permanente (âme de la forme arabesque) et la théorie de la composition chez Poe. La présente partie de la thèse se tourne vers les contes afin d'essayer de voir si ce mouvement de parabase peut y être décelé également. Le premier chapitre se penche sur un ensemble de textes où la parabase opère comme un ressort qui engage l'ensemble de la narration, sous des formes à chaque fois singulières. Tout d'abord, il est question de la parabase thématifiée sous forme de transgression de l'espace clos, souvent mis en avant dans les textes de Poe, mais analysée ici en lien avec « The Man

⁴³⁶ Ces facteurs et fonctions vont devenir importants dans la présente partie.

of the Crowd ». Ensuite, il est question de l'art qui sort de son cadre « fictionnel » pour exercer une action sur le monde du récit, cette problématique étant traitée à partir de « Metzengerstein » et « The Fall of the House of Usher ». Puis sont traités deux dispositifs de récits-cadres : celui du Club de l'In-Folio et celui mis en place par le diptyque composé par « How to Write a Blackwood Article » et « A Predicament ». Dans les deux cas, le dispositif du récit-cadre est travaillé avec une ironie extrême. Enfin, le chapitre s'achève par une lecture de « The Oval Portrait », qui est, comme son titre l'indique en se focalisant sur *la forme* du tableau, un conte au sujet d'un cadre, et finalement de divers dispositifs de cadrage enchâssés les uns dans les autres.

Le deuxième chapitre de cette partie traite du sublime chez Poe, car, comme beaucoup l'ont montré, il y a un lien entre cette notion et le dépassement du cadre. L'argumentation doit ici procéder en deux temps, puisque, avant de pouvoir se pencher sur un certain nombre de contes, il convient de commencer par sonder les propos de Poe sur le sublime. À la lumière de ce repérage, il s'avère que ces déclarations sont trop énigmatiques pour être assemblées en une théorie cohérente, ce qui conduit les commentateurs à se tourner vers des sources extérieures pour combler leurs lacunes. La plupart du temps, c'est Burke qui est utilisé. L'hypothèse du chapitre est qu'il est productif de faire appel à Kant (en particulier son sublime mathématique) pour lire le sublime et ses débordements de cadres chez Poe. La référence kantienne permet en effet de faire ressortir la présence du sublime là où on n'est généralement pas tenté de l'anticiper. C'est une telle hypothèse qu'entreprend de vérifier la seconde partie du chapitre, au prisme de lectures de quatre contes, « Never Bet the Devil Your Head », « The Sphinx », « The Balloon Hoax » et « The Facts in the Case of M. Valdemar ».

Chapitre 5

Les Parabases de Poe

Rappelons dans un premier temps les résultats obtenus dans l'analyse de l'arabesque narrative chez Schlegel. La parabase était au cœur de la notion d'arabesque chez cet auteur. La parabase permanente est en effet « l'âme de la forme arabesque ». La poétique de Schlegel conduit ainsi à une conception du texte comme espace tridimensionnel, fondée sur une analogie avec la notion théâtrale de la parabase. Cependant, la notion d'arabesque complique les choses, car elle introduit la parabase *permanente*. *Tristram Shandy* aide à comprendre cette dynamique, mais un certain nombre de questions restent en suspens. Le but de cette section sera de déterminer si ces résultats éclairent la notion d'arabesque chez Poe et si Poe peut contribuer à dissiper les zones d'ombre qui subsistent au sujet de la parabase permanente.

I. Transgresser l'espace clos. La parabase qui marche

Tournons-nous tout d'abord vers la conception de la parabase comme transgression de l'espace clos. Comme chacun sait, il s'agit d'un thème presque obsessionnel chez Poe⁴³⁷, qui se cristallise dans l'enterrement prématuré. Le tombeau est l'espace clos par excellence, celui dont personne n'est jamais censé sortir, et dont pourtant la limite ne cesse d'être franchie chez Poe. Tout le monde se rappelle que Madeline, la jumelle de Roderick Usher, sort de son tombeau à grand bruit, comment le miaulement du chat noir signale le corps enmûré de la femme du narrateur, ou comment le narrateur de « The Premature Burial » revient en quelque sorte d'entre les morts lorsqu'il se rend compte qu'il se trouve dans un couchage exigu à bord d'un bateau et non pas dans un cercueil. Selon J. Gerald Kennedy, Poe semble parfois parodier la fréquence de ce motif de l'enterrement prématuré dans la culture de son

⁴³⁷ Voir, par exemple, David HALLIBURTON, *Edgar Allan Poe : A Phenomenological View*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 257, 261.

temps⁴³⁸. Cela suggère que la transgression de l'espace clos est un motif prometteur chez Poe, et bien sûr ce motif s'apparente, du moins thématiquement, à la parabase. Cette section débutera par l'analyse d'un conte qui est moins souvent rapproché de ce thème, et ce pour montrer que l'analyse d'un thème peut aboutir à une structure.

Il s'agit d'un conte qui a fait couler beaucoup d'encre, à savoir « The Man of the Crowd ». Comme nous le savons, Baudelaire s'est intéressé à ce texte, et d'après Walter Benjamin, c'est à ce récit policier embryonnaire que le poète des *Fleurs du mal* doit son intérêt pour les thèmes de la foule et du flâneur⁴³⁹ (bien que d'autres lecteurs rechignent à reconnaître dans l'homme de la foule un flâneur, à commencer par Benjamin lui-même⁴⁴⁰). De nombreux lecteurs ont également relevé le fait que « The Man of the Crowd » est un conte urbain, et qu'il analyse même les phénomènes de classes au sein des villes. Jonathan Elmer rattache d'ailleurs ce conte à un genre particulier, le genre de « la foule des villes » (« city crowd » genre⁴⁴¹), dont le geste essentiel est taxinomique. En effet, prise de manière collective, la foule est incompréhensible, mais lorsqu'elle peut être décomposée en plusieurs types différents, elle devient plus accessible. Elmer écrit : « This typing was very attentive to details of class difference, but only in order to supersede such differences through a reassuring appeal to a common humanity; the typing thus served a desire for clarity and social transparency⁴⁴² ». Il explique ensuite qu'il existait au XIX^e siècle deux stratégies pour construire ces types :

⁴³⁸ Kennedy cite plusieurs textes qui traduisent cette peur, notamment : « The Buried Alive », paru dans *Blackwood* en octobre 1821 ; *Dissertation sur l'incertitude des signes de la mort et de l'abus des enterrements et embaumements précipités* de Jacques-Bénigne Winslow (1740) ; *Essay on the Recovery of the Apparently Dead* de Charles Kite (1787) ; *De miraculis mortuarum* de Christian Friedrich Garmann (1709) ; *On the Signs of Death* (1834) ; *The danger of Premature Burial* de Joseph Taylor (1816) ; *Mémoire sur les inhumations précipitées* de J. B. Vigne (1839). Voir Poe, *Death, and the Life of Writing*, New Haven, Yale University Press, 1987, p. 33–36. Kennedy poursuit en expliquant comment ces textes pénètrent et modifient les pratiques sociales de l'époque.

⁴³⁹ Charles Baudelaire. *Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. Jean LACOSTE, Paris, Payot, 1979, p. 73–74 et *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, vol. I.2, p. 550–53. Il est intéressant de noter que Benjamin utilise le mot allemand *Menge* pour rendre « crowd ». J'ignore s'il s'agit de la traduction consacrée du vocable de Poe (ou de sa version française chez Baudelaire), mais dans l'un des dictionnaires bilingues auxquels j'ai accès (Larousse), « foule » est seulement la quatrième option de traduction proposée, dans l'autre (<https://dict.leo.org/franz%C3%B6sisch-deutsch/Menge>), il s'agit de la troisième.

⁴⁴⁰ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 175 et *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, p. 627.

⁴⁴¹ *Reading at the Social Limit : Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe*, Stanford, CA, Stanford University Press, 1995, p. 170.

⁴⁴² *Ibid.*

The middle-class strategy – Wordsworth’s, for example – presents the crowd as unfathomable and anonymous, as a tide of humanity before which one can only recoil. The mass audience strategy, by contrast, plunges into the crowd, *flâneur*-like, taxonomizes sympathetically the whole array of social specificities, and domesticates the crowd through appeal to essential human traits⁴⁴³.

Il est clair que « The Man and the Crowd » se conforme dans une certaine mesure aux conventions du genre décrit ici par Elmer. Le début du conte produit en effet une taxinomie des membres de la foule que le narrateur observe. Cependant, c’est l’impossibilité de ranger l’homme de la foule dans un type qui perturbe le narrateur et donne donc l’impulsion au conte. L’homme de la foule, avec son diamant *et* son apparence négligée, transgresse les cadres que constituent les types et déborde toute catégorisation sociale⁴⁴⁴. Ces effets de débordement m’intéresseront tout particulièrement ci-dessous.

Le fait que le débordement du cadre – la parabase – joue un rôle dans « The Man of the Crowd » se fait sentir dès le deuxième paragraphe : « I sat at the large bow window of the D --- Coffee-House in London » (*Tales* 1, 507). Il y a deux effets de cadre dans cet énoncé. Tout d’abord, et de manière évidente, le narrateur est *encadré* par la fenêtre à coté de laquelle il est assis. Cette fenêtre délimite un espace, mais elle est transparente et constitue donc une limite prête à être traversée. Par ailleurs, la manière dont le nom de l’hôtel est occulté dans l’édition de Mabbott (et que j’ai essayé de rendre ici) est particulièrement intéressante. Il s’agit de trois tirets demi-cadratin séparés par de très petites espaces. Il y a par ailleurs une espace de part et d’autre des tirets. Avant de pousser l’analyse plus avant, il faut noter que l’usage des tirets dans cette édition est particulièrement idiosyncrasique et non uniforme. Dans la très grande majorité des cas dans le champ américain, pour le tiret d’incise, un tiret cadratin sans espace de part et d’autre est utilisé. Or, l’édition de Mabbott utilise exclusivement un tiret demi-cadratin avec une espace de part et d’autre, ce qui est plus conforme à l’usage britannique. En revanche, comme nous le verrons ci-dessous, lorsqu’il s’agit de cacher/censurer un nom, plusieurs procédés différents sont utilisés.

Ce détail des espaces autour des tirets qui cachent le nom de l’hôtel peut paraître fortuit, d’autant plus qu’aucune des autres éditions dont je dispose ne le

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁴⁴ Voir en particulier Terence WHALEN, *Edgar Allan Poe and the Masses : The Political Economy of Literature in Antebellum America*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999, p. 104–05.

comporte⁴⁴⁵ : toutes impriment le tiret de manière plus conventionnelle : un seul tiret, avec une espace à la suite seulement. Il serait intéressant, bien sûr, de pouvoir inspecter la typographie de la première impression – ou mieux encore la manière dont Poe a rendu ces tirets dans le manuscrit préparé pour l'imprimeur. Il me semble néanmoins qu'on peut *lire* ces tirets, d'autant plus que cet usage-ci n'est pas uniforme dans l'édition, comme « Valdemar », étudié ci-dessous, le révélera. Il s'agira en fin de compte d'une lecture de l'édition de Mabbott publiée en deux volumes par l'Université de l'Illinois en 2000, mais je pense que cette lecture peut être productive pour la compréhension du texte de Poe.

Je reviens aux tirets. Tout se passe comme s'ils étaient encadrés par les blancs de chaque côté. Comme nous le savons, le narrateur va quitter le cadre de la fenêtre, le traversant d'abord avec le regard : « I gave up, at length, all care of things within the hotel, and became asborbed [sic]⁴⁴⁶ in contemplation of the scene without » (*Tales* 1, p. 507). Cette traversée du cadre est confirmée lorsque le narrateur quitte l'hôtel « D --- » afin de suivre l'homme de la foule.

Or, le tiret demi-cadratin est utilisé trente-quatre fois dans le conte, indiquant peut-être qu'il migre en dehors du cadre mis en place par les blancs de chaque côté des tirets qui suivent le D. Il faudrait cependant savoir combien de fois en moyenne Poe utilise ce type de tiret dans ses contes pour savoir si cela est significatif. Plus important est le retour du D et de ses tirets (avec les mêmes blancs) à la fin du conte à un moment où le narrateur regarde l'hôtel *du dehors* : « when we had once again reached that most thronged mart [sic] of the populous town, the street of the D --- Hotel [...] » (*Tales* 1, p. 515). Le « D --- », discuté d'abord depuis la perspective de son cadre intérieur, a donc lui aussi migré vers l'extérieur.

Dans *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Henri Justin décrit « The Man of the Crowd » d'une manière qui rappelle la parabase. En effet, pour lui, le conte est clôturé sur lui-même, mais échappe en même temps à ses propres limites :

⁴⁴⁵ « The Man of the Crowd », *The Burton's Gentleman's Magazine*, VII-6, 1840, 12/1840 p. 267, colonne 1. (disponible à cette adresse : <https://www.eapoe.org/works/tales/crowda1.htm>) ; *Poetry and Tales*, op. cit, p. 388–396 ; *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, op. cit, p. 134–39.

⁴⁴⁶ Il s'agit manifestement d'une faute de frappe dans l'édition de Mabbott. Je la restitue ici en tant que curiosité.

Ce conte conduit Poe dans une impasse narrative [...]. Mais un élément nouveau⁴⁴⁷ prépare la sortie de l'impasse : la filature. Si Poe entrevoit ici l'échappée vers le genre policier, c'est par le dédoublement du narrateur névrosé des contes conjugaux en protagoniste et narrateur⁴⁴⁸.

Cependant, il contient également des structures narratives qui permettront de transgresser le cadre de cet espace (« sortie », « échappée »).

Stephen Rachman relève également un effet d'échappée qui est non pas thématique mais structurel, et qui concerne le fonctionnement du titre du conte. Discutant la signification ambiguë de l'épigraphe du conte, « Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul » (emprunté à La Bruyère), Rachman écrit : « The “aloneness” applies to both “the man of the crowd” (the old man) and “The Man of the Crowd” (the tale). [...] He is objectified, conflated with a text, and becomes the text itself – “The Man of the Crowd”⁴⁴⁹ ». Ainsi, la manière dont Poe désigne son personnage « sort » du cadre que constitue le texte pour en devenir le titre, de même que le personnage sort du café pour se perdre dans la foule. Il y a un effet de specularité, qui expliquerait qu'il soit question de la place du narrateur à la fenêtre dès le deuxième paragraphe. Le mouvement du personnage principal mime le mouvement hors du cadre vers le titre : comme dit Rachman, le personnage devient le texte lui-même.

II. L'Art sort de ses gonds

Après cette analyse de la parabase en tant que thème et de la manière dont elle devient structure, il convient de se tourner vers deux contes qui contiennent des œuvres d'art (au sens large) enchâssés dans leurs récits, afin d'étudier comment ces œuvres en abyme débordent de leurs cadres. Il s'agira tout d'abord de « Metzengerstein », où l'œuvre en question est une tapisserie, puis de « The Fall of the House of Usher », qui décrit quelques œuvres de Roderick Usher, mais contient principalement un poème (présenté en tant que tel), puis relate la lecture d'une romance. Le conte qui se prête le plus facilement à une telle lecture, à savoir « The Oval Portrait », sera étudié ultérieurement pour des raisons qui seront discutées plus tard.

⁴⁴⁷ Par rapport aux contes conjugaux discutés juste avant.

⁴⁴⁸ *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, 2009, p. 275.

⁴⁴⁹ « “Es lässt sich nicht schreiben” : Plagiarism and “The Man of the Crowd” », in Shawn ROSENHEIM et Stephen RACHMAN (dir.), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore ; London, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 49-87, p. 74.

« Metzengerstein » est un conte qui n'est souvent mentionné qu'en passant, bien que Mabbott déclare : « It may justly be called a masterpiece, though a minor one » (*Tales* 1, p. 15). On se souvient qu'il s'agit d'un conte sur la métempsychose : Berlifitzing, l'ennemi héréditaire de Metzengerstein, semble mourir dans l'incendie de son palais, mais continue en réalité à vivre sous une autre forme. Il est peut-être possible de voir là une autre parabase thématique : l'âme sort des confins du corps pour aller en habiter un autre, une forme de transgression des limites de la mort dont Poe était friand. D'ailleurs, Jerome De Nuccio propose encore un autre niveau de métempsychose : entre Metzengerstein et le narrateur⁴⁵⁰.

Cependant, le conte est un peu plus compliqué. En effet, la famille Metzengerstein possède une galerie de tapisseries représentant les membres illustres de la lignée. Il est important de noter que ce sont des *tapisseries* et non des tableaux. En effet, une tapisserie, ensemble de fils tissés, peut se comprendre comme une métaphore du texte. L'une d'entre elles représente un ancêtre sarrasin (arabe-esque ?) des Berlifitzing⁴⁵¹ et son cheval⁴⁵². Un Metzengerstein est en train de le mettre à mort à l'aide d'une dague. Cette œuvre est particulièrement envoûtante pour Frederick, l'actuel Metzengerstein : « The longer he gazed, the more absorbing became the spell – the more impossible did it appear that he could ever withdraw his glance from the fascination of that tapestry » (*Tales* 1, p. 22).

Bien sûr, cette tapisserie si fascinante joue un rôle particulier dans ce conte. Le premier indice de ses effets fantastiques arrive juste après le paragraphe dont la citation ci-dessus est tirée. Frederick réussit à détourner un instant le regard, et lorsqu'il revient à la tapisserie, elle a subi une transformation étrange. Le cheval a changé d'aspect : « The neck of the animal, before arched as if in compassion, over the prostrate body of its lord, was now extended, at full length, in the direction of the Baron » (*Tales* 1, p. 23). La description du cou de l'animal est curieuse, et il n'est pas difficile de la comprendre ainsi : on pourrait imaginer que le cou de l'animal sort de l'image et s'étire de tout son long vers le Baron. Ce serait donc le premier effet de parabase du conte.

⁴⁵⁰ « History, Narrative, and Authority : Poe's "Metzengerstein" », *College Literature*, 24-2, 1997, p. 71-81.

⁴⁵¹ Sur l'orientalisme de ce conte, voir T. MONTGOMERY, « Poe's Oriental Gothic », art. cit.

⁴⁵² La description de la tapisserie suggère que l'ancêtre est à terre, mais ne le dit pas explicitement.

Le second ne tarde guère à arriver : l'étable de Berlifitzing prend feu. Frederick ouvre un instant la porte de l'appartement dans lequel il contemple sa tapisserie. Il se produit le phénomène suivant :

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. (*Tales* 1, p. 23)

Ce qui est sous-entendu est clair : Frederick est responsable de la mort de Berlifitzing. Et ce meurtre est accompli par l'intermédiaire de la tapisserie, qui sort ainsi de son « cadre » et a un effet sur l'intrigue du conte. C'est le second effet de parabase du conte.

Enfin, il y a le cheval bien sûr. Le cheval qui, tout porte à le croire, s'est échappé des étables en feu de Berlifitzing, et qui porte sa marque : WVB (Wilhelm von Berlifitzing), mais que personne ne reconnaît comme sien. Juste après la découverte du cheval, Metzengerstein est informé qu'il manque un morceau à l'une de ses tapisseries, et son serviteur lui souffle certains détails à l'oreille : « particulars of a minute and circumstantial character » (*Tales* 1, p. 24). Nous sommes censés supposer que la tapisserie à laquelle il manque une petite portion n'est autre que celle représentant le meurtre de l'ancêtre Berlifitzing (accompagné de son cheval) par l'ancêtre Metzengerstein. Or ce cheval a (peut-être) déjà dépassé les confins de la tapisserie en étendant sa tête vers celui qui la contemplait. Maintenant il en sort entièrement, et ce dans des circonstances étranges. Ce cheval dominera l'intrigue jusqu'à la fin du conte : le Baron sera complètement obsédé par l'animal, jusqu'à ce que ce dernier tue son cavalier.

Circonstances étranges, en effet : il s'ensuit un événement inexplicable : « the sudden disappearance of a small portion of the tapestry ». L'échappée du cheval a un effet en retour *sur* la surface de la tapisserie, qu'elle troue, déchire – dans laquelle elle laisse un vide. Si nous comprenons la tapisserie comme une métaphore du texte, voici comment il faut comprendre cet événement : la tapisserie (qui est une métaphore du texte) produit l'intrigue du conte « Metzengerstein », car elle fascine le personnage éponyme. Par ailleurs, l'intrigue du conte revient apposer sa marque (le morceau de tapisserie manquant) sur le texte qu'est la tapisserie. Ce n'est pas sans rappeler

l'épisode du coup d'épée du Caporal Trim dans *Tristram Shandy* : là aussi, un événement de l'intrigue marquait la page. Cependant, ici, on va plus loin. On se souvient que l'intrigue est mise en mouvement par l'ombre de Metzengerstein qui tombe sur la tapisserie. Ensuite, le cheval sort de son cadre, et ce faisant, marque en retour l'œuvre d'art qui le produit. Par ailleurs, contrairement à ce qui se passe dans *Shandy*, le texte qui est marqué ici, c'est-à-dire la tapisserie, est une *métaphore* du texte. La tapisserie est également un élément de l'intrigue du texte qu'est « Metzengerstein ». Différents éléments de l'intrigue se marquent et se re-marquent. Metzengerstein est responsable du meurtre de Berlifitzing et produit donc sa marque sur l'intrigue ; le cheval (alias Berlifitzing) marque la tapisserie (c'est-à-dire un élément de l'intrigue⁴⁵³), à tel point que ces marques et re-marquages en retour deviennent vertigineux. On pense à la parabase permanente de Schlegel – autrement dit à la forme arabesque.

Cependant, le conte sans doute le plus connu dans lequel l'art « sort de ses gonds » est « The Fall of the House of Usher ». D'une part, le texte décrit quelques productions artistiques de Roderick Usher. Par ailleurs, il nous donne à lire un poème narratif, présenté dans son intégralité (« The Haunted Palace »), et enfin relate la lecture d'un autre texte, une romance ostensiblement intitulée « The Mad Trist ». En passant de « Metzengerstein » à « La Chute de la maison Usher », nous passons donc en quelque sorte encore de l'art visuel à l'art narratif, comme cela a été le cas dans « La Lettre sur le roman » de Fr. Schlegel. Voyons si les choses se passent autrement.

Cependant, avant de se lancer dans l'analyse des œuvres d'art mentionnées dans ce conte, il convient de prendre acte du fait qu'il est l'un de ceux où Poe utilise le mot « arabesque ». Comme nous le savons bien, Poe décrit Roderick Usher comme ayant une « expression arabesque ». C'est assez énigmatique pour justifier que la description de ce personnage soit citée dans son intégralité :

It was with difficulty that I could bring myself to admit the identity of the wan being before me with the companion of my early boyhood. Yet the character of his face had been at all times remarkable. A cadaverousness of complexion, an eye large, liquid, and luminous beyond comparison; lips 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 of prominence, of a want of moral energy; hair of a more than web-like softness and

⁴⁵³ C'est-à-dire que la tapisserie est *en même temps* une métaphore du texte et un élément de l'intrigue.

tenuity; these features, with an inordinate expansion above the regions of the temple, made up altogether a countenance not easily to be forgotten. And now in the mere exaggeration of the prevailing character of these features and of the expression they were wont to convey, lay so much of change that I doubted to whom I spoke. The now ghastly pallor of the skin, and the now miraculous luster of the eye, above all things startled and even awed me. The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not even with effort, connect its *Arabesque* expression with any idea of simple humanity. (*Tales* 1, 401–02, je souligne)

Que peut bien être une « expression arabesque » ? Ce que nous avons appris de l'arabesque jusqu'ici peut-il nous aider à éclaircir cette question ? Commençons par regarder d'un peu plus près la description. Nous relevons l'usage à deux reprises du mot « character », ainsi que du mot « texture » (text-ure ?), et il est tentant de les lire comme désignant du *texte* : Roderick Usher serait décrit comme un texte. Un autre détail irait en ce sens : la description des tempes, très hautes, qui est clairement un clin d'œil à la phrénologie (cette même description est utilisée également dans « Ligeia », *Tales* 1, p. 402). Par ailleurs, il y a une utilisation claire d'une interprétation phrénologique dans le commentaire qui se trouve dans le passage ci-dessus sur le menton d'Usher. Kenneth Alan Hovey note: « Phrenology [...] naturally appealed to Poe because it claimed to identify the specific locations of all mental faculties in palpable “organs” of the head⁴⁵⁴ ». Bien qu'il soit probable que l'intérêt de Poe ait été au moins en partie ironique, l'opération effectuée par la phrénologie n'est pas anodine : elle rend les descriptions physiques des personnages très exactement interprétables. Des signes sont produits, qui tentent de donner une impression de l'apparence visuelle d'un personnage, et cette apparence visuelle devient à son tour une sorte de langage. Il s'agit donc d'un vertigineux passage du langage au visuel et du visuel au langage qui n'est pas sans rappeler certaines problématiques que nous avons vues associées à l'arabesque jusqu'ici. Il y a, en particulier dans le commentaire fait sur le menton, un passage du visuel (l'apparence du menton) au narratif (son interprétation phrénologique), et vice versa – c'est-à-dire une parabase permanente. Soulignons également que nous sommes obligés de parler de ce processus comme d'une séquence qui s'étalerait dans le temps, c'est-à-dire comme s'il s'agissait d'une expérience sensible. En réalité, le visuel et le narratif sont tous deux contenus dans le maintenant

⁴⁵⁴ Kenneth Alan HOVEY, « Poe's Materialist Metaphysics of Man », in Eric W. CARLSON (dir.), *A Companion to Poe Studies*, Westport, CT, Greenwood Press, 1996, p. 347-366, p. 357–58.

du texte, ils sont *en même temps*. Cependant il s'agit là d'un temps non ordinaire, qui échappe à l'expérience sensible.

Ensuite, il convient de dire que, en plus du tombeau de Madeline Usher, « La Chute de la Maison Usher » contient au moins un autre espace clos qui est transgressé. Il s'agit bien sûr de la maison. Selon David Halliburton, la demeure des Usher est elle-même enfermée par l'étang et son reflet dans celui-ci : « The water of the tarn [...] keeps the world in its place by throwing its own image back upon it. The mirror-water-wall circumscribes⁴⁵⁵ ». De plus, Roderick Usher ne sort plus de sa demeure ancestrale depuis longtemps : « for many years he had never ventured forth » (*Tales* 1, p. 403) : la maison enfermée enferme. Par ailleurs, cette maison a été longtemps vue comme une métaphore de l'esprit (*mind*)⁴⁵⁶. Or, les obsessions de Roderick, leur caractère hermétique (concernant en particulier sa maison), peuvent suggérer que, tout comme il est enfermé dans sa maison enfermée par son étang réfléchissant, il est également enfermé dans sa propre tête, par des idées étranges (« too shadowy here to be re-stated » [*Tales* 1, p. 403]) au sujet de sa maison.

Il y a un dernier niveau d'enfermement ici, qui devient sensible lorsque l'on compare les versions de 1839 et 1840, en ce qui concerne l'effet produit sur le narrateur par les idées fixes de Roderick Usher, et leur expression sous forme d'études obscures et productions artistiques étranges. Le texte utilise une analogie dans la version de 1839 : « I shall ever bear about me, as Moslemin their shrouds at Mecca, a memory of the many solemn hours I thus spent alone with the master of the House of Usher⁴⁵⁷ ». La version de 1840 semble à première vue avoir éliminé l'analogie : « I shall ever bear about me a memory of the many solemn hours I thus spent alone with the master of the House of Usher⁴⁵⁸ ». Jeffrey Einboden commente la modification de la manière suivante :

Printed in 1839, this Arabic allusion at the heart of "Usher" becomes submerged by 1840. And yet, Poe's "shroud" analogy leaves a ghostly imprint on the surface of his surviving prose. Although absent in the revised « Usher », it is Poe's cut conceit – « as Moslemin their shrouds at Mecca » – that helps account for the strange phraseology that remains in his story. « I shall ever *bear about me* a memory », Poe's narrator simply testifies in 1840, an expression that makes more sense in light of Poe's 1839

⁴⁵⁵ D. HALLIBURTON, *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 282.

⁴⁵⁶ Sur ce point, voir Leon CHAI, *The Romantic Foundations of the American Renaissance*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 36.

⁴⁵⁷ *Burton's Gentleman's Magazine*, p. 147–48.

⁴⁵⁸ *Tales of the Grotesque and Arabesque, op. cit.*, p. 86.

original, which had framed the recollection as a vestment *wound around* the body, a ritual wrap that envelopes « the person ». Poe's suppression of his original phrase – as well as this phrase's spectral residue – reflect the core concerns of « Usher » itself. Echoing the plot of Poe's tale, his « Moslemin » allusion is hastily interred, but it refuses to stay wholly hidden. Instead, this phrase leaves an uncanny trace, its burial hinting at a literary corpus lying underneath that awaits textual excavation⁴⁵⁹.

L'analogie reste donc présente sous forme de trace dans l'expression « bear about me », qui matérialise la mémoire, en fait une sorte de matériau qui enveloppe. Ainsi, Roderick Usher n'est pas le seul qui est enfermé dans ses idées étranges. Elles viennent également envelopper le narrateur comme un tissu.

Néanmoins, il existe une issue : les livres. C'est la seule fois dans toute son œuvre que Poe décrit une bibliothèque avec autant de précision. Ces livres doivent donc avoir une signification toute particulière. Comme le remarque Kevin J. Hayes, la plupart de ceux-ci sont des voyages imaginaires ou tout au moins des géographies fantastiques. Sa conclusion est la suivante: « The books Usher reads allow him to use his imagination to travel through time and space and therefore obviate any need for physical travel⁴⁶⁰ ». Bien qu'il soit triplement enfermé (par ses obsessions, par sa maison, et par l'étang dans lequel elle se reflète), Roderick voyage au-delà des confins de sa demeure encerclée et de ses obsessions restrictives par l'intermédiaire de ses livres si exotiques et étranges. Cette ouverture vers l'extérieur, par l'intermédiaire des livres, de l'espace si hermétiquement clos dans lequel vit le personnage principal du conte est donc un autre exemple de parabase thématique. À une nuance près : ce sont des textes qui effectuent la transgression, qui est spatiale et surtout *temporelle*.

Cependant, les principaux effets de parabase dans ce conte ont bien sûr à voir avec les œuvres d'art qui y apparaissent et avec les effets qu'elles ont sur le reste du texte. Avant d'en venir aux principales œuvres d'art qui interviennent, regardons tout d'abord les « œuvres mineures », à savoir celles produites par Roderick Usher lui-même. On se souvient que qu'il est peintre et musicien. Ces deux types de productions ont des effets particulièrement forts sur le narrateur :

From the paintings over which his elaborate fancy brooded, and which grew, touch by touch, into vaguenesses at which I shuddered the more thrillingly, because I shuddered knowing not why ; – from these paintings (vivid as their images now are before me) I

⁴⁵⁹ Jeffrey EINBODEN, « “As Moslemin their Shrouds at Mecca”: The Arabic Repressions and Resurrections of Poe's Corpus », *Poe Studies*, 53, 2020, p. 28-46, ici p. 30.

⁴⁶⁰ Kevin J. HAYES, *Poe and the Printed Word*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 85.

would in vain endeavor to educe more than a small portion which should lie within the compass of merely written words. (*Tales 1*, p. 405)

Les peintures produisent donc des effets physiques (« shuddered »), mais ceux-ci sont inexplicables (« I shuddered knowing not why »). Leur effet est également tellement fort qu'elles créent des images d'elles-mêmes (« their images ») dont le caractère saisissant marque le narrateur durablement (la durée de cet effet de marquage sera discutée ci-dessous).

En ce qui concerne la musique, le narrateur se trouve sidéré de façon similaire. Il parle brièvement des productions musicales de son hôte (« wild improvisations of his speaking guitar » [*Tales 1*, p. 404], « long improvised dirges » [*Tales 1*, p. 405]) avant d'en proposer une description plus longue :

I have just spoken of that morbid condition of the auditory nerve which rendered all music intolerable to the sufferer with the exception of certain effects of stringed instruments. It was perhaps the narrow limits to which he thus confined himself upon the guitar, which gave birth, in great measure, to the fantastic character of his performances. But the fervid *facility* of his *impromptus* could not be so accounted for. (*Tales 1*, p. 406)

La sonorité des productions musicales de Roderick Usher est à la fois sauvage, mélancolique (« dirges ») et fantastique. Cependant, aussi étrange que puisse être le résultat, la maladie du musicien en fournit une explication. Néanmoins, il n'existe aucune explication de la *manière* de jouer, qui reste tout à fait énigmatique – d'autant plus qu'elle est entièrement improvisée, comme si Roderick était en quelque sorte possédé par le hasard.

Claude Richard fait une observation intéressante au sujet de ces productions artistiques : elles laissent une trace particulièrement durable sur la mémoire du narrateur⁴⁶¹. Comme indiqué ci-dessus, les paragraphes qui décrivent les peintures et les improvisations musicales d'Usher commencent par la déclaration : « I shall ever bear about me a memory of the many solemn hours I thus spent alone with the master of the House of Usher » (*Tales 1*, p. 405). Ceci est d'autant plus étonnant dans le cas des productions musicales qu'elles sont improvisées, et donc, on le suppose, dépourvues de la régularité qui aide la mémoire à se fixer. La lecture de ce passage par Einboden, selon laquelle l'expression « bear about me » est une trace de l'analogie

⁴⁶¹ Edgar Allan Poe écrivain, Montpellier, Delta, 1990, p. 103.

effacée avec un suaire, a été commentée ci-dessus. Cependant, il me semble qu'une autre est rendue possible par la deuxième version. C'est comme si la mémoire était un objet physique, une photographie – ou plutôt (l'époque le suggérerait) un daguerréotype. Vers la fin des descriptions, nous lisons : « The words of one of these rhapsodies [il s'agit de « The Haunted Palace » dont il sera question ci-dessous] I have easily remembered ». Ici encore, il est question d'une hypermnésie qui permet au narrateur de reproduire de manière « très approchante » (« very nearly, if not accurately » [Tales 1, p. 406]) un poème rimé de six strophes contenant chacune huit vers et qu'il ne semble avoir entendu qu'une seule fois.

Cependant, les cas d'hypermnésie les plus frappants sont ceux qui ne mentionnent même pas la mémoire. Tout d'abord, nous lisons ceci : « His long improvised dirges will ring forever in my ears » (Tales 1, p. 405). Ce n'est donc pas sous forme de souvenirs que les improvisations de Roderick Usher sont présentes pour le narrateur, elles sont *vraiment présentes*, retentissant dans ses oreilles dans le présent même du texte. L'autre cas est encore plus frappant. Le narrateur dit des tableaux d'Usher : « (vivid as their images now are before me) » (*ibid.*). Encore une fois, ces images ont une présence véritable. Il est intéressant de noter que dans ces deux citations, il y a des éléments qui relèvent du phénoménal, des sens. Dans la première, l'ouïe qui capte le retentissement des chants funèbres (l'organe de l'ouïe, l'oreille, est même citée nommément). Dans la deuxième, il s'agit de la vue qui perçoit les images. Cependant, il y a deux différences importantes entre les deux passages. Dans le premier, les chants ont un effet *sans médiation* : ce sont eux qui retentissent directement dans l'oreille. Dans le second, le narrateur ne dit pas « les peintures sont maintenant vivaces », « mais les *images* des peintures sont maintenant vivaces⁴⁶² ». Ainsi, des représentations « au second degré » (images d'images), font plus d'effet que des représentations mimétiques « simples », apparemment parce que ce sont des images *inscrites* dans la mémoire et non des images simplement phénoménales.

⁴⁶² Pour comprendre toute la force de ce dédoublement, il faut se souvenir que les peintures de Roderick Usher sont abstraites, et ne contiennent donc a priori pas d'images : « If ever mortal painted an idea, that mortal was Roderick Usher. For me at least [...] there arose out of the pure abstractions which the hypochondriac contrived to throw upon his canvass, an intensity of interable awe » (Tales 1, p. 405).

L'autre détail qui est intéressant ici, et qui met à mal le phénoménal, est l'indicateur « *now*⁴⁶³ ».

Claude Richard lit ces commentaires du narrateur sur sa propre hypermnésie, y compris cet indicateur, comme « toujours présents dans le temps de l'écriture⁴⁶⁴ ». Ces « œuvres mineures » ont donc un effet sur le temps de l'écriture, sur lequel elles laissent leur marque. Cependant, peut-on vraiment parler du temps de l'écriture ? L'indicateur « maintenant » renvoie en général au moment où ce mot est énoncé ou écrit. Cependant, dans le cas d'un texte *tout seul*, c'est-à-dire pris indépendamment de tout scripteur et a fortiori de locuteur, il n'y a pas de parole, pas de voix qui s'entende, pas de locuteur qui soit visible, même pas de main qui écrit. Certes, il est convenu de parler de « voix narrative(s) », mais il s'agit là d'une voix virtuelle, extrapolée à partir d'un texte, qui n'a pas d'existence phénoménale (on ne peut pas l'appréhender avec les sens). La temporalité de ce « maintenant »-là, inscrit sur une simple feuille de papier, est en effet radicalement non phénoménale. Andrzej Warminski appelle volontiers ce genre d'inscription « inscription matérielle » (« material inscription⁴⁶⁵ »).

Abordons brièvement dans un premier temps le poème enchâssé intitulé « The Haunted Palace ». Comme on l'a évoqué ci-dessus, il s'agit d'un poème narratif qui raconte l'histoire de la déchéance d'un palais, qui passe d'un lieu habité par la joie à un lieu rempli de mort. Le poème prédit bien sûr le sort ultime de la maison Usher. Par ailleurs, Jodey Castricano analyse le rythme du poème – construit sur des effets de répétition qui sont néanmoins toujours et encore interrompus subitement – et suggère qu'un phénomène similaire se passe avec/dans la maison: « The ballad [...] dramatizes a double bind. It encourages our attempts to fall into reverie and it demands that we awaken with a start⁴⁶⁶ ». Ainsi, jusque dans son rythme, le poème se dissémine dans le conte. L'effet produit est qu'ici, à nouveau, le cours du temps est replié sur lui-

⁴⁶³ L'usage du terme « indicateur » me vient de Gareth Evans, en particulier de son livre *The Varieties of Reference*, Oxford ; New York, Clarendon Press ; Oxford University Press, 2002. Il désigne les termes tels que « ici », « maintenant », « ceci », « cela », « je », « tu », etc., qui n'ont de sens qu'en référence au présent de l'énonciation.

⁴⁶⁴ *Edgar Allan Poe écrivain, op. cit.*, p. 103.

⁴⁶⁵ Voir entre autres le titre de son deuxième livre : Andrzej WARMINSKI, *Material Inscriptions : Rhetorical Reading in Practice and Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

⁴⁶⁶ Jodey CASTRICANO, *Cryptomimesis : The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 80.

même : la fin du conte est préinscrite dans le poème. Au moment où celui-ci est lu, le futur est rabattu sur le présent ; la chronologie se défait. Un effet similaire a lieu à la toute fin du conte. Claude Richard nous dit que les dernières paroles d'Usher sont prophétiques⁴⁶⁷. Si prophétie il y a, la chronologie est encore une fois mise à mal. Le futur annoncé dans la prophétie se rabat sur le présent dans laquelle elle est énoncée, qui lui-même devient *en même temps* le futur. Encore une fois, il y a une sorte de parabase permanente cette fois-ci d'ordre temporel, dans laquelle il y a une oscillation entre présent et futur.

Il s'agit enfin de se tourner vers la fin du conte. Une nuit, quelque temps après la mort de Madeline Usher, dont le corps a été déposé dans un caveau qui se trouve au sous-sol de la maison, un terrible orage survient. Le narrateur, tout aussi perturbé que Roderick Usher par les intempéries, tente de distraire ce dernier en lui faisant la lecture d'une romance médiévale inventée par Poe, et apparemment intitulée « The Mad Trist ». Cette dernière raconte les aventures du chevalier Ethelred. A trois reprises un même phénomène se produit : les sons décrits dans la romance semblent retentir à travers la Maison Usher. Bien sûr, comme nous le savons, il s'agit des sons produits par Madeline dans ses efforts pour se libérer de son cercueil et du caveau où il était déposé.

Aborder ce moment du texte de Poe est une sorte de passage obligé pour tout commentateur du conte, et je ne ferai qu'essayer d'ajouter un petit caillou à l'édifice. Le consensus semble être que ce qui est en jeu dans le dispositif de mise en abyme utilisé par Poe est le degré de réalité de la fiction. En général, le fait que le « monde » de la romance « The Mad Trist » fasse une percée dans le « monde » du conte « The Fall of the House of Usher » est lu comme un signe que la « fiction » acquiert un plus haut degré de « réalité ». Cependant, il me semble que l'on pourrait tout aussi bien lire ce dispositif comme ayant un effet inverse : au lieu que ce soit le monde du « Mad Trist » qui acquiert une part de la « réalité » qui reviendrait au monde de « Usher », cette percée de l'un dans l'autre pourrait bien servir avant tout à souligner que les deux mondes sont tout aussi fictifs l'un que l'autre, et « The Fall of the House of Usher » se

⁴⁶⁷ C. RICHARD, *Edgar Allan Poe écrivain, op. cit.*, p. 111.

trouverait donc contaminé par la fictionnalité « plus forte » de l'histoire dans l'histoire, ce qui est souvent l'effet de la métalepse chez Genette⁴⁶⁸.

D'après Jean Ricardou⁴⁶⁹, Gide est le premier à avoir utilisé le terme de mise en abyme pour caractériser cette scène. Il est intéressant de noter les complications temporelles qui accompagnent, selon Ricardou, la mise en œuvre d'un tel dispositif, complications qu'il qualifie de « sabotage temporel⁴⁷⁰ ». Ce sabotage peut mieux se comprendre à la lumière des thèses de Lloyd Pratt sur la temporalité. Au sujet des genres littéraires qu'il considère comme anachroniques au XIX^e siècle (dont la romance), Pratt écrit : « This literature also deepens the period's temporal repertoire ; it supplements the orders of time that emerged from industrial manufacture, slave economies, and the like with the anachronistic temporalities that any literary genre (re)introduces into the present⁴⁷¹ ». Bien que Pratt parle plutôt de la romance *historique*, et ne dise rien sur Poe, ses propos sur le régime temporel de la romance paraissent pertinents ici : « The historical romance emerges [...] as a neutral ground where time stops and where the imagination can transcend history's disaggregation and centrifugal pull ». Pratt s'intéresse tout particulièrement aux moments où, dans des textes du XIX^e siècle, ce temps de la romance cohabite avec un temps de la modernité, qui s'homogénéise grâce à l'émergence toujours grandissante de la culture de l'imprimerie et des méthodes mécaniques pour mesurer le temps⁴⁷². Ce n'est bien sûr pas exactement cela qui se passe dans *Usher*, où, certes, la romance « *The Mad Trist* » fait irruption, mais le temps tel qu'il est mesuré par les dispositifs mécaniques paraît peu actif dans le récit principal. Cependant, ce dernier est tout de même conditionné par la ligne, à savoir la lignée de la famille Usher. La romance est régie par une temporalité plus mythique, et les deux régimes viennent s'abîmer l'un dans l'autre à la fin du conte qu'est « *The Fall of the House of Usher* ».

Le problème que pose cet épisode est donc encore une fois similaire à celui du coup d'épée du Caporal Trim, mais la difficulté est articulée de manière beaucoup plus retorse. Plus retorse, car ce n'est pas le conte « *The Fall of the House of Usher* » qui

⁴⁶⁸ *Figures III, op. cit.*, p. 243–46.

⁴⁶⁹ « L'Histoire dans l'histoire », in *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 171-190, p. 172–73.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁷¹ *Archives of American Time, op. cit.*, p. 5.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 4–5.

laisse une trace, mais l'histoire dans l'histoire (« The Mad Trist ») qui surgit dans « The Fall of the House of Usher ». Il convient de faire deux remarques supplémentaires sur cette comparaison avec le moulinet de Shandy. Tout d'abord, ce dernier est une marque matérielle, alors que les sons décrits dans « Usher » sont, en tant que sons, de nature phénoménale. Sauf qu'ils ne le sont pas, bien sûr – pas vraiment, puisqu'ils sont fabriqués avec des mots imprimés. Une lecture logique après ce constat serait de rechercher des effets d'onomatopée, d'allitération et d'assonance dans la *description* des sons, mais cela ne me semble pas être la voie la plus productive à suivre, car à un certain niveau, cela revient, en dernière instance, à prendre le texte comme produisant du phénoménal (dans ce cas des sons). Dernière remarque : ces sons ne viennent pas *vraiment* de l'histoire dans l'histoire, mais *semblent* en venir seulement. Des sons qui ne sont pas des sons (mais peut-être le sont-ils au bout du compte) ; des sons qui appartiennent à l'histoire dans l'histoire, puis sont transposés dans l'histoire principale (mais qui appartenaient en fait depuis le début à cette dernière). Il y a là plusieurs niveaux de vertige.

Le dernier paragraphe du conte confirme que c'est bien ce genre de questions que le texte de Poe soulève ici. Roderick étant tombé raide mort, sidéré par la réapparition de sa sœur (qui succombe ensuite définitivement avec lui, dans une étreinte souvent qualifiée d'incestueuse), le narrateur fuit la Maison Usher en toute hâte. Alors qu'il vient de la quitter, une lumière apparaît derrière lui. Il se retourne pour voir que, à travers une minuscule fissure en zigzag dans la façade de la maison qu'il avait remarquée lors de son arrivée, c'est désormais la lumière de la lune qui apparaît. La fissure continue de s'agrandir jusqu'à ce que la maison se désagrège, disparaissant dans l'étang qui l'entoure. Or, au fur et à mesure que la fragmentation de la Maison Usher progresse, la syntaxe du texte de Poe devient de plus en plus heurtée. Le paragraphe commence avec une phrase relativement courte, au rythme saccadé, scandé par les virgules : « From that chamber, and from that mansion, I fled aghast. » (*Tales* 1, p. 417). Dans la phrase qui forme le milieu du paragraphe, Poe utilise les virgules de manière similaire pour créer l'impression d'une phrase morcelée : « The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon, which now shone vividly through that once barely-discernible fissure, of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base » (*ibid.*).

Quant à la dernière phrase du paragraphe, assez longue, elle contient cinq fois ce signe de ponctuation si cher à Poe qu'est le tiret⁴⁷³ :

While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the « *House of Usher* ». (*ibid.*)

Nous avons donc une série de propositions assez courtes collées les unes aux autres, sans liaison aucune, à part le tiret : la parataxe prolifère. Mais pas seulement. Dayan a notoirement étudié le fonctionnement des tirets chez Poe dans un chapitre de *Fables of Mind*. Pour elle, ils sont à comprendre ainsi : « Showing how a composition is literally put together with words as particles of matter (an effect attained through a disintegration both graphic and semantic), the dash delimits to present the materiality or thing-ness of words⁴⁷⁴ ». L'effet du tiret n'est donc pas seulement grammatical ; il a également un effet sur la manière dont nous appréhendons le langage, les mots, qui perdent leur capacité de signification et deviennent simplement des choses muettes. Ceci est également souligné dans « Usher » par les guillemets autour des derniers mots du conte (« House of Usher »), qui signalent haut et fort qu'il est bien question ici des fragments non seulement de la Maison Usher décrite dans le conte, mais aussi du texte « The Fall of the House of Usher »⁴⁷⁵.

III. L'Ironie du cadre

Après avoir étudié la manière dont les œuvres d'art surgissent hors de leurs cadres dans les textes de Poe, il convient de se poser des questions sur la manière dont l'écrivain tente de cadrer ses textes eux-mêmes. En effet, Poe était notoirement friand du dispositif du récit-cadre, dont il a fait usage à des fins variées. Dans cette section,

⁴⁷³ Voir « Marginalia » 197, où Poe explique que lorsqu'il est correctement utilisé, le tiret sert à amender sa pensée et déclare : « this point represents a second thought – an emendation. In using it just above I have exemplified its use ».

⁴⁷⁴ « The Analytic of the Dash », in *Fables of Mind : An Inquiry into Poe's Fiction*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 1987, p. 55-79, p. 58.

⁴⁷⁵ C'est un procédé dont Poe a fait usage au moins une autre fois, à savoir dans « Ligeia ». Il y a cependant des nuances. Dans ce cas, le titre exact n'est pas repris à la lettre à la fin du conte : « House of Usher ». Par ailleurs, l'édition de Mabbott, indique des différences au niveau de la *typographie*. Nous lisons : « “House of Usher” ». Si nous devons en croire Mabbott alors, la typographie de « Usher » suggérerait que le titre repris à la clôture du conte, avec guillemets *et* italiques, est doublement titre.

divers récits-cadres seront analysés, et nous verrons dans quelle mesure cette action de cadrer réussit, et sinon, par quels mécanismes ironiques elle échoue.

Le dispositif de récit-cadre le plus élaboré que Poe ait articulé est peut-être celui du « Club de l’In-Folio », qui pourtant est resté lettre morte en son temps. On s’en souvient, l’auteur souhaitait rassembler ses onze premiers contes dans un volume. Henri Justin spécule quant aux motivations qui poussaient Poe à vouloir publier un volume : « Il aurait pu y avoir à cela des raisons commerciales, mais ses contes commencent assez vite à bien se vendre séparément. Il y a sûrement une raison sociale : un livre vous donne un nom⁴⁷⁶ ». Dans tous les cas, Poe propose un argumentaire en faveur de l’unité de son volume sous la forme d’un récit-cadre assez cocasse. Chaque conte serait écrit par un membre d’une société littéraire à l’occasion d’une réunion mensuelle. Chaque membre exprimerait ses critiques vis-à-vis des productions de ses collègues. Enfin, il y aurait un vote qui désignerait à chaque réunion le meilleur et le pire des contes. En l’occurrence, le conte de celui qui écrit le prologue est jugé déficient, et dans une lettre de Poe, nous apprenons que son idée est que celui-ci vole tous les manuscrits afin de les faire publier pour avoir l’opinion du public, qui lui serait, il l’espère, plus favorable. Cependant, la véritable complexité de ce dispositif vient du fait que chaque membre du club/producteur-narrateur de conte est un personnage à clef qui représente (et parodie) un écrivain populaire de l’époque, et que chaque texte est une parodie de la littérature populaire de l’époque. Ceci est reconstruit et analysé de manière magistrale par Henri Justin⁴⁷⁷, et je vais simplement soulever quelques questions supplémentaires.

Tout d’abord, Henri Justin dit en passant que le cadre du « Club de l’In-Folio » est *ironique*⁴⁷⁸. Mais qu’est-ce que cela veut dire et quelles en sont les conséquences ? Tout dépend de la façon dont on comprend le mot « ironie ». « Ce cadre n’est pas à prendre au pied de la lettre », certes. Les noms des différents personnages sont très comiques (M. Snap, M. Convolvulus Gondola, M. Blackwood Blackwood, etc.). Nous

⁴⁷⁶ Poe dans le champ du vertige, op. cit, p. 36.

⁴⁷⁷ Il donne à lire un tableau qui décode à la fois l’identité de tous les narrateurs des contes, mais également des « œuvres ou genres littéraires exploités ». Voir *Ibid.*, p. 35.

⁴⁷⁸ Voir *Ibid.*, p. 27.

sommes amenés à nous demander si Poe ne parodie pas sa propre parodie. Ce serait une chose, mais cette ironie ne pourrait-elle pas être une affaire de structure ?

Il faut commencer par noter un détail simple : les membres du club écrivent des textes, mais il semble aller de soi qu'ils en sont également les narrateurs. Par ailleurs, ils sont des personnages du récit-cadre de Poe. Ainsi, ils sont à plusieurs niveaux « dans » les textes, compris dans des dispositifs de cadrage : ils sont cadrés par le dispositif général du « Club de l'In-Folio » dans lequel ils jouent le rôle de personnages ; en tant que personnages, ils sont producteurs de textes, et ils sont narrateurs de leurs propres textes (et en tant que tels, parfois des personnages dans ces textes). Cela ajoute des niveaux de complication lorsque l'on commence à décrypter les identités des différents membres du club.

La difficulté se confirme lorsqu'on réfléchit à une particularité également relevée par Henri Justin : « Les 10 [premiers] contes sont donc à leur tour fermement “cadrés”, et l'on flaire l'alternative : ou bien le 11^{ème} conte échappe au mode parodique, et le Prologue avec lui, ou bien il n'y échappe pas et le Prologue aussi est à prendre cum grano salis⁴⁷⁹ ». Thomas Smith (le seul membre du « Club » qui ait un nom classique – passe-partout même), auteur du Prologue, est le « narrateur général » qui cadre tout le dispositif du « Club de l'In-Folio ». Se parodierait-il lui-même ? Nous nous trouvons en quelque sorte devant un cas similaire à celui du menteur crétois : un auteur qui déclare « Ceci est une parodie ». Dès que nous lisons la déclaration comme une parodie, nous ne pouvons plus la prendre au pied de la lettre ; la déclaration dit d'elle-même qu'elle n'est pas fiable. Autrement dit, il n'est plus possible de la comprendre comme parodique. Le statut d'une telle déclaration est parfaitement indécidable. C'est d'ailleurs ce qu'Henri Justin semble suggérer lorsqu'il écrit : « ce Prologue tombe sous le coup du soupçon **au même titre que n'importe lequel des contes du recueil** – et tombe en conséquence sous le coup du soupçon l'idée que ces contes sont de pures parodies. Le soupçon, donc, n'est pas levé, loin de là, mais **il se généralise et se désoriente**⁴⁸⁰ ». Les statuts du dispositif de cadre et celui des contes oscillent en permanence et de manière vertigineuse entre sérieux et parodie. Il s'agit

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 36. Je conserve la typographie de l'original.

donc de cette variété d'ironie comprise comme parabase permanente, qui est, rappelons-le, l'âme de la forme arabesque.

Ce vertige continue lorsque nous regardons de plus près l'un des membres/écrivains-narrateurs. Je parle bien sûr de celui que Poe décrit ainsi : « there was a very little man in a black coat with very black eyes » (*Tales* 1, p. 205). La critique, en particulier Alexander Hammond que cite Henri Justin, croit voir dans ce petit homme aux yeux noirs Poe lui-même. L'analyse que fait Justin de cette figure vaut la peine d'être citée un peu longuement :

Poe que nous avons senti s'échapper par l'extérieur du « volume », serait là, en son centre, dans l'anonymat du « très petit homme en habit noir et aux yeux très noirs ». Son conte ?... « Silence » (le rôle du mort), ou plutôt, en 1835, le mot grec correspondant, « Siope » et SIOPE... « IS POE », et Poe est silence. Pour qui connaît déjà la réponse de Poe à Disraeli, à la fin de « Lionnerie » (« impossible de se mesurer à un lion qui n'a pas d'appendice du tout »), le doute n'est pas permis.⁴⁸¹

Poe est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Par ailleurs, il *est* littéralement silence. La « phrase » que produit SIOPE (IS POE), n'est recevable, ni d'un point de vue logique (ce n'est pas une définition complète), ni, peut-être, d'un point de vue grammatical (on peut la lire de la manière suivante : « X is Poe », et il manquerait alors un sujet). Ainsi, Poe est donc destitué de son identité propre, et réduit au silence à deux niveaux. Et pourtant, c'est lui qui a produit tout ce discours – un discours qui nous « parle », certes, mais en silence – le silence de la page. Nous basculons donc constamment du parler au silence, sans jamais pouvoir nous arrêter. Encore une fois une parabase permanente.

Henri Justin attire aussi notre attention sur un dernier aspect de ce dispositif de cadrage que je voudrais soulever : « Cette littérature codée, où Poe **se** fait plaisir (car qui d'autre aurait pu, sans l'avantage qui est le nôtre d'une lecture a posteriori, l'interpréter ?), est parcourue par un rire secret, témoigne de l'obscur revanche de l'obscur⁴⁸² ». En effet, il n'est pas certain que les contemporains de Poe aient pu décrypter les allusions obscures, les parodies spécifiques des contes du « Club de l'In-Folio » – d'autant plus que le recueil ne fut jamais publié de manière conforme au dessein de Poe de son vivant. *Nous* le pouvons, mais seulement grâce à la « lecture a posteriori ». Cette lecture *a posteriori* a donc des effets sur l'histoire du texte de Poe.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 84.

À son époque, il était impossible de *lire* le « Club de l’In-Folio » – il n’a en quelque sorte pas eu lieu au XIX^e siècle. Il a dû attendre le XX^e siècle (et les lectures de Hammond et de Justin ?) pour advenir. Qui plus est, la lecture *a posteriori* que fait Henri Justin des relations qui existent entre les textes de Poe et les sources sur lesquelles il s’appuyait et qu’il parodiait pour écrire ses contes est très intéressante. Elle révèle que « l’extérieur du texte » que constituent les sources est également un « avant le texte ». Cependant, dans la mesure où ces sources s’inscrivent dans les parodies, elles sont également « l’intérieur » du texte, et les textes de Poe donnent à ces sources une postérité qu’elles n’auraient sans doute jamais eue sans lui. Justin, en tout cas, lit Disraeli & co. afin de mieux comprendre Poe. Ainsi, Poe a en quelque sorte réinscrit ses sources, qui auraient autrement pu être oubliées, dans le courant de l’histoire littéraire « après » ses propres textes. Ces sources sont donc à « l’intérieur » et à « l’extérieur » des textes de Poe, à la fois « avant » et « après » eux. Ceci est un aspect vertigineux de la temporalité des textes produit par le dispositif de cadrage imaginé pour le « Club de l’In-Folio ».

Un dispositif de cadrage que Poe a publié de son vivant est celui élaboré pour le curieux texte intitulé « How to Write a Blackwood Article » – curieux, car l’histoire de la publication de ce texte peut nous faire douter qu’il est *un*, qu’il s’agit *d’un* texte. On s’en souvient, encore une fois, Poe met en place un récit-cadre : dans celui-ci, un certain Mr. Blackwood explique à Mme Psyche Zenobia comment écrire pour les magazines à sensation. Puis nous lisons le conte produit par Mme Zenobia en conformité avec sa compréhension déficiente de ces indications. Lorsque ce texte est publié pour la première fois en 1838, puis de nouveau en 1845, il est effectivement publié sous la forme d’un conte qui en contient un autre, mais entretemps, en 1840, dans le volume *Tales of the Grotesque and Arabesque*, le texte est divisé en deux parties et présenté comme deux contes distincts : « How to Write a Blackwood Article » et « A Predicament ». Poe lui-même les comptabilise ainsi dans sa préface. Néanmoins, les liens entre les deux textes (ou parties du texte) sont extrêmement forts, comme nous le verrons ci-dessous.

Avant de se lancer dans une analyse de ce(s) texte(s), il convient de faire quelques remarques sur *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, un périodique publié à Londres à partir de 1817 et jusqu’en 1980, et qui est parodié ici, en même temps qu’il

lui est rendu hommage. Il faut tout d'abord comprendre la situation journalistique dans laquelle *Blackwood's* fait son apparition. En effet, à l'époque, le lectorat se partage entre les masses (« the many ») et une élite (« the few »). Poe lui-même utilise ces termes, par exemple dans la lettre à Fitz-Greene Halleck du 26 juin 1841⁴⁸³. La plupart des périodiques ciblaient l'une ou l'autre portion du lectorat, les plus importants d'entre eux étant les grandes Revues (« Reviews »), dont certaines (*Edinburgh Review*, *Foreign Quarterly Review* et *Westminster Review*) étaient piratées et republiées aux États-Unis. Il s'agissait de périodiques avec une orientation politique très forte, et dans certains cas cette orientation pouvait être littéraire également (par exemple, l'*Edinburgh Review* se distinguait par ses attaques à l'encontre des romantiques anglais, en particulier Wordsworth). Ces publications étaient résolument élitistes.

C'est dans ce contexte que *Blackwood's* se positionne. Michael Allen écrit : « It was in a context in which the “many” and the “few” were still meaningful terms for describing the literary audience, that the British magazinists of *Blackwood's* [...] constructed their journalistic conventions⁴⁸⁴ ». Il nous explique que *Blackwood's* adopte une stratégie extrêmement novatrice, qui constitue une sorte de pas en avant dans l'évolution du périodique moderne : « And when William Blackwood brought capital, intelligence, and modern methods to bear on the miscellany form, a new stage in the development of the modern periodical was the result⁴⁸⁵ ». En effet, l'éditeur du *Blackwood's* introduit un schéma qui est nouveau dans le paysage du magazine en Grande-Bretagne, selon lequel il y a une oscillation entre un intérêt pour la « vie humaine » (« human life », dit-il en citant un propos de De Quincey sur le magazine) et pour la littérature⁴⁸⁶. Le résultat est un périodique qui plaît à la fois aux masses et à l'élite. La méthode est simple :

If the tale of sensation was a concession to the popular fiction-reading audience, the burlesque adopted a snobbish or superior attitude to the simpler reader modelled vaguely on that of Sterne, of Fielding or “Scriblerus”. It relied upon the smarter reader's power to recognise allusions and see what was being attacked. And it built up the idea of an imaginary elite from which the uneducated reader could be excluded with scorn and ridicule⁴⁸⁷.

⁴⁸³ E. A. POE, *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, op. cit., p. LTR 116.

⁴⁸⁴ *Poe and the British Magazine Tradition*, New York, Oxford University Press, 1969, p. 10.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 32.

Et cela fonctionne : le magazine démarre avec une circulation de 3.700 exemplaires en 1817, et ce chiffre atteint 8 000 dans les années 1830⁴⁸⁸.

Si la description des genres de contes pratiqués par le magazine rappelle ceux de Poe, ce n'est pas un hasard. En effet, *Blackwood's* arrive tôt aux États-Unis et devient vite un périodique influent : « Of the British Magazines reprinted and circulated in America in the earlier nineteenth century, *Blackwood's* was of paramount influence⁴⁸⁹ ». Par ailleurs, nous savons que Poe le lisait et s'y intéressait ; les premiers numéros le séduisirent particulièrement⁴⁹⁰. Il est clair que Poe compose des contes à sensation *et* des burlesques (dont Allen écrit : « [they] are identical with those in *Blackwood's*⁴⁹¹ »), et qu'il est tiraillé entre le désir d'être populaire, d'avoir de la renommée parmi les masses, et celui d'écrire exclusivement pour l'élite.

C'est en quelque sorte ce tiraillement qui est mis en scène, parodié dans le diptyque « How to Write a Blackwood Article »/« A Predicament ». Mais, comme dans le cas du « Club de l'In-Folio » le dispositif de cadrage complique profondément le statut de la parodie. Il s'agit bien sûr d'une parodie de certains penseurs de l'époque de Poe, que Clark Griffith décrit ainsi :

Throughout, Poe tirelessly links Transcendentalist hyperbole to the *clichés* of Gothic writers and, scorning both, he castigates them simultaneously. His bluestocking narrator is a kind of cross between Margaret Fuller and Ann Radcliffe. The Signora Psyche Zenobia writes tales of terror. By her own glib admission, she is *all* soul. Having lately felt the strong lure of Transcendentalism, she has become the most ardent member of a literary-humanitarian society, conspicuously modelled on a New England original. Thus the Signora is evidently intended as the allegorical embodiment of American Romanticism. But disgruntled by the low tone of her associates, she is also determined to plagiarize from English contemporaries. It is, as she concedes, a well-known fact that all fine writing and all deep thinking are concentrated in Scotch and English periodicals. Accordingly, she seeks out « Mr. Blackwood », that living symbol of British Romanticism, in order to learn at first hand the techniques of a *Blackwood's* original⁴⁹².

Mais au-delà des aspects thématiques de la parodie, il faut faire certaines remarques *formelles*. Le dispositif de cadre mis en place pour ce conte a un point commun avec celui du « Club de l'In-Folio » : celle qui raconte le récit encadré (Psyche Zenobia) en

⁴⁸⁸ Voir *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁹⁰ Voir *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁹² « Poe's "Ligeia" and the English Romantics », *University of Toronto Quarterly*, 24-1, 1954, p. 8-25, ici p. 14.

est également l'auteure fictive. Cependant, il y a une complication supplémentaire ici, car elle est la narratrice autodiégétique à la fois du récit encadré *et* du récit-cadre. Cela aura des effets importants sur les interactions entre le dispositif de cadre et le récit encadré. Le deuxième aspect tient à la relation entre les deux parties du dispositif : les conseils de Mr. Blackwood sont absurdes, et pourtant mis en œuvre. Après tout, il commence par donner des instructions sur la qualité de l'encre et de la plume d'un auteur à la Blackwood : « "In the first place, your writer of intensities must have very black ink, and a very big pen, with a very blunt nib. And mark me, Miss Psyche Zenobia !" he continued, after a pause, with the most impressive energy and solemnity of manner, "mark me! – *that pen – must – never be mended !*" » (*Tales* 1, p. 339). Le récit écrit par Psyche Zenobia est censé être une parodie des conseils de Blackwood. Mais comment parodier l'absurde ?

Après les spécifications au sujet des instruments d'écriture, les conseils de Blackwood se partagent en trois catégories : le thème, le ton et les citations à inclure. En ce qui concerne le thème, il renvoie son élève à d'autres textes, plus ou moins fictifs. L'humour est à son comble lorsqu'il lui conseille *Confessions of an Opium-Eater*, soi-disant écrit par un singe nommé Juniper. Poe produit une parodie en minuscule de Thomas De Quincey, qui est d'autant plus efficace que « Juniper » se retrouve entouré d'auteurs fictifs tous les plus ridicules les uns que les autres. Néanmoins, tout fictifs qu'ils soient, ces textes sont censés reposer sur des *expériences* réelles. Celles-ci se rangent dans deux catégories : soit les auteurs frôlent la mort, soit ils⁴⁹³ deviennent fous. Psyche Zenobia en conclut d'office qu'elle doit écrire un conte sur sa propre mort, ce qui est certes impossible (cela ne l'arrêtera pas). Pour ce qui est du ton, les conseils de Blackwood sont tout aussi absurdes, puisqu'il suggère une pléthore de tons différents en l'espace d'une page et demi environ dans l'édition de Mabbott, et termine avec cette injonction particulièrement riche :

« Above all, study innuendo. Hint every thing – assert nothing. If you feel inclined to say "bread and butter" do not by any means say it outright. You may say anything and every thing *approaching* to "bread and butter". You may hint at buck-wheat cake, or you may even go so far as to insinuate oat-meal porridge, but if bread and butter be your real meaning, be cautious, my *dear* Miss Psyche, not on any account to say "bread and butter !" » (*Tales* 1, 342).

⁴⁹³ En effet il semble qu'on a affaire exclusivement à des auteurs masculins – même le singe.

Le comique est évident : non seulement le pain beurré, peut-être l'une des choses les plus ordinaires du monde, s'immisce dans le conte à sensation, mais en plus, il apparaît sous une forme moins appétissante, celle de la bouillie d'avoine. Cependant, cette tonalité d'apparence triviale dissimule un phénomène plus sérieux : le conseil donné à l'apprentie auteure est qu'il ne faut jamais appeler les choses par leur nom. Pour cela, il faut remplacer un signifiant par un autre, et ce sans limite (« anything and everything »), tant qu'il reste *approchant*. Cela revient à restreindre considérablement l'éventail des substitutions possibles, et renforce l'ironie de tout le passage.

Cependant, c'est à la troisième catégorie qu'il conviendra de prêter le plus d'attention, à savoir les citations. En effet, le plus grand nombre de pages est consacré aux citations à inclure dans les « récits intenses » (« intensities »), et Françoise Sammarcelli souligne l'ingéniosité de Poe ici : « La stratégie de Poe dans ce conte est particulièrement brillante si l'on considère qu'il se livre à une parodie de la citation, i.e. à un double jeu intertextuel avec des pratiques littéraires courantes⁴⁹⁴ ». Ces citations sont elles-mêmes partagées en deux sous-catégories : « PIQUANT FACTS FOR SIMILES » (*Tales* 1, p. 343) ; « PIQUANT EXPRESSIONS » (*Tales* 1, p. 344). Il n'est pas forcément aisé de déterminer si Psyche Zenobia met en œuvre les conseils de ton donnés par Blackwood, mais toutes les citations qu'il lui suggère sont intégrées au récit encadré. Françoise Sammarcelli poursuit : « Psyche Zenobia, la narratrice, s'empresse dans "A Predicament" d'appliquer programmatiquement les principes de Blackwood. L'écriture devient boursoufflure à partir de rien et les procédés sont mis à nu⁴⁹⁵ ». Déjà absurdes dans le discours de Blackwood, ces citations se retrouvent dans le récit de Psyché Zenobia sous une forme tout à fait déformée : absurde au carré. Afin de recenser ces effets de manière systématique, je propose les tableaux ci-dessous, qui mettent en regard les citations proposées par Blackwood, et la forme sous laquelle elles apparaissent dans le récit encadré.

PIQUANT FACTS FOR SIMILES	
1	« There were originally but three Muses – Melete, Mneme, Aœde – meditation, memory, and singing » (343)
	« Thus it is said there were originally but three Furies – Melty, Nimmy, Hetty – Meditation, Memory and Fiddling » (349)

⁴⁹⁴ « L'Inscription de l'excès dans les contes d'Edgar Poe », *GRAAT*, 15, 1996, p. 63-77, ici p. 70.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

2	« The river Alpheus passed beneath the sea, and emerged without injury to the purity of its waters » (343)	« Thus it is said the immense river Alfred passed, unscathed, and unwetted, beneath the sea » (349)
3	« The Persian Iris appears to some persons to possess a sweet and powerful perfume, while to others it is perfectly scentless » (343)	« Thus it is said the Prussian Isis has, for some persons, a sweet and very powerful perfume, while to others it is perfectly scentless » (350)
4	« <i>The Epidendrum Flos Aeris</i> , of Java, bears a very beautiful flower, and will live when pulled up by the roots. The natives suspend it by a cord from the ceiling, and enjoy its fragrance for years » (344)	« Thus the <i>happy dandy Flos Aeris</i> of Java, bears, it is said, a beautiful flower, which will live when pulled up by the roots. The natives suspend it by a cord from the ceiling and enjoy its fragrance for years » (351)

PIQUANT EXPRESSIONS		
5	« <i>The venerable Chinese novel Ju-Kiao-Li</i> » (344)	« Touching circumstances ! which cannot fail to bring to the recollection of the classical reader that exquisite passage in relation to the fitness of things, which is to be found in the commencement of the third volume of that admirable and venerable Chinese novel, the <i>Jo-Go-Slow</i> » (348)
6	« <i>Aussi tendre que Zaire</i> » (344)	« <i>ossi tender que beefsteak</i> » (352)
7	<i>Ven, muerte tan escondida, Que no te sienta venir, Porque el plazer del morir No me torne a dar la vida.</i> (344)	Vanny Buren, tan escondida, Query no te senty venny Pork and pleasure, delly morry Nommy, torny, darry widdy! (354)
8	<i>Il pover 'huomo che non se'n era accorto, Andava combattendo, e era morte.</i> (344)	<i>Il pover hommy che non sera corty And have a combat tenty erry morty;</i> (356)
9	<i>Und sterb'ich doch, so sterb'ich denn Durch sie – durch sie!</i> (345)	« Unt stubby duk, so stubby dun Duk she! duk she! » (357)
10	<i>ignoratio elenchi</i> (345)	<i>ignoramus e-clench-eye</i> / « an ignorant old squint eye » (353)
11	<i>anemonæ verborum</i> (345)	<i>an enemy-werrybor'em</i> (353)
12	<i>insomnia Jovis</i> (345)	<i>insommary Bovis</i> (353)

13	Aner o pheugon kai palin makesetai (346)	<i>Andrew O'Phlegathon, you really make haste to fly (356)</i>
----	--	--

Il saute d'emblée aux yeux que « le conte, dans ses deux volets, souligne de façon magistrale la défamiliarisation et la subversion potentielle inhérentes à la pratique de la citation, la déformation du matériau linguistique s'accordant avec le développement de l'action⁴⁹⁶ ». Nous voyons premièrement que, bien que toutes les citations proposées par Blackwood soient reprises par Psyche Zenobia, elles n'apparaissent pas tout à fait dans le même ordre. Ensuite, l'effet humoristique déjà produit dans le contexte des conseils est renforcé dans le récit encadré. Prenons l'exemple de la citation suivante :

*Und sterb'ich doch, so sterb'ich denn
Durch sie – durch sie! (Tales 1, p. 345)⁴⁹⁷*

« Unt stubby duk, so stubby dun
Duk she! duk she! » (*Tales 1, p. 357*)⁴⁹⁸

Il convient tout d'abord de rappeler la remarque de Françoise Sammarcelli : « D'une citation de Schiller [...] proposée et traduite par Blackwood [...] il ne reste plus qu'une vaste trace phonétique dépourvue de sens⁴⁹⁹ ». Ensuite, il faut noter que Blackwood attribue certes la citation à Schiller, mais il s'agit d'une erreur. Apparemment, cela contribue au comique, cependant, car, bien qu'elle apparaisse sous forme adaptée ici, Poe l'a correctement attribuée à Goethe ailleurs (voir *Tales 1, p. 345* note 33). Chez Blackwood, nous rions car la citation très solennelle apparaît dans un contexte très cocasse : un personnage meurt car il a avalé de travers un os de poulet (d'où le choix de « du(c)k »). La citation de Schiller/Goethe s'adresse donc... à l'os !

Une surenchère dans le comique s'introduit chez Psyche Zenobia, parce qu'elle comprend l'allemand complètement de travers. Cependant, dans les syllabes de non-

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ « And if I die, at least I die – for thee – for thee ! » (*Tales 1, p. 345*). « For » n'est sans doute pas la meilleure traduction de « durch », qui serait mieux rendu par « through ».

⁴⁹⁸ À noter que la typographie est celle du texte de Mabbott : italiques pour la citation chez Blackwood, guillemets chez Psyche Zenobia.

⁴⁹⁹ « L'Inscription de l'excès dans les contes d'Edgar Poe », art. cit, p. 70. Il serait sans doute possible de faire une lecture de l'action du son dans ce(s) texte(s), similaire à celle que Tom Cohen propose de « The Bells ». Il écrit de l'onomatopée : « it also collapses the mimetic function of language as the word becomes a "thing" itself, void, a sound become its own reference », *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1994, p. 108.

sens qu'elle produit, un sens très humoristique transparaît. « Stubby duk » peut se paraphraser de la manière suivante « a duck that is characterized by being a stub ». C'est également un clin d'œil à l'acronyme qui apparaît dans le deuxième paragraphe du conte, lorsque la Signora décline son pedigree : « We all sign the initials of the society after our names, in the fashion of the R.S.A., Royal Society of Arts – the S.D.U.K, Society for the Diffusion of Useful Knowledge » (*Tales* 1, p 337), donc encore une fois la parodie est elle-même parodiée ici. « Duk she » peut vouloir dire « she is a duck ». Cependant, au sein même de cet humour, une certaine vérité transparaît. Psyche Zenobia parlerait de volaille, et c'était également le cas de Mr. Blackwood, avec son os de poulet. Par ailleurs, le « she » de la version de Zénobie est une des traductions possibles de l'allemand « sie ». Elle n'est pas, en fin de compte, si mauvaise traductrice...

Dans la manière dont elle déforme, Psyche Zenobia décèle donc une part de vérité. Cela devrait peut-être nous conduire à considérer ses versions de plus près. Deux choses sont à noter : en ce qui concerne les langues étrangères, elle déforme tout pour en faire à première vue du non-sens – mais ce n'est pas toujours le cas ; en ce qui concerne l'anglais, elle a une très bonne mémoire – mais pas toujours.

En ce qui concerne les langues étrangères, regardons tout d'abord un détail de la citation 4. Dans la version de Blackwood, nous lisons : « *Epidendrum Flos Aeris* ». Chez Psyche Zenobia, cela devient : « *happy dandy Flos Aeris* ». Nous relevons que, non seulement le premier mot est extrêmement déformé, mais en plus il est transformé en deux mots anglais. Donc ici, le non-sens attendu n'advient pas : il est tout à fait possible de comprendre la notion de dandy heureux. D'un autre côté, les deux derniers mots « Flos Aeris » restent inchangés. Cela pourrait paraître anecdotique si ce même phénomène ne se reproduisait pas. En effet, dans la citation 7, nous lisons : « *Ven, muerte tan escondida* » dans la version Blackwood et « Vanny Buren, tan escondida » dans la version Psyche Zenobia. Encore une fois, nous sommes confrontés à une très forte déformation (Ven muerte = Vanny Buren), suivie par deux mots qui sont restitués à l'identique (tan escondida). Dans « Ven = Vanny », les points communs sont les consonnes « v » et « n », mais le nombre de syllabes change. En ce qui concerne « muerte = Buren », il n'y a absolument rien de commun entre les deux mots. On peut d'ailleurs déceler une dimension politique ici, car Martin Van Buren suscitait la

méfiance extrême de Poe à cause de sa proximité avec Andrew Jackson, dont il fut le vice-président, puis le successeur à la tête du pays de 1837 à 1841, c'est-à-dire au moment des deux premières publications de ce conte (1838 et 1840). Enfin, dans la citation 8, nous lisons : « *Il pover 'huomo che non se'n era accorto* » d'un côté et « *Il pover hommy che non sera corty* » de l'autre. La restitution à l'identique du mot « che » paraît improbable étant donné la très grande différence de prononciation du « ch » en italien et en anglais. Et même si nous supposons que Blackwood prononce fort mal l'italien (ce qui paraît bien possible), il semble de nouveau improbable que le « e » de « che » soit transcrit à l'identique. Notre apprentie auteure est donc bien meilleure en transcription qu'il n'y paraîtrait à première vue.

En ce qui concerne l'anglais, Mme Zenobia semble avoir par moments une très bonne mémoire et par moments une très mauvaise. Cela apparaît surtout dans la première catégorie de citations. Ces quatre citations décrivent des faits insolites qui, selon son maître à penser, doivent l'aider à faire des comparaisons. Dans presque tous les cas Psyche Zenobia répète des sections, souvent assez longues, mot pour mot. Et pourtant, presque à chaque fois, il y a également de grossiers oublis qui étonnent, étant donné la bonne mémoire affichée par ailleurs. La citation 1 parle des muses Melete, Mneme et Aœde. Mme Zenobia s'embrouille sur les noms de celles-ci – mais cela est attendu. Ce qui l'est moins est la substitution de « Furies » pour « Muses » et de « Fiddling » pour « singing⁵⁰⁰ ». La citation 2 est complètement transformée, ce qui présente un écart par rapport aux trois autres. Dans la citation 3, « Persian Iris » devient « Prussian Isis » alors que, par ailleurs, presque tout le langage de l'original est conservé. La citation 4 parle d'une fleur dénommée *Epidendrum Flos Aeris*, et il a été question ci-dessus de ce qu'il advient de cette dénomination chez Psyche Zenobia. Le texte anglais du reste de la citation – le plus long de la catégorie – est restitué quasiment mot pour mot.

Enfin il convient de discuter un cas particulier : la dernière citation (l'avant-dernière dans le récit encadré). Il s'agit d'une citation notée en lettres grecques dans le texte puis transcrite, que Blackwood attribue de nouveau mal, et dont il propose la traduction suivante :

⁵⁰⁰ Cependant, il y a ici, une sorte de fidélité dans la déformation, puisque Zenobia reste dans le registre musical.

For he that flies may fight again,
Which he can never do that's slain. (*Tales* 1, p. 346)

Nous pourrions nous attendre à ce que Mme Zenobia restitue le grec sous forme de non-sens total parsemé d'un ou deux mots anglais pour ajouter un peu de piquant. Mais ici, elle produit une phrase entière en anglais : « *Andrew O'Phlegathon, you really make haste to fly* » (*Tales* 1, p. 356). La phrase est constituée entièrement de mots existants (à part le nom « O'Phlegathon ») et elle est grammaticalement correcte. Le comique est à son comble, car non seulement la déformation de la citation originelle est extrême (et extrêmement drôle), mais de plus le sens de la phrase anglaise est comique. En effet, celle-ci joue sur l'ambiguïté du mot « fly » (fuir et voler). Dans la traduction de Blackwood, il s'agit manifestement de *fly*-fuir, mais Psyche Zenobia le comprend-elle ? Rien n'est moins sûr, et nous nous retrouvons en fin de compte avec l'image d'un personnage au nom extravagant qui s'empresse de s'envoler. Cependant, encore une fois, l'« interprétation » de la Signora est en quelque sorte très fidèle à la pensée de Blackwood. On se souvient que, pour ce dernier, l'intérêt principal du grec n'est pas le sens, mais surtout *l'apparence des lettres* : « The very letters have an air of profundity about them. Only observe, madam, the astute look of that Epsilon ! That Phi ought certainly to be a bishop ! Was ever there a smarter fellow than that Omicron ? Just twig that Tau ! » (*Tales* 1, p. 346). Il peuple donc sa citation grecque de petits personnages ayant chacun leur propre personnalité. Et la Signora s'empresse de créer un petit personnage : Andrew O'Phlegathon⁵⁰¹.

Que dire donc de cette analyse des citations conseillées par Blackwood et de leurs déformations dans le récit encadré ? Elle conduit tout d'abord à la réflexion suivante. Les capacités de Psyche Zenobia en ce qui concerne la retranscription des langues étrangères et la remémoration de l'anglais varient. Cela suggère qu'elle n'est peut-être pas forcément obligée de faire les erreurs qu'elle fait, puisque par moments elle est clairement capable de faire mieux. Peut-être les commet-elle sciemment. Le texte voudrait-il donc suggérer qu'elle se parodie elle-même ? Poe se moque de son personnage, certes, mais n'y aurait-il pas une complication supplémentaire ? Si le

⁵⁰¹ Au sujet de cet exemple, Françoise Sammarcelli nous rappelle : « L'exemple est d'autant plus frappant si l'on perçoit que Poe se moque de lui-même, parodie peut-être avant tout ses propres stratégies intertextuelles et son propre usage des citations en langue étrangère (épigraphes ou citation savantes et généralement non traduites [...]) » (« L'Inscription de l'excès dans les contes d'Edgar Poe », art. cit, p. 70–71).

personnage se moque de lui-même en même temps que Poe se moque du personnage, les choses deviennent plus vertigineuses. Où s'arrête la moquerie, dans ce cas-là ? En dernière instance, c'est sans doute le texte qui se moque de nous, car nous ne savons plus ce qui est sérieux et ce qui ne l'est pas.

Gardons cette question en tête le temps de réfléchir à une autre fonction des citations dans le récit-cadre. Parmi les derniers conseils que Mr. Blackwood donne en ce qui concerne le sujet d'un récit « à la Blackwood », nous lisons ceci : « get yourself into such a scrape as no one ever got into before » ; « pay minute attention to the sensations » (*Tales* 1, p. 340). Comme nous le savons, la situation périlleuse que Psyche Zenobia choisit de décrire est sa propre décapitation par le bras d'une horloge de cathédrale, et, en effet, elle décrit ses sensations en détail : environ quatre pages et demie dans l'édition de Mabbott. Mais comment arrive-t-elle jusqu'à l'horloge ? On peut dire que ce sont les citations qui l'y portent. En effet, la plupart des éléments de l'intrigue semblent très peu motivés, leur seule justification étant de permettre de « placer » une citation.

Ceci est particulièrement clair en ce qui concerne les deux « événements » (il faudrait plutôt dire non-événements) qui surviennent pendant la montée des marches de la cathédrale. Premièrement, le chien de la Signora flaire un rat, une littéralisation totale de l'expression figurée consacrée : « Diana *smelt a rat* ! At once I called Pompey's attention to the subject, and he – he agreed with me [...] Diana smelled the rat. *I – could not* ! Thus it is said the Prussian Isis has, for some persons, a sweet and very powerful perfume, while to others it is perfectly scentless » (*Tales* 1, 350). Jonathan Elmer voit cette tendance à littéraliser comme une caractéristique générale des contes à sensation :

In Poe's sensational tales, the affective always appears in the mode of *return*.

What returns is exactly what sentimentalism strives to expunge, which is not so much affect per se, as the irreducible link between affect and the letter, a link that sentimentalism dedicates its energies to disguising. This is why Poe's sensational horror is attracted to extreme figurations of reading, but it also helps explain the tales' relentless literalism, their desire to demetaphorize, which often involves the reinvigoration of formerly dead metaphors⁵⁰².

Elmer est certes au milieu d'une lecture de « Berenice » lorsqu'il énonce ce principe, mais il s'applique particulièrement bien à Psyche Zenobia, qui est en quelque sorte une

⁵⁰² *Reading at the Social Limit, op. cit.*, p. 106.

machine à littéraliser. En effet, l'épisode du rat flairé ne semble jouer d'autre rôle dans le récit que de permettre au texte de prendre au pied de la lettre l'expression toute faite.

Peu après, lorsque dame, chien et esclave arrivent en haut de l'escalier, l'homme trébuche sur son manteau et tombe sur sa maîtresse. Sous l'effet de la colère, elle lui arrache une certaine quantité de cheveux : « Seizing him furiously by the wool with both hands, I tore out a vast quantity of the black, and crisp, and curling material and tossed it from me with every manifestation of disdain. It fell among the ropes of the belfry and remained » (*Tales* 1, p. 351). Ces cheveux pendant du plafond sont ensuite comparés à la fleur de Java évoquée dans la citation 4, qui est capable de vivre alors qu'elle a été déracinée. Encore une fois, cet épisode n'est pas nécessaire. Bien qu'il soit possible de dire qu'il éclaire la nature des relations entre la maîtresse et son esclave, il ne contribue pas à faire avancer Psyche Zenobia vers l'horloge. Il semble être inclus avant tout pour justifier l'image de la fleur de Java.

Ainsi l'intrigue du récit encadré se construit, portée par les citations de Mr. Blackwood. Il n'y a donc pas de séparation étanche entre récit-cadre et récit encadré. Des éléments du premier fournissent la structure, le squelette du second. Revenons maintenant aux deux questions mises en réserve. Qu'implique le fait que Psyche Zenobia est une narratrice autodiégétique ? Celle-ci se parodie-t-elle elle-même ?

Teresa Goddu a une certaine interprétation de la fonction de notre héroïne en tant que personnage :

Zenobia's failure to understand the figurative gestures of the *Blackwood's* style and the conventionality on which they rely makes her the butt of Dr. Money Penny's jokes and creates the comic effects of the two tales [...] Zenobia unwittingly demystifies the ideological conventions that Mr. Blackwood and Dr. Money Penny would have their readers buy into.⁵⁰³

Psyche Zenobia est ici comprise comme personnage (et non comme narratrice), et ce personnage est incapable de comprendre le sens figuré. De ce fait, elle le démystifie, le matérialise involontairement. Par là même, elle transforme l'idéologie exprimée à l'aide du langage en une version littérale. Cependant, un des titres donnés au récit encadré suggère qu'il y a quelque chose dans le texte qui comprend le figuré. En effet, dans les deux premières publications (dans *The American Museum* en 1838 et *Tales of the Grotesque and Arabesque* en 1840), l'histoire dans l'histoire est intitulée « The

⁵⁰³ « Poe, Sensationalism, and Slavery », in Kevin J. HAYES (dir.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2002, p. 92-112, p. 97-98.

Scythe of Time ». L'effet de ce titre est complexe. D'une part, il s'agit manifestement d'une allégorie du passage du temps : le temps est représenté comme une faucille, indiquant qu'il « coupe » tout sur son passage et que rien ne lui résiste. Cependant, celle-ci est tout aussi manifestement littérialisée dans le récit de la Signora : le temps, notion abstraite, est matérialisé en un instrument qui sert à le marquer – l'horloge. La faucille qui permet au temps de tout couper devient le bras de l'horloge. Le titre « The Scythe of Time » sert donc de commentaire parodique sur le caractère littérialisant du personnage : Psyche Zenobia littérialise, et elle est victime de la littérialisation d'une allégorie du temps. Mais d'où « vient » cette parodie de la littérialisation ? Il est possible que, dans la fiction, il vienne de Psyche Zenobia en tant qu'auteur de « The Scythe of Time ». Elle se dédoublerait donc : d'un côté, elle défiguraliserait (littérialisant l'allégorie), de l'autre elle met en figure (mobilisant l'allégorie). Et la fonction narrative qui donne le titre figuratif « The Scythe of Time » se moquerait du personnage qui vit une littérialisation de cette expression.

Cependant, est-ce le fin mot de l'histoire ? Sommes-nous arrivés aux limites de la parodie ? Un détail qui apparaît pendant que Blackwood conseille ses citations suggère que non. Il déclare de manière répétée : « Write now ! », « Write ! », « Now write ! », « Please to write ! », etc. Il est difficile de ne pas penser à Poe lui-même, astreint à l'impératif d'« écrire ! » afin de subvenir à ses besoins matériels et à ceux de sa famille. À Poe qui pille ici et là des petits bouts d'érudition pour les parsemer dans ses contes. Et enfin donc, l'ultime instance de la parodie serait une auto-parodie que le texte de Poe dans son ensemble fait de lui-même. Repensons, par exemple, à la description de la chambre nuptiale dans « Ligeia », qui fait appel à tant de clichés et de conventions gothiques qu'il ne peut s'agir que d'une auto-parodie. Poe est toujours déjà un personnage comique de son propre conte, alors même qu'il le crée.

Voyons enfin un dernier dispositif de cadrage dans lequel ceci est explicitement le cas. Je parle bien sûr de celui que Poe a mis en place dans la préface de son seul roman achevé, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. On connaît l'histoire de la publication de celui-ci. Le projet initial était de le faire paraître en série dans *The Southern Literary Messenger*. Celui-ci ne publia cependant que les deux premières parties du roman, en janvier et février 1837. L'ensemble fut ensuite publié sous forme de livre en 1838 par Harper & Brothers à New York et Wiley & Putnam à Londres. Poe était cependant attaché à l'idée que le voyage raconté soit pris au pied de la lettre,

et que les lecteurs pensent qu'il s'agissait de faits réels. Il compose donc pour la version complète une préface qui met en place le dispositif de cadre, censé justifier les particularités de la publication du texte.

Le tout premier paragraphe de la préface soulève le problème de la vérité et de la fiction, et le statut du texte vacille tout au long. Le narrateur de cette préface (car il s'agit en fait d'un petit récit) est ostensiblement Arthur Gordon Pym, le héros du roman. Il commence par dire qu'il a beaucoup hésité à écrire le récit de son voyage, bien qu'il y ait été vivement encouragé. La principale raison est la suivante : « I feared I should not be able to write, from mere memory, a statement so minute and connected as to have the *appearance* of that truth it would really possess⁵⁰⁴ ». Son récit est une vérité et non une fiction, mais le narrateur a peur que cette vérité n'ait pas *l'apparence* de la vérité, et craint donc que sa réputation n'en souffre. Il conclut le paragraphe en exprimant des réserves sur ses capacités d'écrivain.

Entre alors le personnage de Poe : « Mr. Poe, lately editor of the Southern Literary Messenger⁵⁰⁵ ». Ce dernier rassure le narrateur quant à son style : « insisting, with great plausibility, that however roughly, as regards mere authorship, my book should be got up, its very uncouthness, if there were any, would give it all the better chance of being received as truth⁵⁰⁶ ». La vérité est bien fragile ici. D'abord, Poe insiste avec beaucoup de « plausibilité », mais la plausibilité est une notion à double tranchant. Certes, dans ce cas-là, « l'apparence » de vérité (qui semblait faire défaut au premier abord) est mise en avant, mais il est suggéré simultanément que cela n'est peut-être *rien qu'une apparence*. Vient ensuite la description de la réaction du public. Au mieux, le livre sera *pris pour vrai*. Il aura le style du vrai, car il en aura l'apparence, mais il est possible qu'il n'en ait pas le statut.

Cependant, le narrateur de la préface n'est pas convaincu, et donc c'est le personnage de Mr. Poe qui rédige un récit sur la base des faits donnés par Mr. Pym (des faits véridiques, un auteur qui parle à la première personne de manière fictive) et qu'il publie avec sa propre signature dans *The Southern Literary Messenger*. Néanmoins, le texte va plus loin. Mr. Poe ne publie pas cette vérité en tant que vérité,

⁵⁰⁴ « The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket », in Burton R. POLLIN (dir.), *Collected Writings of Edgar Allan Poe : The Imaginary Voyages*, New York, Gordian Press, 1994, vol. 5/1, p. 53-363, p. 55. L'auteur souligne.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 55-56.

mais bien plutôt comme fiction : « *under the garb of fiction*⁵⁰⁷ ». Or, surprise : « in spite of the air of fable which had been so ingeniously thrown around that portion of my statement which appeared in the *Messenger* (without altering or distorting a single fact), the public were still not at all disposed to receive it as fable⁵⁰⁸ ». La citation insiste sur la véracité du texte paru dans le *Messenger*. Tout d’abord en le désignant par le mot « statement », une déclaration de fait dans laquelle on ne s’attend même pas à trouver « d’exagération naturelle » : « the natural and unavoidable exaggeration to which all of us are prone when detailing events which have had powerful influence in exciting the imaginative faculties⁵⁰⁹ ». Puis en soulignant qu’aucun fait ne fut modifié ou déformé. Pourtant, le récit a un « air de fable », un air de fiction. Toutefois, malgré cet air, le public n’est pas dupe ; il est convaincu qu’il cache un texte véridique. Jutta Ernst lit ces manipulations de l’histoire véritable de la publication de *Pym* de la manière suivante : « Il [Poe] s’appuie sur le véritable processus de publication et le fictionnalise. Réalité et fiction deviennent interchangeable, la réalité apparaît comme une fiction construite⁵¹⁰ ». Henri Justin et Marc Amfreville développent un argument similaire sur *Pym* dans son ensemble : « Effets de réel qui donnent au texte l’apparence de la réalité, et effets de fiction qui en soulignent au contraire le caractère artificiel et littéraire, se conjuguent ainsi dans le texte⁵¹¹ » (ils parlent par exemple de l’usage de discours empruntés à la science, d’une part, et de conventions gothiques, d’autre part). Dans *Pym*, donc, et en particulier dans la préface, nous rencontrons encore une fois une parabase permanente, mais cette fois-ci elle s’opère au niveau de la séparation entre réalité et fiction.

IV. Un Tableau bien cadré : « The Oval Portrait »

« The Oval Portrait » combine les deux dispositifs discutés ci-dessus, à savoir une œuvre d’art enchâssée et un dispositif de récit-cadre. Bien que le dispositif de cadrage dans ce conte soit à première vue beaucoup plus discret que dans des cas comme « The Folio Club », « How to Write a Blackwood Article » ou *Pym*, il s’agit

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁰ *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken, op. cit.*, p. 137. « Er [Poe] nimmt auf den tatsächlichen Publikationshergang Bezug und fiktionalisiert ihn. Realität und Fiktion werden austauschbar, die Wirklichkeit erscheint als fiktionales Konstrukt. » (je traduis).

⁵¹¹ « Effets de réel, effets de fiction dans *Arthur Gordon Pym* d’Edgar Allan Poe », *RFEA*, 76, 1998, p. 44-53, ici p. 47.

peut-être d'un des montages de cadres les plus complexes de toute l'œuvre de Poe : en effet, il y a non seulement un récit cadre, mais de surcroît un récit « encadré », en plus de plusieurs autres dispositifs qui encadrent le récit dans son ensemble, ainsi que des descriptions de cadres littéralement parlant.

Le titre (comme tous les titres) est le premier cadre⁵¹² ; en nous focalisant sur la forme du portrait (et donc de son cadre) plutôt que sur son contenu, nous comprenons que ce texte est un conte sur les cadres. Liliane Louvel souligne la fonction de cadrage du titre de la manière suivante : « Le cadre du tableau s'érige en marqueur différentiel et arabesque, forme-ornement, lieu-limite de séparation, frontière et seuil, ce qui renforce le lien avec le titre-cadre. Il présente sa théorie : l'énoncé du titre annonce que le texte va évoquer autre chose qu'un récit⁵¹³ ». Cette analyse du texte de Poe se confirme dès la première phrase.

En effet, celle-ci constitue elle aussi un dispositif de cadrage, car elle met en place une série de conventions de lecture propres au gothique :

The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe. (*Tales* 1, p. 662)

Château à moitié en ruine⁵¹⁴ (désigné comme « chateau » plutôt que « castle »), lugubre et majestueux, isolé dans les montagnes. Et comme si cela ne suffisait pas pour nous apprendre qu'il s'agit là d'un cliché de la littérature gothique, le nom d'Ann Radcliffe est explicitement cité. Le ton est donc donné, et nous savons que nous ne nous trouverons pas dans une atmosphère de vraisemblance, mais bien plutôt dans un univers où la textualité sera mise à l'honneur. Comme le dit Françoise Sammarcelli :

Au cœur du cliché, le référent fictionnel s'exhibe, le prétendu réel imite l'art, tandis que Poe annexe, à peu de frais, un décor de roman gothique qui sera réorganisé de l'intérieur, au fil de divers emboîtements. Comme le souligne Henri Justin, « l'art de

⁵¹² Cette section doit beaucoup aux séances du 23 et 30 septembre 2014 du séminaire de Françoise Sammarcelli à l'Université Paris IV-Sorbonne.

⁵¹³ *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 274.

⁵¹⁴ Le *Webster* de 1828 donne comme premier sens de « pile » : « A heap ; a mass or collection of things in a roundish or elevated form ; as a *pile* of stones ; a *pile* of bricks ; a *pile* of wood or timber ; a *pile* of ruins ». Le troisième sens est : « A large building or mass of buildings ; an edifice » (voir <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/Pile>). Le sens du mot chez Poe (ruine ou édifice) paraît donc parfaitement ambigu.

Poe dans les contes s'exerce en priorité sur le travail de modélisation, c'est-à-dire de structuration et de cadrage : "to frame models", "to model frames"⁵¹⁵ ».

Au fur et à mesure que le récit progresse, les cadres se multiplient. Tout d'abord, nous nous rendons compte que le récit principal est en fait un récit-cadre dans lequel le narrateur homodiégétique pénètre dans le château, observe les tableaux qui s'y trouvent, puis découvre le portrait ovale *encadré* par une niche. Il lit l'histoire du portrait ovale dans un livre trouvé sur l'oreiller du lit qu'il occupera pour la nuit. Ce dernier récit, que l'on appellera récit encadré, parle de la production du portrait. Et enfin il y a le *cadre* à proprement parler du portrait ovale. Il s'agira ci-dessous d'étudier l'interaction de ces multiples cadres.

Allons de l'« intérieur » vers l'« extérieur »⁵¹⁶, et commençons à discuter du tableau lui-même. Étant donné que le titre du conte fait référence à un portrait, nous pourrions nous attendre à ce que, à un moment ou un autre, ce portrait soit décrit en détail. Ce moment n'arrive jamais, et la description qui nous est effectivement donnée, après une phrase de définition qui apparaît au troisième paragraphe (« It was the portrait of a young girl just ripening into womanhood », *Tales* 1, p. 663) est excessivement courte :

It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a *vignette* manner ; much in the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom and even the ends of the radiant hair, melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the back ground of the whole. (*Tales* 1, p. 664)

Trois choses sont à noter. D'abord, cette description succincte fait référence à un *style* (vignette) et à un autre peintre plutôt que d'essayer d'exprimer les caractéristiques du tableau. Pour tout lecteur qui ne connaît pas suffisamment le monde de l'art, l'effet est une sorte d'opacité. Ce qui était annoncé par le cliché gothique de la première phrase se confirme ici avec des références intersémiotiques. Deuxièmement, il n'y a qu'un seul terme qui décrit une *qualité* du buste représenté (« radiant »), et celui-ci s'applique aux cheveux plutôt qu'à quelque chose de plus central, comme le visage. C'est bien

⁵¹⁵ « Cadres, limites, récits : notes sur le décentrement dans les contes d'Edgar Allan Poe », in Claudine VERLEY (dir.), *Espaces du texte*, Poitiers, UFR de langues et littératures, 1994, p. 63-74, p. 64. La citation de Justin se trouve dans *Poe dans le champ du vertige*, *op. cit.*, p. 230.

⁵¹⁶ Je place ces deux termes entre guillemets, pour marquer à quel point leur pertinence reste limitée pour parler de textes, comme les analyses développées ci-dessus ont entrepris de le montrer.

peu. Liliane Louvel fait un rapprochement entre cette description et le mythe de la Gorgone tuée par Persée :

Méduse fait un retour en force, la seule Gorgone mortelle, qui fournit le mythe favori de la représentation et des dangers de la pétrification par le regard de la chose. L'esthète doit assurer la coupure entre la chose et sa représentation, comme le glaive de Persée tranchant le cou de Méduse grâce au subterfuge du simulacre, le détour du regard par le bouclier d'Athéna. Et ce portrait-coupure ne présente-t-il pas : « *A mere head and shoulders* » ?⁵¹⁷

Ceci est ironique, car la *principale* caractéristique du tableau est décrite un peu plus bas avec le mot improbable « *lifelikeness* » (*Tales* 1, p. 664).

Ce mot est particulièrement étrange. Louvel le glose ainsi : « signifiant remarquable qui se détriple, se copie et se répète avec une légère altération à chaque fois⁵¹⁸ », et propose quelques traductions de l'expression dans laquelle le mot apparaît (« the absolute lifelikeness of expression »), citant deux textes différents : « “une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même⁵¹⁹”, la représentation non seulement au “vif semblant⁵²⁰” mais à la vie semblant⁵²¹ ». Cependant, la difficulté que l'on rencontre à traduire ce terme est bien illustrée par les tentatives citées par Louvel, mais elles ne rendent pas compte de sa complexité, ni de sa morphologie intéressante. Il aurait été possible d'imaginer une tournure de phrase dans laquelle « lifelike » aurait suffi. Pourquoi cette construction qui force à l'usage de ce néologisme ? Celui-ci attire l'attention tout d'abord car il peut être difficile à lire, difficile à déchiffrer. Une fois qu'on l'a fait, on note que les deux premières syllabes présentent la même prononciation du « i », le phonème /ai/ qui renvoie à l'œil comme au sujet « I ». Par ailleurs, le mot racine « life » est modifié par trois fois, par « like », « ly » et « ness », comme si on souhaitait mettre en valeur en un seul mot les rouages du langage qui lui permettent de fonctionner, de produire du contenu signifiant.

Ceci étant le cas, que peut bien vouloir dire ce terme ? C'est un terme qui est censé parler de la ressemblance entre une représentation et ce qu'elle représente. Cependant ce terme, de par la mise en relief des rouages du langage qu'il opère, met

⁵¹⁷ *L'Œil du texte*, op. cit, p. 279.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 278.

⁵¹⁹ Louvel cite « Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974 », sans plus de précisions.

⁵²⁰ Louvel signale que cette expression est de France Borel.

⁵²¹ *L'Œil du texte*, op. cit, p. 278.

en péril cette relation de représentation. C'est-à-dire que, en même temps qu'il dit la ressemblance, il la contredit. Or, c'est précisément cette qualité du tableau, exprimée par un mot improbable et qui se contredit lui-même, qui lui confère tout son pouvoir, celui de sortir du cadre de la représentation et, comme nous le savons, de *tuer* ce qu'il représente.

Tournons-nous maintenant vers le cadre du portrait. La description du portrait en lui-même tient peu de place. Un groupe de tableaux est mentionné, et Poe souligne plutôt l'importance de leurs cadres, et ce à plusieurs reprises. Tout d'abord au niveau du titre qui – comme indiqué ci-dessus – met l'accent sur la forme ovale du portrait qui est au centre du conte. Par ailleurs, le texte mentionne explicitement les cadres à deux reprises : « frames with rich golden arabesque » (*Tales* 1, p. 662) ; « The frame was oval, richly gilded and filigreed in *Moresque*⁵²² » (*Tales* 1, p. 664). Dans les deux cas, ces cadres sont extrêmement décoratifs. Ils sont faits pour être remarqués. Dans les deux cas, ils sont orientalistes. Dans la première version du texte, intitulé « Life in Death » et publié dans *Graham's Magazine* en 1842⁵²³, d'autres références orientalistes apparaissent. Dans la colonne 1 de ce texte, le visage de la jeune fille représentée est comparé à celui des Houris (p. 201⁵²⁴), un descripteur qui est également utilisé pour décrire la bien-aimée dans « Ligeia ». Au début du récit-cadre 1, le narrateur homodiégétique mentionne les deux éléments orientalistes suivants : « the hookah-case » (p. 200) ; « Constantinople » (p. 200). Ainsi, l'orientalisme des cadres arabesque et mauresque, c'est-à-dire des cadres, littéralement parlant, des tableaux trouvés dans le château transite vers l'« intérieur » du cadre du tableau et se retrouve dans le portrait, dans le visage de Houris de la jeune fille. L'orientalisme transite également vers l'« extérieur » des cadres (entendu de nouveau au sens littéral) et se retrouve dans le hokah du narrateur du récit-cadre et dans sa référence à Constantinople.

Revenons aux dispositifs de cadrage à l'œuvre dans le conte du portrait ovale, et parlons du récit encadré, l'histoire racontée dans le livre que le narrateur du récit-

⁵²² D'après le Webster de 1828, il s'agit de : « A species of painting or carving done after the Moorish manner, consisting of grotesque pieces and compartments promiscuously interspersed » (<https://webstersdictionary1828.com/Dictionary/Moresk>). Le site n'est cependant pas très utile en ce qui concerne « grotesque », terme qu'il assimile à « grotto ».

⁵²³ Disponible à la page : <https://www.eapoe.org/works/tales/ovlprta.htm>

⁵²⁴ La pagination de *Graham's Magazine* est donnée dans le texte.

cadre trouve sur l'oreiller du lit qu'il décide d'occuper. Il s'agit de l'histoire de la jeune fille représentée dans le tableau ovale, l'histoire d'une œuvre d'art tellement puissante qu'elle affecte ce qu'elle représente. Que les problèmes de cadre et de cadrage soient centraux pour « The Oval Portrait » est de nouveau souligné dès le début de ce récit trouvé sur l'oreiller. Voici la première phrase : « She was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee » (*Tales* 1, p. 664). Immédiatement, nous notons un changement de tonalité. La langue devient archaïque, aussi bien dans le choix des mots que dans l'ordre, et cette jeune fille sur le point de devenir femme rappelle d'autres femmes-enfants chez Poe, en particulier Annabel Lee :

That a maiden there lived whom you may know
By the name of Annabel Lee; ⁻⁵²⁵

En effet, dans la troisième phrase de la description, répétitive, nous lisons : « she was a maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee ». Le texte poursuit ainsi : « all light and smiles, and frolicsome as the young fawn : loving and cherishing all things : hating only the Art which was her rival : dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments which deprived her of the countenance of her lover » (*Tales* 1, p. 665). La répétition encadre. Entre les phrases répétées, nous lisons quelques mots sur le peintre, mari de la jeune fille, signalant que la peinture va jouer un rôle important dans le récit encadré. Le plus frappant ici est cependant la série des « deux points » dans l'édition de Mabbott, un procédé qui est d'un strict point de vue grammatical à la limite de l'incorrection, dont on peut dire que chacun sert en quelque sorte de cadre à ce qui suit, qui doit en principe venir expliciter ce qui précède. Les choses sont un peu plus anarchiques ici, et il est difficile de comprendre le lien logique entre l'avant et l'après. Encore une fois, le texte nous dit que ce qui est important ici, ce sont les cadres et la manière dont ils sont décadrés.

Encore un pas vers l'« extérieur » pour considérer la niche à l'intérieur de laquelle le portrait ovale est accroché. On s'en souvient, le narrateur étudie avec attention tous les tableaux qui ornent son appartement. En déplaçant un candélabre, il fait apparaître le portrait ovale. Avant de pouvoir lire l'histoire du tableau contenue dans le livre qu'il a trouvé sur son oreiller, il se sent porté à replacer le candélabre dans sa position d'origine, afin de cacher le portrait de nouveau. Ceci indique que ce qui est

⁵²⁵ *Poetry and Tales, op. cit.*, p. 102.

en jeu avec le cadre que constitue la niche est le montrer/cacher. Étudions de plus près le passage dans lequel le narrateur découvre le portrait :

I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes. Why I did this was not at first apparent even to my own perception. But while my lids remained thus shut, I ran over in mind my reason for so shutting them. It was an impulsive movement to gain time for thought – to make sure that my vision had not deceived me – to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze. In a very few moments I again looked fixedly at the painting.

That I now saw aright I could not and would not doubt (*Tales* 1, p. 663)

Ce qui importe ici est le regard, la qualité du regard ; il s'agit de savoir si l'on voit bien ou pas. Au premier abord, le narrateur regarde très vite, puis arrête de regarder. Il ne sait pas pourquoi. Sa propre *perception*, ses propres sens ne lui en fournissent pas la raison. Il réfléchit. Il décide qu'il avait besoin de temps pour s'assurer de la bonne *qualité* de son regard. Puis il regarde de nouveau, non pas hâtivement cette fois-ci, mais de manière fixe. Maintenant sa vision est fiable. Ce détournement de la vision se retrouve dans le récit encadré, sous une forme un peu différente. Le peintre *refuse* de voir que son œuvre dérobe la vie à son sujet : « the painter *would* not see » (*Tales* 1, p. 665).

Dorri Beam commente cette problématique du voir et du non-voir de la manière suivante:

when he feels overpowered by the portrait, the narrator looks away. Likewise, the artist is twice described [...] as a man so lost in art that “he *would* not see” that it was killing his subject [...]. The difference between Poe’s “*would* not see” and the implied “*could* have seen” is not any kind of blindness, but a willed “not see[ing]”, as suggested by the way his emphasis parses the phrase. This is the essence of the aestheticizing vision at work in the story⁵²⁶.

Pour Beam, l'esthétisation de la jeune fille a manifestement à voir avec sa relégation au statut d'objet esthétique. Cependant, ceci est très ironique car, classiquement, l'*aisthesis*⁵²⁷ est liée à la perception – et ici elle a lieu justement à cause de la non-perception. Il serait donc peut-être possible d'avancer une autre lecture : la jeune fille n'est justement pas esthétisée par l'action du cadre que constitue la niche, mais au contraire matérialisée. Si le narrateur *ne veut pas voir* car, comme le dit Françoise

⁵²⁶ *Style, Gender, and Fantasy in Nineteenth-century American Women's Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 141.

⁵²⁷ Mot grec qui veut dire « faculté de percevoir par les sens, sensation ». Il s'agit de l'opération par laquelle nous posons un objet comme cible de notre perception.

Sammarcelli, « [o]n ne peut à la fois lire et voir⁵²⁸ », et choisit plutôt de lire, et si le peintre *ne peut pas voir*, ce n'est peut-être pas que les deux hommes auraient pu voir, mais que ni la jeune fille ni le tableau ne sont des objets accessibles à la perception. D'où la description si courte du tableau. Après tout le portrait est deux fois *mis en récit* dans ce texte : une fois par le récit encadré (le livre contenant l'histoire du portrait) et une fois par le récit-cadre (l'histoire du narrateur lisant l'histoire du portrait). Ce que nous sommes donc censés « voir » ici, c'est que le portrait n'est pas un objet visuel, n'est pas quelque chose que l'on *peut* voir, mais un objet textuel qui échappe à la perception sensorielle.

Nous en sommes donc arrivés au récit-cadre. Un détail, mais non des moindres, saute aux yeux : le conte se termine à la fin du récit encadré. Le récit-cadre ne revient donc pas clore l'histoire et boucler la boucle du dispositif de cadrage. Beam lit cela comme indiquant un cadre inachevé qui a l'effet suivant : « the reader is left in the narrator's position to draw his or her own conclusions about the portrait, thereby sealing the reader's complicity with the series of interpreters and artists⁵²⁹ ». Selon cette lecture – sans doute discutable – les cadres ne se refermeraient pas, ce qui laisserait ouverte la possibilité d'une ultime parabase. Quoi qu'il en soit, une chose est sûre. Il n'échappera pas au lecteur que ce qui a été montré ici sur les cadres dans ce conte bien connu de Poe n'est pas d'une extrême originalité. Pourquoi donc un si long discours pour dire des choses que l'on sait déjà ? Il s'agissait avant tout de montrer qu'il est impossible de parler des différents dispositifs de cadrage du « Portrait » sans en convoquer d'autres, sans les mêler les uns aux autres. Autrement dit, la condition de possibilité de produire du savoir sur ces cadres est d'entrecroiser les discours ; en contrepartie surgit le risque qu'une telle connaissance comporte inévitablement une part de confusion. Malgré le soin avec lequel Poe a construit le dispositif de cadrage ici, lorsque nous souhaitons en parler, les récits s'interpénètrent et s'entrecroisent. Il y a des effets de parabase entre eux, parabases qui sont inévitables dès lors que l'on met en présence autant de dispositifs de cadrage.

*

⁵²⁸ « Cadres, limites, récits : notes sur le décentrement dans les contes d'Edgar Allan Poe », art. cit, p. 65–66.

⁵²⁹ *Style, Gender, and Fantasy in Nineteenth-century American Women's Writing*, op. cit, p. 142.

* *

Le but de ce chapitre était d'utiliser les ressources fournies par la notion de parabase chez Schlegel pour lire certains textes de Poe. Le résultat est double : (1) la parabase schlegélienne est un dispositif de lecture très productif pour appréhender et comprendre les textes de Poe, en particulier lorsqu'il s'agit de problématiques de cadres et de cadrages ; (2) la parabase chez Poe est en fait beaucoup plus radicale que la version schlegélienne. Nous avons vu que, chez Schlegel, la problématique se termine par une transposition du visuel en narratif. Cette problématique se retrouve chez Poe. Cependant, comme cet auteur travaille exclusivement le matériau narratif, le résultat est beaucoup plus extrême. Encore et encore, le travail du cadre – et son dépassement – chez Poe aboutit à des parabases non seulement permanentes, mais aussi multiples. Cette multiplicité conduit à un outrepassement de la phénoménalité et nous transporte vers la matérialité radicale de l'arabesque.

Chapitre 6

Les Sublimes de Poe

Kant : ou le *cant* comme « caractère intelligible⁵³⁰ ».

Certains lecteurs ont suggéré qu'il existe un lien entre la problématique du cadrage et le sublime chez Poe. Tout d'abord, on peut citer Kent Ljungquist. Dans son essai intitulé « Descent of the Titans : The Sublime Riddle of “Arthur Gordon Pym”⁵³¹ », il évoque ce lien en relation avec le roman de notre auteur. Interprétant la progression du roman comme une série de retraits de la réalité sociale (« social reality ») jusqu'à ce que le héros soit capable de percevoir le sublime, Ljungquist voit dans cette notion une sorte de dialectique entre les très grandes étendues et les épisodes de circonscription⁵³². Ainsi, le roman alternerait constamment entre les espaces qui dépassent les limites du cadre et les épisodes très encadrés, et c'est précisément ce jeu entre cadrage et décadrage qui permettrait d'appréhender le sublime.

Néanmoins, c'est Dennis Pahl, dans ses essais intitulés « Poe's Sublimity : The Role of Burkean Aesthetics » et « Sounding the Sublime : Poe, Burke, and the (Non)Sense of Language », qui va le plus loin⁵³³. Dans le premier texte, l'auteur

⁵³⁰ « Kant : oder cant als intelligibler Charakter » (Friedrich Wilhelm NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert in Kritische Studienausgabe*, vol. 6, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, p. 111. Version française : *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*, trad. fr. Jean-Claude HÉMERY, Paris, Gallimard, 1974, p. 58. [trad. mod.].

⁵³¹ « Descent of the Titans : The Sublime Riddle of “Arthur Gordon Pym” », *The Southern Literary Journal*, 10-2, 1978, p. 75-92.

⁵³² Voir *Ibid.*, p. 87.

⁵³³ « Poe's Sublimity : The Role of Burkean Aesthetics », *The Edgar Allan Poe Review*, 7-2, 2006, p. 30-49 ; « Sounding the Sublime : Poe, Burke, and the (Non)Sense of Language », *Poe Studies*, 42-1, 2009, p. 41-60. Il n'est sans doute pas étonnant que Pahl fasse ce lien dans le contexte d'un rapprochement entre certains textes de Poe et la théorie burkienne. En effet, dans son avant-propos à la traduction française qu'E. Lagetie de Lavaïsse propose du célèbre traité de Burke en 1803 (il s'agit de la deuxième traduction parue en français, et elle est donc dotée d'une certaine valeur historique), Baldine Saint Girons, qui est sans doute la meilleure spécialiste actuelle de Burke en France, soutient qu'une des principales fonctions du sublime chez celui-ci est de casser les cadres (« Avant-propos », in *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. fr. E. Lagetie DE LAVAÏSSE, Paris, Vrin, 1973, p. 7-28). Cependant, je prendrai une position différente ci-dessous :

analyse une citation contenue dans « The Poetic Principle » dont je reparlerai ci-dessous : « I make Beauty, therefore – using the word as inclusive of the sublime – I make Beauty the province of the poem⁵³⁴ ». Son analyse vaut la peine d'être citée un peu longuement :

Poe's manner of embedding « the sublime » in the sentence, between two dashes and between the repeated word « Beauty » may well suggest the irruptive power of the sublime lodged inside, or within the framework, of the beautiful. Not content simply to conflate the beautiful and the sublime, and so to make them perfectly inseparable, Poe becomes more concerned with combining the two categories in a special way, so that « the sublime » exists in something like a state of repression and potential force within « the beautiful⁵³⁵ ».

Comme l'analyse de Pahl le fait observer, le sublime est doublement encadré – à la fois par le tiret de chaque côté et par la répétition du mot « Beauté ». Notons que « Beauté » prend une majuscule, alors que ce n'est pas le cas du sublime. Cela suggère que le premier terme a une éminence particulière (celle de l'allégorie ?). Cependant, du fait de la structure grammaticale ainsi créée, le sublime possède une force d'irruption (« irruptive power »), et casse ainsi la hiérarchie qui semblait être mise en place : le sublime est inscrit dans un cadre (celui qui est formé par les tirets), mais c'est ce cadre même qui vient casser la structure de la phrase, nécessitant la répétition. Cette répétition, d'ailleurs, vient en quelque sorte scinder la Beauté en deux⁵³⁶.

I. L'Idiome du sublime chez Poe

Bien que Poe utilise souvent le mot « sublime » dans ses écrits⁵³⁷, il n'élabore jamais de théorie de la notion (comme c'est si souvent le cas chez lui). Et lorsque l'on

c'est chez Kant que nous trouverons les meilleures ressources pour penser le sublime et le cadre, et ce parce que Kant soutient qu'il existe une relation différente entre ces deux notions.

⁵³⁴ « The Poetic Principle », in G. R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 71-94, p. 78. Ce texte fut publié à l'origine dans le périodique intitulé *Sartain's Union Magazine* en octobre 1850.

⁵³⁵ « Poe's Sublimity », art. cit, p. 33.

⁵³⁶ Cette idée de la Beauté comme cadre, dans lequel le sublime fait irruption revient plusieurs fois sous la plume de Pahl : « Beauty, in Poe, contains the very irruptive forces, the “intense excitements” of the sublime that threaten to dismantle the frame and, consequently, to undermine any notion of poetic boundary or unity » (*Ibid.*, p. 37) ; « Like repressed material residing within the framework of the beautiful, the sublime is always present, ready at any moment to erupt violently and dissonantly within the circumscribed, often domestic (or feminine) settings of Poe's narratives » (« Sounding the Sublime », art. cit, p. 45).

⁵³⁷ J. Lasley Dameron recense trente-huit occurrences du terme dans la seule critique (voir J. Lasley DAMERON et Louis Charles STAGG, *An Index to Poe's Critical Vocabulary*, Hartford, Transcendental Books, 1966, p. 44. Cité d'après Kent LJUNGQUIST, « Poe and the Sublime : His Two Short Sea Tales in the Context of an Aesthetic Tradition », *Criticism*, 17-2, 1975, p. 131-151, ici p. 131).

examine en détail, comme je le ferai ci-dessous, quelques moments où il donne effectivement des éléments de ce qui pourrait ressembler à une théorie (principalement dans les écrits critiques et dans *Eureka*⁵³⁸) quelque chose de très contradictoire fait surface. Certaines influences gouvernant sa pensée sur le sublime sont presque explicites, comme celle de Burke. Poe écrit par exemple : « obscurity is a source of the sublime⁵³⁹ ». Comme nous le savons, la section II, partie II de l'ouvrage de Burke intitulé *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* s'intitule tout simplement « Obscurity ». Poe invoque aussi Burke nommément à plusieurs reprises, et je reviendrai sur ce point. Par ailleurs, l'idée que le sublime est une sous-espèce de la beauté revient encore et toujours sous la plume de Poe (la citation mentionnée ci-dessus⁵⁴⁰, par exemple, étant répétée à au moins deux autres endroits⁵⁴¹) et il s'agit d'une idée bien connue de Burke⁵⁴². John T. Irwin, dans *American Hieroglyphics*, soutient également que Poe suit le philosophe anglais d'une autre manière : en liant le sublime à l'indéfini⁵⁴³. D'autre part, il est tout aussi clair que Poe connaît bien la tradition rhétorique, par exemple le rapport qu'elle établit entre le sublime et le simple, qui remonte au moins au Pseudo-Longin, auteur du *Peri hypsous*, peut-être le plus ancien traité sur le sublime. Poe suit clairement cette idée lorsque, au début de *Eureka*, il s'interroge sur les termes qui vont convenir à son exposé : « What terms shall I find sufficiently simple in their sublimity – sufficiently sublime in their simplicity – for the mere enunciation of my theme ?⁵⁴⁴ ». De plus, il semble avoir

⁵³⁸ Cependant, certains lecteurs soutiennent que c'est dans le conte « The Fall of the House of Usher » que Poe se confronte le plus directement aux discours précédents sur le sublime, en particulier ceux de Burke et de Kant (voir Sean MORELAND, « “Torture[d] into aught of the sublime”: Poe’s Fall of the House of Usher, Usher [sic], and Kant », in Alexandra URAKOVA (dir.), *Deciphering Poe : Subtexts, Contexts, Subversive Meanings*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2013, p. 53-65, p. 54. pour une récapitulation de ces interprétations).

⁵³⁹ « Review of Critical and Miscellaneous Essays », *Graham’s Magazine*, 06/1841 p. 294. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.eapoe.org/works/criticism/gm41mt01.htm>.

⁵⁴⁰ « The Poetic Principle », art. cit, p. 78.

⁵⁴¹ « American Prose Writers. No. 2. N. P. Willis. *New Views – Imagination – Fancy – Fantasy – Humor – Wit – Sarcasm – The Prose Style of Mr. Willis* », in Burton R. POLLIN (dir.), *Collected Writings of Edgar Allan Poe : Writings in The Broadway Journal*, New York, Gordian Press, 1986, vol.3, p. 17. (texte publié à l'origine le 18 janvier, 1845) et « The Literati Of New York City : N. P. Willis », in G. R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 1123-1130, p. 1126. (texte publié à l'origine dans *Godey’s Lady’s Book* en mai, 1846).

⁵⁴² Voir H. JUSTIN, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, op. cit, p. 127 note 2.

⁵⁴³ *American Hieroglyphics : The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*, Baltimore ; London, Johns Hopkins University Press, 1983, p. 116.

⁵⁴⁴ *Eureka*, op. cit, paragr. 2. Sur un autre lien très spécifique entre le *Peri hypsous* du Pseudo-Longin et un texte de Poe, voir Stephanie SOMMERFELD, « From the Romantic to the Textual Sublime : Poesque Sublimities, Romantic Irony and Deconstruction », in Alexandra URAKOVA (dir.), *Deciphering Poe : Subtexts, Contexts, Subversive Meanings*, Bethlehem, Lehigh University Press, 2013, p. 75-85, p. 76.

connaissance de la tradition du XVIII^e siècle qui relie certains paysages pittoresques au sublime : « A mountain, to be sure, by the mere sentiment of physical magnitude which it conveys, does impress us with a sense of the sublime⁵⁴⁵ ». Par ailleurs, Poe connaît le lien traditionnellement établi entre le sublime, la grandeur et l'élévation. Dans sa recension de l'*Orion* de R. H. Horne, il parle du sublime en ces termes : « loftiest sublimity⁵⁴⁶ ».

Cependant, lorsque Poe invoque les motifs traditionnels liés au sublime, cela ne se passe jamais de manière simple, et son usage des notions ou références les plus classiques est souvent prodigieusement complexe. Prenons, par exemple, la référence à Burke. Il paraît certes clair que certains éléments de la notion de sublime chez Poe pourraient effectivement sortir tout droit d'un texte de cet auteur, mais il arrive également à Poe de faire des déclarations peu flatteuses au sujet du philosophe britannique. Par exemple, dans cette recension de *Table Talk* de S. T. Coleridge, il écrit : « We have particular pleasure in giving circulation to the opinion on Burke's essay on the Sublime and Beautiful, a work which once cost us hearty self-reproaches because we could learn nothing from it⁵⁴⁷ ». La rhétorique est ici très retorse : Poe suggère que nous devrions apprendre de Burke, bien que lui-même en ait été incapable, ce qui fonctionne à la fois comme un éloge et comme un reniement. Par ailleurs, comme c'est souvent le cas avec Poe, la phrase comporte clairement une certaine ironie, donc il est en fin de compte difficile de savoir quel sens en tirer au juste. Mais de manière plus explicite, dans ce même texte, Poe suit Coleridge, qui déclare : « Burke's Essay on the Sublime and Beautiful seems to me a poor thing ; and what he says upon Taste is neither profound nor accurate⁵⁴⁸ ». Cependant, bien que Poe semble ainsi émettre une opinion négative sur le texte du philosophe britannique, cela entre en contradiction avec la quantité d'idées qu'il reprend de celui-ci.

⁵⁴⁵ « The Poetic Principle », art. cit, p. 72. Sur ce phénomène du XVIII^e siècle, voir Baldine SAINT GIRONS, *Le Paysage et la question du sublime*, Paris ; Lyon, Réunion des musées nationaux ; ARAC, 1997.

⁵⁴⁶ « R. H. Horne », in G. R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 289-310, p. 294. (texte publié à l'origine dans *Graham's Magazine* en mars 1844).

⁵⁴⁷ « Review of S. T. Coleridge's *Table Talk* », *American and Daily Commercial Advertiser*, 22/07/1835 p. deuxième vol. LXXII, numéro entier 12185, 2, colonne 2, milieu. Ce texte est disponible à l'adresse suivante : <https://www.eapoe.org/works/criticism/ba350722.htm>. En toute rigueur, il faut également signaler que, bien qu'il lui soit souvent attribué sans la moindre hésitation, il n'est pas entièrement certain que Poe soit effectivement l'auteur de ce texte.

⁵⁴⁸ *Ibid.*

S'agissant de l'association entre le sublime et le simple, il arrive à Poe d'y ajouter l'horreur : « a horror sublime in its simplicity⁵⁴⁹ ». Bien qu'il soit connu que Burke associe le sublime à l'horreur, la citation suivante démontre une différence très claire entre le philosophe britannique et Poe : « that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror ». Cette disposition est considérée comme productrice du sublime⁵⁵⁰. Or, nous le savons, Poe ne s'arrête jamais à *un certain degré* d'horreur, comme nous le verrons ci-dessous dans « The Facts in The Case of M. Valdemar » comme lieu du sublime, par exemple.

L'usage que fait Poe du sublime en lien avec les paysages est également particulièrement déroutant lorsqu'on y regarde en détail. Par exemple, dans « Dream-Land », il écrit :

From a wild weird clime, that lieth, sublime

Out of SPACE – out of TIME⁵⁵¹.

Mis à part le mot « weird », auquel l'on ne s'attendrait peut-être pas forcément en relation avec le sublime, ce qui est particulièrement frappant ici est l'idée qu'il devrait se situer en dehors de l'espace et du temps (sans parler du fait que les mots « SPACE » et « TIME » sont écrits en énigmatiques lettres majuscules). Une autre description de paysage semblerait développer ces particularités, et suggérer que Poe avait sa propre esthétique idiosyncrasique lorsqu'il s'agissait du sublime : « I have been roaming far and wide over this island of Mannahatta. Some portions of its interior have a certain air of rocky sterility which may impress some imaginations as simply dreary – to me it conveys the sublime⁵⁵² ». Aucune de ces caractéristiques – « weird », « out of SPACE – out of TIME », « sterile », « dreary » – ne fait partie des attributs qui ont été traditionnellement associés aux paysages sublimes. Enfin, une des déclarations les plus étranges faites par Poe au sujet du sublime et des paysages est le conseil qu'il donne au spectateur contemplant le paysage autour du Mont Etna. Pour qu'il apprécie au

⁵⁴⁹ « Review of Elizabeth Barrett Barrett, *The Drama of Exile and Other Poems* », *Broadway Journal*, Vol. I, no. 2, 11 janvier, 1845. In *Collected Writings of Edgar Allan Poe : Writings in The Broadway Journal*, New York, Gordian Press, 1986, vol. 3, p. 8.

⁵⁵⁰ *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 53. Cité d'après S. SOMMERFELD, « From the Romantic to the Textual Sublime : Poesque Sublimities, Romantic Irony and Deconstruction », art. cit, p. 75.

⁵⁵¹ *Poetry and Tales*, op. cit, p. 79.

⁵⁵² « Doings of Gotham [Letter I] », *Columbia Spy*, 18/05/1844 vol. XV, numéro 4, p 3, colonne 2. Ce texte est disponible à l'adresse suivante : <https://www.eapoe.org/works/misc/gothamb1.htm>.

mieux sa qualité sublime, Poe fait cette suggestion : « Only by a rapid whirling on his heel could he hope to comprehend the panorama in the sublimity of its *oneness*⁵⁵³ ». Cela va complètement à l'encontre des attitudes traditionnelles sur la meilleure manière d'apprécier le sublime, qui doit, en général, être appréhendé depuis une attitude stationnaire et depuis un endroit tranquille et à l'écart (comme c'est le cas par exemple dans le sublime dynamique de Kant, où l'observateur ne peut apprécier le caractère sublime d'un orage au-dessus de l'océan que depuis la rive, en un lieu sûr, où il est à l'abri de celui-ci).

Un bref commentaire de ce que Poe dit du lien entre le sublime et l'élévation est également nécessaire. Bien que la déclaration citée ci-dessus puisse paraître à première vue parfaitement canonique, la description du sublime en termes de « loftiest sublimity » dans la recension de Horne introduit en fait plusieurs niveaux de complexité. Traditionnellement, le sublime est ce qui est *élevé*, certes. Cependant, ici, Poe élève ce qui est déjà élevé (le sublime) d'au moins deux degrés supplémentaires : le sublime n'est pas seulement décrit en termes d'élévation : « lofty » (ce qui, appliqué au sublime, donnerait déjà une élévation élevée), mais comme : « the loftiest » (l'élévation la plus élevée). Il s'agit donc d'une version exagérée, hyperbolique – peut-être même parodique – du sublime.

Enfin, il faut évoquer certains propos de Poe au sujet du sublime qui font plus que simplement opérer des déplacements dans les discours canoniques sur le sublime, mais s'en écartent totalement. Donnons-en deux exemples.

Dans sa recension d'un volume de poèmes de Joseph Rodman Drake (qui est communément appelée « Drake-Halleck Review »), Poe décrit l'un des passages du texte recensé de la manière suivante : « an instance of what may be termed the sublimely ridiculous⁵⁵⁴ ». Comme nous le savons, le sublime est habituellement associé à des idées nobles, telles que la beauté ou la raison, et il n'est pas du tout canonique de voir la notion mise en rapport avec quelque chose de « bas » comme le ridicule. Je propose de mettre cette citation en rapport avec un autre passage :

⁵⁵³ *Eureka*, *op. cit.*, paragr. 7.

⁵⁵⁴ « DRAKE-HALLECK. The Culprit Fay, and Other Poems, by Joseph Rodman Drake. New York : George Dearborn. Alntwick Castle, with other Poems by Fitz Greens Halleck. New York : George Dearborn », in Burton R. POLLIN (dir.), *Collected Writings of Edgar Allan Poe: Writings in The Southern Literary Messenger*, New York, The Gordian Press, 1997, vol. 5/5, p. 164-174, p. 169.

The *pure Imagination chooses, from either Beauty or Deformity, only the most combinable things hitherto uncombined ; the compound, as a general rule, partaking, in character, of beauty, or sublimity, in the ratio of the respective beauty or sublimity of the things combined [...]*⁵⁵⁵.

Ici, nous voyons mis en place un lien entre sublime et *Difformité* (avec un « D » majuscule !) qui peut faire penser à l'hypothèse avancée par G. R. Thompson, qui considère que Jean Paul est une influence importante pour Poe, notamment sa notion de « sublime inversé », dans lequel le comique joue un rôle important⁵⁵⁶. Tout cela évoque une autre vision très idiosyncrasique du sublime, à savoir celle du sublime grotesque articulée par Victor Hugo dans la « Préface de *Cromwell* ». On se souvient que Burton R. Pollin, ce grand détective des sources de Poe, soutient qu'il est tout à fait possible que ce dernier ait connu le texte hugolien⁵⁵⁷. Il aurait du moins, comme le soutient Claude Richard, connu un compte rendu de la « Préface » publiée dans un périodique (*Foreign Quarterly Review*) en juin 1828⁵⁵⁸. Ceci placerait donc la notion du sublime chez Poe dans une relation de filiation avec une vision tout autre que celle dont nous avons l'habitude.

Le deuxième exemple que je voudrais évoquer est le suivant : « Truth is, in its own essence, sublime, – but her loftiest sublimity, as derived from man's clouded and erratic reason, is valueless – is pulseless – is utterly ineffective⁵⁵⁹ ». Ce qui est étonnant ici n'est pas l'association du sublime à la vérité⁵⁶⁰, mais plutôt la suggestion que ce qui est le plus sublime (j'ai commenté ci-dessus l'expression « loftiest sublimity ») n'a pas de pouls (« is pulseless »). Cela associe le sublime au corps, ce qui pourrait encore être fidèle à Burke, mais ici le corps est *sans vie*.

Étant donné l'usage étrange et déroutant que Poe fait de la notion du sublime, il n'est pas étonnant que les lecteurs qui ont tenté de comprendre cet aspect de son travail se soient tournés vers des cadres de lecture extérieurs pour les aider,

⁵⁵⁵ « Marginalia » 220.

⁵⁵⁶ Voir *Poe's Fiction, op. cit.*, p. 162.

⁵⁵⁷ « Victor Hugo and Poe », *Revue de Littérature Comparée*, 42-4, 1968, p. 501-507.

⁵⁵⁸ *Edgar Allan Poe journaliste et critique*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 538.

⁵⁵⁹ « R. H. Horne », art. cit, p. 294.

⁵⁶⁰ Voir Philippe LACOUÉ-LABARTHE, « La Vérité sublime », in *Du Sublime*, Paris, Belin, 1988, p. 97-147.

principalement la lecture empiriste du sublime proposée par Burke d'une part, et d'autre part le traitement du sublime au sein de la philosophie critique de Kant⁵⁶¹.

II. Poe avec Burke : le sublime selon l'empirisme

Daniel Tobias Seger nous informe que dix éditions différentes de la *Recherche* de Burke, toutes largement diffusées, furent imprimées aux États-Unis entre 1800 et 1856⁵⁶², et il semble très facile d'affirmer que Poe avait lu ce texte : comme nous l'avons vu ci-dessus, il cite le philosophe britannique nommément, et sa familiarité avec les idées de ce dernier ne peut être niée. Pour certains lecteurs, cette familiarité est telle que certains motifs chez Poe font automatiquement signe vers Burke. Ainsi Kent Ljungquist identifie certains termes dans « Morning on the Wissahiccon » (un texte identifié comme « tale ») et « The Island of the Fay » (un texte identifié à l'origine comme « article⁵⁶³ ») comme des mots-clefs burkéens : « Like its synonyms in the tale (“sombre...gloom,” “spectral shapes,” and “shade”), “shadows” is virtually a code word in Poe’s article for Burkean “obscurity,” or the concept of the sublime itself⁵⁶⁴ ».

Un aspect de la théorie burkienne qui aurait particulièrement influencé Poe selon Dennis Pahl est l'accent mis sur l'empirisme, et en particulier sur les aspects psychologiques et physiologiques du sublime dans cette tradition⁵⁶⁵. Toujours selon Pahl, Poe irait à l'encontre de Kant : notre auteur serait plutôt en harmonie avec Burke, car Poe considérerait que le sublime ne permet jamais la transcendance ou l'unité du sujet⁵⁶⁶. Sommerfeld, quant à elle, discerne une notion burkienne du sublime dans

⁵⁶¹ Il y a cependant un essai assez souvent discuté par la critique, qui soutient que Poe a renié à la fois Burke et Kant : Jack G. VOLLER, « The Power of Terror: Burke and Kant in the House of Usher », *Poe Studies/Dark Romanticism*, 21-2, 1988, p. 27-35. (Voller renouvelle ce même propos dans *The Supernatural Sublime : The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 1994, p. 229–30). Parmi ceux qui contestent son argument, nous trouvons : Frederick L. BURWICK, « Edgar Allan Poe : The Sublime, the Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque », *Amerikastudien / American Studies*, 43-3, 1998, p. 423-436, ici p. 430–31 ; D. PAHL, « Sounding the Sublime », art. cit, p. 41.; S. MORELAND, « “Torture[d] into aught of the sublime”: Poe’s Fall of the House of Burke, Ussher [sic], and Kant », art. cit, p. 62.

⁵⁶² « Stürze in den Malstrom : Edgar Allan Poes “A Descent into the Maelström” im Horizont von Kants “Analytik des Erhabenen” », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 42, 2001, p. 225-243, ici p. 226.

⁵⁶³ Ce texte est publié à l'origine en 1841 dans *Graham’s Magazine* avec la désignation de : « plate article ».

⁵⁶⁴ « Ut Pictura Poe : Poetic Politics in “The Island of the Fay” and “Morning on the Wissahiccon” », in Shawn ROSENHEIM et Stephen RACHMAN (dir.), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 305-329, p. 309.

⁵⁶⁵ Voir D. PAHL, « Poe’s Sublimity », art. cit, p. 31.

⁵⁶⁶ « Sounding the Sublime », art. cit, p. 44.

« The Purloined Letter », dans l'usage du mot « astounded » pour décrire l'attitude du narrateur, ainsi que les descripteurs « speechless » et « motionless » (*Tales 2*, p. 982) pour le préfet lorsque Dupin l'informe qu'il a la lettre volée en sa possession.

L'un des aspects les plus marquants de la *Recherche* de Burke, dû au parti pris empiriste, est le lien établi entre le sublime et les sentiments, qui est particulièrement fort chez lui. Parmi les lecteurs qui commentent ce lien chez Poe, deux se distinguent. D'une part, Dennis Pahl note : « Because of its intensity and excitement and passion, the aesthetic pleasure Poe associates with “the beautiful” cannot thus help but correspond with the Burkean sublime⁵⁶⁷ ». D'autre part, Frederick L. Burwick déclare :

The sublime, the picturesque, the arabesque, and the grotesque share three basic features: 1) their meaning, even when the terms are abstracted, is shaded by their visual heritage [...] 2) their meaning involves a presumed affective function – they arouse sensations, feelings; 3) their meaning is destabilized by both the preceding factors, by their own visual presumption, and by their evocation of emotional, non-rational affects⁵⁶⁸.

Par ailleurs, il y a un sentiment en particulier qui a très souvent été mis en rapport avec le texte de Poe. Il s'agit, sans grande surprise, de la terreur. Celle-ci est certes très présente chez Poe, mais il est peut-être un peu moins courant de la voir associée au sublime. Jacob Rama Berman établit ce lien dans « The Fall of the House of Usher » de la manière suivante : « The confrontation with the occult Usher is a confrontation with the abstracted terror of the sublime⁵⁶⁹ ». Par ailleurs, Dennis Pahl lit le corbeau du fameux poème comme un objet sublime et terrifiant⁵⁷⁰.

III. Poe avec Kant : le sublime selon le criticisme

Dans son essai précédemment mentionné sur « The Fall of the House of Usher », Jack G. Voller note :

The precise extent of Poe's knowledge of Kant may perhaps never be known [...].

We cannot discount the likelihood of Poe's indirect knowledge of Kant. Poe had some acquaintance with the writings of Fichte and Schelling [...], and would there have encountered some of Kant's ideas. Perhaps most likely as an indirect source is Coleridge, who knew Kant's « Analytic of the Sublime » well enough to consider

⁵⁶⁷ « Poe's Sublimity », art. cit, p. 33.

⁵⁶⁸ « Edgar Allan Poe », art. cit, p. 433.

⁵⁶⁹ *American Arabesque*, op. cit, p. 126 note 39.

⁵⁷⁰ « Poe's Sublimity », art. cit, p. 37.

translating it, and who much preferred the German idealist's formulation of sublimity, with its subjectivism and implicit moral dimension, to Burke's sensationist theory⁵⁷¹.

Il existe par ailleurs d'autres sources possibles d'influence directe. B. Q. Morgan recense douze traductions de Kant en anglais avant la mort de Poe en 1849⁵⁷², et dans sa recension du livre de Hansen et Pollin intitulé *The German Face of Edgar Allan Poe*⁵⁷³, Richard P. Benton note que l'une d'entre elles, intitulée *Principles of Critical Philosophy* (London/Edinburgh/Hambourg, 1797) et due à Jacob S. Beck, contient une traduction de la *Critique du Jugement*⁵⁷⁴. Il existe en outre plusieurs recueils et résumés dans lesquels il n'est pas impossible que des principes de la *Critique du Jugement* se soient trouvés intégrés. Voller lui-même affirme également qu'il est peu probable que l'« Analytique du sublime » ait échappé à Poe⁵⁷⁵ et à lui seul, le nombre de traductions anglaises de Kant viendrait à l'appui de l'assertion suivante de Benton :

Interest in German literature and culture in Britain and the United States was particularly aroused by the publication of the English and American editions of Madame de Staël's *L'Allemagne* [sic] (1813-14). [...] In the United States, scholars and translators soon appeared, especially in New England [...]. In the South, or below the Mason-Dixon line, there were also scholars and translators who supported the cause of Germanism⁵⁷⁶.

Cependant, ce qui m'intéressera n'est pas principalement de développer un argument d'influence directe ou indirecte du criticisme kantien sur Poe, mais bien plutôt de tirer toutes les conséquences qu'impliquent quelques ressemblances troublantes entre le sublime kantien et certains textes de Poe.

Nous l'avons noté ci-dessus, Ljungquist pouvait relever dans certains textes de Poe une série de termes fonctionnant selon lui comme autant de codes renvoyant à des notions burkéennes. Cependant, dans un précédent essai, le même Ljungquist considérait que la recension des poèmes de Joseph Rodman Drake présente un cas plus compliqué :

Finally and most important, Poe does not limit the sublime to the realm of unbridled emotion. In the « Drake-Halleck Review », he connects the sublime with a conceptual

⁵⁷¹ « The Power of Terror », art. cit, p. 27 note 3.

⁵⁷² *A Critical Bibliography of German Literature in English Translation, 1481-1927*, New York ; London, The Scarecrow Press, 1965, p. 257-261.

⁵⁷³ *The German Face of Edgar Allan Poe*, op. cit.

⁵⁷⁴ « Poe's German and Germanism », *Poe Studies/Dark Romanticism : History, Theory, Interpretation*, 28-1-2, 1995, p. 21-24, ici p. 23.

⁵⁷⁵ « The Power of Terror », art. cit, p. 27.

⁵⁷⁶ « Poe's German and Germanism », art. cit, p. 22-23.

and intellectual process. Such a notion sets Poe apart from Burke and his eighteenth-century disciples. He remarks: « Very nearly akin to this feeling [Veneration], and liable to the same analysis, is the Faculty of Ideality – which is the sentiment of Poesy. The sentiment is the sense of the beautiful, of the sublime, and of the mystical ». And in a footnote, he adds, « We separate the sublime and the mystical – for, despite of high authorities, we are firmly convinced that the latter may exist, in the most vivid degree, without giving rise to the former ». Thus the sublime need not be located in the realm of nature; it can reside in a realm of Ideality that transcends the sensuous world. In fact, the experience of the sublime can observe a presence that the senses cannot perceive⁵⁷⁷.

Ainsi, le sublime ne concerne pas seulement l'émotion, mais a une composante conceptuelle et intellectuelle. Bien que l'auteur ne le dise pas explicitement, cette description du sublime rappelle celle donnée par Kant, le sublime révélant la destination suprasensible (« that the senses cannot perceive ») du sujet et jouant, comme nous le verrons ci-dessous, un rôle épistémologique. Pahl aussi évoque explicitement le suprasensible kantien en lien avec le personnage de Dupin, qui en serait une parodie, déchiffrant dans une sorte de transe les sons sublimes produits par l'animal de la rue Morgue⁵⁷⁸. Un troisième lecteur qui relie explicitement le sublime kantien et celui de Poe est Daniel Tobias Seger, qui considère que la *Critique de la faculté de juger* joue un rôle majeur dans « A Descent into the Maelström⁵⁷⁹ ».

IV. Sublimes cadrages chez Kant

J'annonçais plus haut que le sublime kantien proposait une relation entre cadre et sublime qui est autre que celle proposée par Burke. En effet, comme nous l'avons vu, chez Burke le sublime brise le cadre de la beauté, le fait exploser. Chez Kant, comme je le montrerai ci-dessous, le cadre est certes dépassé dans le sublime, mais sans être cassé – il reste en place.

On se souvient que l'enjeu dans le sublime mathématique est la relation entre l'appréhension et la compréhension, deux facultés qui travaillent ensemble pour déterminer la grandeur propre au sublime : pas tout à fait colossal, ni monstrueux (un cas limite dans l'« Analytique du sublime »), mais bien plutôt « *grand au-delà de toute comparaison* » (*über alle Vergleichung groß*)⁵⁸⁰. Dans ce passage, Kant fait appel à un

⁵⁷⁷ « Poe and the Sublime : His Two Short Sea Tales in the Context of an Aesthetic Tradition », art. cit, p. 136.

⁵⁷⁸ « Sounding the Sublime », art. cit, p. 50.

⁵⁷⁹ « Stürze in den Malstrom », art. cit. Voir p. 27 en particulier.

⁵⁸⁰ Immanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. Alexis PHILONENKO, Paris, Vrin, 1993 et Immanuel KANT, *Kants Werke. Band V, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft*, Berlin,

exemple qui est commode pour expliquer comment fonctionne l'interaction entre appréhension et compréhension. Il cite l'expérience de Savary – un égyptologue du XVIII^e siècle – avec les pyramides. Celui-ci rapporte qu'il fallait se tenir exactement à la bonne distance d'une pyramide pour en avoir le plein effet esthétique. Kant explique ce phénomène de la manière suivante : si l'on est trop près de la pyramide, l'œil a besoin de temps pour passer de bas en haut. Durant ce parcours, les premières images formées dans la perception sont effacées avant que l'observateur n'ait pu arriver jusqu'au sommet, qu'il ait entièrement parcouru le monument de ses yeux. La série d'images partielles de la pyramide ne peut donc pas être comprise comme une image entière. La faculté capable de parcourir le monument de bas en haut est l'appréhension, et la faculté qui rassemble toutes les images produites par celle-ci et génère une idée d'ensemble du monument est la compréhension. L'appréhension est capable d'intégrer un nombre infini d'images (tout comme le nombre procède jusqu'à l'infini), mais la compréhension, qui doit en faire un tout, est limitée. À un certain point, elle ne peut plus incorporer de données. Une autre façon d'expliquer comment l'appréhension et la compréhension fonctionnent ensemble est donnée par Paul de Man. Il interprète l'interaction des deux facultés de la manière suivante : « The model reminds one of a simple phenomenology of reading⁵⁸¹ ». La capacité de parcourir des yeux des lettres et des mots s'étend jusqu'à l'infini, mais afin de comprendre ce que l'on lit, l'appréhension doit momentanément cesser et la compréhension prendre le dessus pour synthétiser ce qui a été lu. La compréhension constitue donc un cadre de lecture qui est encore et encore potentiellement dépassé par l'appréhension, qui tend à continuer jusqu'à l'infini, sans que ce cadre ne soit jamais brisé.

Pour autant que je sache, il n'existe aucun moyen de *prouver* que Poe avait lu la troisième *Critique* de Kant. Mais il n'existe pas non plus de moyen de prouver qu'il ne l'a *pas* lue⁵⁸². Poe a assurément fait référence à Kant, et avait l'habitude d'appeler

G. Reimer, 1908, p. 248. La traduction de Philonenko donne entre crochets la pagination de l'édition allemande. Les références seront donc désormais indiquées dans le texte sous la désignation *KU*, et avec cette pagination.

⁵⁸¹ « Phenomenality and Materiality in Kant », art. cit, p. 77.

⁵⁸² Il n'y a pas de consensus parmi les lecteurs sur l'étendue du contact que Poe a pu avoir avec le travail du philosophe allemand. Certains présument qu'il lisait Kant et était directement influencé par lui, comme par exemple Glen A. OMANS, « "Intellect, Taste, and the Moral Sense": Poe's Debt to Immanuel Kant », *Studies in the American Renaissance*, 1980, p. 123-168. G. R. Thompson (*Poe's Fiction, op. cit.* et « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism : The Example of Poe's Narrative », *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, 35-3-4, 1989, p. 163-271) soutient

humoristiquement le philosophe allemand « Cant ». La plupart de ses références explicites à Kant (qui ne sont certes pas si nombreuses que cela) apparaissent dans des contextes humoristiques ou satiriques. Néanmoins, il y a suffisamment de traces de Kant dans les textes de Poe (y compris de son vocabulaire spécifique et technique) pour qu'il soit impossible de douter que ce dernier avait quelques connaissances sur le philosophe allemand – bien qu'il soit probable que sa version de Kant ait été bien étrange, un *Cant* bricolé et parodique.

Étant donné cette étrangeté, il peut paraître incongru d'utiliser le philosophe allemand du transcendantal pour lire Poe. En effet, nous connaissons bien les critiques adressées par ce dernier au transcendantalisme – bien qu'il s'agisse le plus souvent de la version américaine. Cependant, Dayan explique en parlant d'*Eureka* (dont il sera question ci-dessous) :

Although Poe mocks Kant, dubbing him as interchangeable with “cant” and joining him to the Boston transcendentalists, a surprising amount of *Eureka's* style and structure impersonates the form of [Kant's] antinomies. Perhaps this usage of Kant's dramatization of the point where reason fails is not to be wondered at, since Poe probably knew enough Kant to know how the “Frogpondians” had distorted him. Although they had confused his message of limits with their cant of overreaching, it is obvious that Poe did not ; at least he questions and condemns « the cant of muddlepaters who dishonor a profound and ennobling philosophy by styling themselves transcendentalists ». *Eureka* exposes bad metaphysics by turning cosmology into a performance of sophistical delusion. And, like Kant, Poe turns the game of idealism against itself, explicitly involving the doctrines of speculative cosmology in order to expose the false illusions involved in such pretensions to knowledge⁵⁸³.

Cette moquerie présente chez Poe à l'encontre du philosophe allemand serait donc avant tout dirigée contre les « transcendentalistes » américains (qui usurperaient la désignation selon Poe), et se ferait au nom d'une fidélité accrue à Kant. Un exemple de ce mécanisme se trouve dans un texte que je discuterai ci-dessous, à savoir « Never Bet the Devil Your Head » (1841). Le narrateur parle de la manière dont Toby Dammit énonce son « pari » : « something which, for want of a more definite term at present, I must be permitted to call *queer* ; but which Mr. Coleridge would have called mystical, Mr. Kant pantheistical, Mr. Carlyle twistical, and Mr. Emerson hyperquizzitistical »

également que Poe avait une très bonne connaissance de la philosophie allemande. D'autres maintiennent qu'il ne pouvait avoir aucun contact *direct* du tout, comme c'est le cas de Hansen et Pollin, *The German Face of Edgar Allan Poe, op. cit.*

⁵⁸³ *Fables of Mind, op. cit.*, p. 52.

(*Tales* 1, p. 625). Il semble clair ici qu'une critique est adressée à la philosophie en général. Certes, nous pouvons considérer que Kant ne s'en tire pas mal – à lui s'applique l'un des deux mots qui existent vraiment. Cependant, la séquence d'adjectifs « mystical », « pantheistical », « twistical », « hyperquizzitistical⁵⁸⁴ », tous se terminant par le même suffixe (« istical »), fait ressortir non pas le sens des mots, mais leur pure sonorité. En fin de compte, la pulsion de répétition est poussée jusqu'à ses limites, jusqu'au presque imprononçable « hyperquizzitistical », un « tongue twister » qui confine au non-sens.

La référence à Kant/Cant qui est peut-être la plus frappante est la généalogie donnée dans *Eureka* (1848) et « Mellonta Tauta » (1849). Dans les deux cas, elle est présentée comme contenue dans une « lettre remarquable » (« remarkable letter ») qui fut trouvée alors qu'elle flottait à l'intérieur d'une bouteille à la surface de la *Mare Tenebrarum* et dont la date de composition est censée être 2848 (c'est-à-dire exactement un millénaire après *Eureka*). Cette lettre trace une généalogie qui commence avec le succès d'un philosophe dit : « Turkish [...] (or Hindoo possibly) » (*Tales* 2, p. 1295), appelé Aries Tottle, et continue jusqu'à Neulid (ou Tuclid) et Cant dans la version de « Mellonta Tauta ». Le télos de la version d'*Eureka* est : « Kant, a Dutchman⁵⁸⁵ ». Dans les deux versions, il est dit que les idées d'Aries Tottle dominent jusqu'à l'apparition d'un certain Hog (autrement dit Bacon). Les deux versions sont extrêmement riches et ont beaucoup à dire sur Kant en filigrane. Je me concentrerai sur la version d'*Eureka*, dans laquelle le commentaire de Kant est un peu plus étendu (les crochets sont de Poe) :

« It appears, however, that long, long ago, in the night of Time, there lived a Turkish philosopher called Aries and surnamed Tottle ». [Here, possibly, the letter-writer means Aristotle ; the best names are wretchedly corrupted in two or three thousand years.] « The fame of this great man depended mainly on his demonstration that sneezing is a natural provision, by means of which over-profound thinkers are enabled to expel superfluous ideas through the nose ; but he obtained a scarcely less valuable celebrity as the founder, or at all events as the principal propagator, of what was termed the *deductive* or *à priori* philosophy. He started with what he maintained to be axioms,

⁵⁸⁴ Sur cette séquence, voir également C. RICHARD, *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 307.

⁵⁸⁵ *Eureka, op. cit.*, paragr. 12. Désormais, les références seront données dans le texte en indiquant *Eureka* avec le numéro de paragraphe. L'erreur en ce qui concerne la nationalité de Kant est probablement due à un amalgame entre « Deutsch » et « Dutch » (voir les notes sur le paragraphe 12). D'après Paul de Man, Kant ne l'aurait pas apprécié : « the Dutch [...], according to Kant, are phlegmatized Germans, interested only in money and totally devoid of any feeling for beauty or sublimity whatsoever » (« Kant's Materialism », in Andrzej WARMINSKI (dir.), *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 119-128, p. 124-25).

or self-evident truths : – and the now well understood fact that *no* truths are *self-evident*, really does not make in the slightest degree against his speculations : – it was sufficient for his purpose that the truths in question were evident at all. From axioms he proceeded, logically, to results. His most illustrious disciples were one Tuclid, a geometrician », [meaning Euclid] « and one Kant, a Dutchman, the originator of that species of Transcendentalism which, with the change merely of a C for a K, now bears his peculiar name.

« Well, Aries Tottle flourished supreme, until the advent of one Hog » (*Eureka*, § 12–13).

Ce passage est inépuisable, et je me contenterai d'en commenter seulement quelques-uns des aspects les plus frappants. Tout d'abord, il y a une certaine tension entre l'étranger et la terre mère qui ressort dans la manière dont la généalogie de la philosophie est articulée. Aries Tottle est turc et Kant hollandais : à la fois à son début et à sa fin, la philosophie est originaire de l'étranger. Cependant, vers le milieu du passage, il est question de « self-evident truths », et il est difficile de ne pas y entendre un écho de la Déclaration d'indépendance : « We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness ». Cela donnerait une connotation beaucoup plus positive à la philosophie. Bien qu'elle soit dénigrée comme boniment étranger, il existe un lien entre elle et la terre mère, même si le fait que le passage déclare également que *rien* n'est « self-evident » (« ne va de soi ») doit nous donner à réfléchir.

Par ailleurs, l'accent mis sur le « a » de *a priori* me laisse assez perplexe. Bien sûr, l'idée est de faire en sorte que le rédacteur ou la rédactrice de la lettre paraisse ignorant, si peu familier de la biographie de Kant qu'il/elle ignore à quel point le philosophe allemand était latiniste (on dit que Kant pensait en fait en latin, ce qui serait une des raisons pour lesquelles sa prose est aussi difficile – et bien sûr il est également auteur de textes *en latin*) ; le rédacteur aurait par conséquent par erreur pris l'expression pour une expression française plutôt que latine. Bien qu'il paraisse peu probable que Poe ait été très au courant de la biographie de Kant, il me semble qu'il y a ici une plaisanterie spécifique que je n'ai pas encore réussi à déchiffrer. Également à noter en ce qui concerne la construction de la généalogie de la philosophie, ce passage attribue un intérêt pour l'*a priori* [sic] à Aries Tottle plutôt qu'à Kant. Ce pourrait être un signe d'admiration pour les idées de Kant sur l'*a priori*, qui

mériteraient de manière retorse d'être placées au tout début de la généalogie de la philosophie.

Ensuite, il convient de commenter l'onomastique du passage. La première partie du nom donné à Aristote dans les deux versions (« Aries », le bélier) et le surnom donné à Bacon (« Hog ») animalisent à la fois le début et la fin de la généalogie de la philosophie. Ainsi, les philosophes deviennent des sortes de monstres, des créatures hybrides.

Puis Tottle rappelle les mots « toddle » ou « totter », et donne ainsi l'impression que la philosophie se déplace d'un *pas* hésitant et instable. Étant donné qu'il est question de Kant ici, il peut être intéressant de savoir ce qu'il a dit du pas dans la philosophie. Dans la *Critique de la Raison Pure*⁵⁸⁶, Kant décrit les trois pas que la raison doit faire afin d'atteindre le savoir pur a priori. Le premier pas est censé être « l'enfance » (*Kindesalter*) de la raison pure (*KrV*, B 789), celui pendant lequel la philosophie avance de la manière hésitante suggérée par le mot « toddle ». Selon la généalogie proposée par Poe, Aristote pourrait être considéré comme le premier pas hésitant de la philosophie. Mais le texte de Kant comporte un autre intérêt pour nous. Dans un précédent chapitre de la première *Critique* figure la définition suivante : « Ainsi les exemples sont les roulettes pour enfant de la faculté de juger » (*So sind Beispiele der Gängelwagen der Urteilskraft*) (*KrV*, B 173–74). Ceci est particulièrement significatif dans le contexte de la présente étude, car le jugement (*Urteilskraft*) est au cœur du sublime⁵⁸⁷. Étant donné que Poe utilise des *exemples* de philosophes spécifiques pour illustrer ce qu'est la philosophie (plutôt qu'un discours purement formel), l'image d'ensemble qui est créée est celle d'une philosophie qui est une chose enfantine, un jeune enfant qui se déplace dans son trotteur.

⁵⁸⁶ Immanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. fr. Alexandre J.-L. DELAMARRE et trad. fr. François MARTY, Paris, Gallimard, 1980 et *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Meiner, 1990. Les deux textes donnent la pagination de la deuxième édition allemande (1787). Désormais, les références seront donc données dans le texte sous la désignation *KrV*, suivies de cette pagination.

⁵⁸⁷ Le mot « *Gängelwagen* » est bien connu pour être difficile, mais nous pourrions peut-être néanmoins interroger le choix de traduction fait ici. L'allemand est manifestement construit à partir de la racine *Gang*, marcher, démarche – un « *Gängelwagen* » aide à faire des pas – et il est dommage de perdre entièrement cette résonance. Dans le contexte kantien, l'une des traductions les plus amusantes qui a été proposée est « youpala », mais pour garder l'écho de la marche, il serait peut-être possible de choisir « trotteur ».

Ensuite, le texte articule une autre attaque apparente à l'encontre de la philosophie en l'associant à ce que le texte appelle des « idées superflues » (« superfluous ideas ») qui doivent être évacuées par le nez. Les notes consacrées au paragraphe 12 d'*Eureka* nous livrent cependant un autre enseignement : l'idée que l'éternuement soit bon pour la santé et pour l'esprit a une longue histoire qui remonte très précisément à Aristote, pour qui l'éternuement était sacré (*Eureka*, p. 120). En reprenant cette conception de l'éternuement, tout en la déformant de sorte à réduire la pensée à un phénomène physiologique, et surtout en présentant les « idées superflues » de la philosophie sous un jour si comique, Poe ne critique-t-il pas toutes les formes d'idéalisme, proposant peut-être même un argument pour une forme de matérialisme ?

Afin de suivre cette idée à la trace, il me semble qu'un détail bien spécifique doit être examiné de plus près : l'usage que fait Poe du tiret dans le passage cité ci-dessus. Il faut d'emblée souligner deux choses : tout d'abord, l'usage d'un tiret immédiatement après deux points est assez étrange (bien que Poe en soit friand), et ce détail devrait tout particulièrement attirer notre attention car il intervient deux fois ici dans un intervalle court. Deuxièmement, le tiret est un signe de ponctuation que Poe affectionne tout particulièrement et il apparaît souvent dans ses textes à des moments cruciaux, par exemple à la fin de « Ligeia » et de « The Fall of the House of Usher » lorsque la syntaxe est déstabilisée par l'intrusion de tirets alors même que les narrateurs s'effondrent. La fin de « Ligeia » est particulièrement frappante à cet égard.

Regardons d'un peu plus près ce qui se passe aux moments où apparaissent les tirets dans ce texte. Celui qui écrit la lettre explique les idées d'Aries Tottle (et par conséquent de Tuclid et de Kant). Il est dit qu'Aries Tottle commence avec : « what he maintained to be axioms or self-evident truths ». Ces mots sont suivis par les deux points, ce qui semblerait indiquer que ce qui vient après devrait rendre explicite ce que sont ces « vérités », peut-être en donner une liste. L'occurrence suivante des deux points arrive juste après le mot « speculations », et encore une fois nous pourrions nous attendre à ce que ce qui suit explique la nature de ces spéculations. Dans les deux cas donc, les deux points nous donnent l'impression que le discours de la philosophie sera énoncé, et au lieu de cela, dans les deux cas, ce qui nous est donné est un tiret, suivi de discours qui ne donnent *aucune* explication des termes qui le précèdent immédiatement.

Étant donné que le discours de la philosophie de Aries Tottle, Tuclid, et en fin de compte Kant, n'est pas articulé *après* le tiret, tout se passe comme si le tiret *était* le discours, comme si les discours aberrants qui viennent après étaient subordonnés à ce que le tiret *lui-même* veut dire, comme si ce qui suit la marque de ponctuation était simplement un supplément au tiret. Et lorsque nous nous rappelons que Poe *aimait* les tirets, nous pouvons peut-être prendre cela non pas seulement comme du sarcasme ou de la parodie, mais tout aussi bien comme un compliment. Les deux lectures sont possibles *en même temps*.

Cependant, l'événement que constitue le tiret est sans doute à la fois trop évident et insuffisamment évident, et a besoin d'être rendu plus explicite. La plupart des lecteurs qui ont fait appel au sublime kantien pour lire le sublime chez Poe l'ont fait sur la base de ce que Kant appelait « le sublime dynamique », dans lequel la nature est considérée comme une force puissante et menaçante, qui est en fin de compte surmontée par le pouvoir de la raison⁵⁸⁸. Il y a certes beaucoup de textes de Poe qui suggèrent cette vision : « A Descent into the Maelström », « MS. Found in a Bottle », la fin de *Pym* pour n'en mentionner que quelques-uns. Mais le résultat de cette suraccentuation du sublime dynamique est une focalisation excessive sur les aspects émotionnels (et donc psychologiques) du sublime, au détriment de son rôle épistémologique⁵⁸⁹. Étonnamment, deux critiques ont assez récemment tenté d'utiliser Kant pour analyser Poe, mais en utilisant le sublime kantien comme s'il n'était constitué *que* du sublime dynamique, approche qui ne peut être que profondément déconcertante pour tout lecteur de l'« Analytique » kantienne. Paul Hurh, pour commencer, suit Martha Nussbaum lorsqu'il écrit : « For in Nussbaum's positing of safety as the essential context in the appreciation of aesthetic fear, she adopts Kant's condition of the sublime as requiring, for its educative experience, that the subject be safe: "since he knows he is safe, this is not actual fear" (*Critique of Judgement*

⁵⁸⁸ Voir, par exemple, K. LJUNGQUIST, « Poe and the Sublime : His Two Short Sea Tales in the Context of an Aesthetic Tradition », art. cit. and « Descent of the Titans : The Sublime Riddle of "Arthur Gordon Pym" », art. cit.; J. G. VOLLER, « The Power of Terror », art. cit.; F. L. BURWICK, « Edgar Allan Poe », art. cit. et Frederick L. BURWICK, « Edgar Allan Poe : The Sublime and the Grotesque », *Essays in Romanticism*, 8-1, 2000, p. 67-123.; D. T. SEGER, « Stürze in den Malstrom », art. cit.

⁵⁸⁹ Deux critiques reconnaissent cependant le rôle épistémologique du sublime chez Poe. Voir F. L. BURWICK, « Edgar Allan Poe », art. cit, p. 430 et D. T. SEGER, « Stürze in den Malstrom », art. cit, p. 240-241. Bien que Seger ne parle pas du sublime mathématique en tant que tel, il utilise des images mathématiques pour décrire le fonctionnement du sublime dans le conte « A Descent into the Maelström ».

[...]»⁵⁹⁰. Bien que Hurh prétende parler « du sublime » en général, il fait en réalité référence à une caractéristique spécifique du sublime dynamique. J. Alexandra McGhee fait un usage similaire du sublime dynamique dans son essai « Morbid Conditions: Poe and the Sublimity of Disease⁵⁹¹ ». Le fait est, donc, que la confrontation avec ce concept philosophique et esthétique – le sublime mathématique – qui se joue dans les textes de Poe a été délaissée, voire entièrement écartée. Le premier avantage de la lecture que je propose est donc de réinjecter le sublime mathématique dans notre compréhension de cette notion chez Poe. La conséquence – et ceci est le deuxième avantage que je souhaiterais mettre en avant – est de révéler une vision beaucoup plus matérielle du sublime chez Poe⁵⁹².

Avant de clarifier ce que le terme « matériel » veut dire chez Poe, il convient tout d’abord de souligner qu’il est extrêmement idiosyncrasique. John Tresch soutient que la vision qu’avait Poe du matérialisme n’était pas du tout conforme à celle de ses contemporains. Après un commentaire de plusieurs œuvres de Poe qui mobilisent des discours scientifiques, Tresch suggère que Poe remplace la traditionnelle *scala naturæ* par la construction suivante : « an arabesque spatialization of expansive enclosures. In place of a straight line, his universe is one of boxes within boxes, with uncanny passages between levels of hierarchized realities, and at the unreachable center there is a foundational, annihilating absence⁵⁹³ ». Dans un autre article, Tresch souligne que les contemporains de Poe parlaient de lui comme d’une machine et rappelle les multiples préférences machiniques de l’auteur (« How to Write a Blackwood Article » comme machine à écrire des contes, « The Philosophy of Composition » comme machine à écrire de la poésie, etc.)⁵⁹⁴. Alors que la conception dominante de l’époque

⁵⁹⁰ *American Terror: The Feeling of Thinking in Edwards, Poe, and Melville*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2015, p. 212.

⁵⁹¹ « Morbid Conditions: Poe and the Sublimity of Disease », *The Edgar Allan Poe Review*, 14-1, 2013, p. 55-70, ici p. 57.

⁵⁹² La notion de sublime matériel que j’essaierai de développer ici doit beaucoup à l’essai d’Andrzej Warminski « “As the Poets Do It”: On the Material Sublime », in Tom COHEN, Barbara COHEN, J. Hillis MILLER et Andrzej WARMINSKI (dir.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 3-31. Par ailleurs, la notion de sublime textuel chez Stephanie Sommerfeld présente quelques similarités avec celle de sublime matériel telle que je l’entends. Voir « From the Romantic to the Textual Sublime: Poesque Sublimities, Romantic Irony and Deconstruction », art. cit., en particulier pages 78 et 81.

⁵⁹³ John TRESCH, « “Matter No More”: Edgar Allan Poe and the Paradoxes of Materialism », *Critical Inquiry*, 42-Été, 2016, p. 865-898, ici p. 886.

⁵⁹⁴ « “The Potent Magic of Verisimilitude”: Edgar Allan Poe within the Mechanical Age », *The British Journal for the History of Science*, 30-3, 1997, p. 275-290.

concevait la matière comme étant fondamentalement organique, continue et linéaire, Poe la voit comme mécanique, pleine de cassures et de disjonctions. Comme nous le verrons, réintroduire le sublime mathématique dans notre compréhension de cette notion chez Poe est une façon de comprendre comment cette conception de la matière advient.

V. Le Sublime sans tête

Pour commencer à creuser le rôle du sublime kantien, je reviendrai d'abord sur un texte assez peu commenté et qui, à première vue, n'a pas du tout de lien avec le sublime, à savoir « Never Bet the Devil Your Head ». On le sait, l'ami du narrateur, Toby Dammit, a l'habitude de faire des paris – parmi bien d'autres, le suivant : « *I'll bet the Devil my head* » (*Tales* 1, p. 624). Le narrateur rappelle toutes les incessantes déclarations de ce genre de la part de M. Dammit. Cependant, ce pari concernant sa tête, qui est souligné par les italiques qui lui sont réservées, est jugé plus porteur de sens que les autres : « more significantly » (*ibid.*).

Dans l'introduction à la *Critique de la faculté de juger*, dans la section intitulée « Du Domaine de la philosophie en général » (*Vom Gebiete der Philosophie überhaupt*), Kant parle d'un « incommensurable abîme » (*unübersehbare Kluft*, *KU*, 175) entre la nature et la liberté. La troisième *Critique* est là pour construire un pont par-dessus cet abîme. En effet, comme l'expliquent Jacques Derrida et Jean-François Lyotard, le sublime est ce pont, car il repose sur une expérience de la nature – soit dans sa grandeur soit dans son pouvoir – qui permet au sujet de manifester à l'intérieur de lui-même la présence d'une liberté suprasensible. En ce sens, le sublime se trouve être la clé de voûte de toute la philosophie critique, qui s'effondrerait complètement sans lui⁵⁹⁵. Or, dans « Never Bet the Devil Your Head », un pont joue un rôle crucial :

One fine day, having strolled out together, arm in arm, our route led us in the direction of a river. There was a bridge, and we resolved to cross it. It was roofed over, by way of protection from the weather, and the arch-way, having but few windows, was thus very uncomfortably dark (*Tales* 1, p. 626).

Outre le fait qu'il est couvert, ce pont a deux autres particularités. D'une part, au bout opposé se trouve un tourniquet. D'autre part, un aspect de l'architecture de la structure

⁵⁹⁵ Voir Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 et Jean-François LYOTARD, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Paris, Galilée, 1991.

est souligné : « About five feet just above the top of the turnstile, and crossing the arch of the foot-path so as to constitute a brace, there extended a flat iron bar, lying with its breadth horizontally, and forming one of a series that served to strengthen the structure throughout its extent » (*Tales* 1, p. 631). Ces supports, ces sortes de traverses enjambant la structure interne du pont d'un côté à l'autre, sont en quelque sorte des ponts à l'intérieur du pont, servent à *consolider sa structure*, tout comme le sublime kantien sert à consolider la structure de l'architectonique des *Critiques*.

Le jour où les deux promeneurs tombent sur ce pont, M. Dammit rencontre effectivement le diable, qu'il a invoqué si souvent de manière hypothétique. Ce personnage n'est jamais explicitement identifié comme tel, mais lorsqu'il demande au parieur de sauter par-dessus le tourniquet situé à l'intérieur de la structure couverte, Dammit s'exécute – figurativement *et* littéralement – comme s'il n'avait pas du tout le choix. La tête de Toby est coupée par l'une des barres transversales qui supportent la structure. Ainsi son chef est détaché de son corps. Le pont, donc, bloque en même temps qu'il laisse passer. Il faut ainsi examiner ce qui reste bloqué et ce qui continue à avancer.

Le corps décapité de Toby Dammit vit encore un peu de manière autonome. Henri Justin interprète le saut et la perte de la tête de la manière suivante : « Poe méprise les envolées transcendantales⁵⁹⁶ », les envolées dans lesquelles la tête monte trop haut et prend trop d'importance. Ainsi, la tête et le saut figurent le transcendantalisme, peut-être pourrait-on même dire l'idéalisme. Que représente alors le corps ? M. Dammit perd son organe de pensée et se retrouve avec son seul corps qui cependant ne meurt pas instantanément, mais persiste un temps dans toute sa matérialité – c'est la matérialité qui passe le pont. Le narrateur suggère par ailleurs que la mort de M. Dammit ne survient pas *in fine* car il a perdu sa tête, mais parce qu'il n'a pas reçu un traitement médical adapté : « The homœopathists did not give him little enough physic, and what little they did give him he hesitated to take » (*Tales* 1, p. 631 – curieusement, cette phrase semble se contredire : « did not give him little enough », « what little they did give »). Ainsi, peut-être aurait-il pu vivre indéfiniment.

⁵⁹⁶ Avec Poe jusqu'au bout de la prose, op. cit, p. 242.

Une autre matérialité entre en jeu avec cette décapitation, à savoir celle du langage. Le pari qui joue le rôle central dans ce conte est souligné dans le texte par des italiques car il est particulièrement lourd de *sens* (voir *Tales* 1, p. 624). Or, comme le souligne Michael Williams, la *figure* est littérialisée⁵⁹⁷. Une expression figée se traduit en un fait : M. Dammit parie sa tête au diable, et ce dernier la récupère effectivement dans le creux de son bras. Toby ne croyait pas si bien dire ! J’ajouterais par ailleurs l’observation suivante : c’est précisément la figure qui avait le plus de sens qui est rendue la plus littérale. En lien avec ce phénomène, Williams cite les « Marginalia » : « Words [...] are murderous things⁵⁹⁸ ». Il suggère donc que les mots assassinent leur propre locuteur. Mais il ne cite pas la phrase entière : « Words – printed ones especially – are murderous things⁵⁹⁹ ». Il laisse donc de côté l’expression entre tirets, ne relevant ainsi pas que, pour Poe, ce sont précisément les mots *imprimés*, ceux qui ont une présence physique sur la page, qui auraient ce pouvoir meurtrier.

Pourtant, il y a un autre détail de ce conte qui tendrait à souligner l’importance du caractère imprimé des mots, et le lien qu’a cette impression avec la mise à mort du locuteur. Lorsque le diable se montre pour la première fois dans le conte, il le fait de la manière suivante : « a slight cough, which sounded very much like the ejaculation “ahem!” » (*Tales* 1, p. 627). Le texte compare l’exclamation avec quelque chose qui serait connu. Il s’agit d’une approximation – le vrai son ne nous est pas donné, il est seulement écrit. Par ailleurs, cette interjection n’a aucun contenu sémantique ; elle est entièrement phatique. Qui plus est, nous serions bien en peine d’en déterminer la prononciation à partir de la manière dont elle est transcrite (il semble que plusieurs seraient envisageables). Il ne reste qu’un petit bout d’écriture qui est censé interrompre : « he interrupted me [je souligne] with a second “ahem !” » (*Tales* 1, p. 628). Ainsi, « *ahem !* » est en soi une interruption, mais ses effets ne se limitent pas à la simple interruption. Après cette deuxième occurrence de l’exclamation, le narrateur se retrouve totalement pris au dépourvu : « To this observation I was not immediately prepared to reply. The fact is, remarks of this laconic nature are nearly

⁵⁹⁷ *A World of Words : Language and Displacement in the Fiction of Edgar Allan Poe*, Durham, Duke University Press, 1988, p. 19.

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *The Brevities*, *op. cit.*, n° 135.

unanswerable » (*Tales* 1, p. 628). Aucune réponse, dans un premier temps, n'est possible.

Dans un deuxième temps, cependant, le langage prolifère : pendant cinq paragraphes, le narrateur tente d'obtenir la réponse de Dammit, qui lui aussi est relativement prolixe, mais ce qu'il produit est presque aussi vide de sens que l'exclamation du diable, constitué qu'il est d'expressions toutes faites :

« You don't say so ? » gasped he at length, after turning more colors than a pirate runs up, one after the other, when chased by a man-of-war. « Are you quite sure he said that ? Well, at all events I am in for it now, and may as well put a bold face upon the matter. Here goes then, – “*ahem !*” » (*Tales* 1, p 628).

Comme on le constate, Toby termine son petit monologue par la même exclamation que le diable, et l'effusion de langage produite par cet « *ahem !* » revient à son point de départ.

Alors que Toby se prépare à s'exécuter (figurativement *et* littéralement, on s'en souvient) en sautant par-dessus le tourniquet, il devient soudain parfaitement laconique – comme le diable lui-même –, sa seule « production langagière » étant ce même « *ahem !* ». Comme l'observe le narrateur : « and not another word more than “ahem!” did I ever know him to say after that » (*Tales* 1, p. 629). Mais il ne s'agit pas de la dernière fois que Toby « parle », puisque ce « *ahem !* » est répété. Ainsi, chez Toby aussi, l'inscription si contradictoire qu'est « *ahem !* » arrête le langage et le fait proliférer, se répliquant lui-même jusqu'à la mort du protagoniste.

L'exclamation est répétée dix fois en l'espace de deux pages. Par ailleurs, elle est presque toujours mise à l'écart du texte qui l'entoure par l'usage des guillemets et/ou des italiques. Enfin, j'ai mentionné ci-dessus la difficulté qu'il y a à en déterminer la prononciation, et surtout sa capacité à perturber la production de langage chez le narrateur aussi bien que chez Toby. Les effets qu'exerce cette exclamation dans le récit mettent l'accent sur le langage non comme porteur de sens, mais comme une sorte de médium physique constitué uniquement des lettres et des lignes qui se croisent pour les former. On se souvient ainsi de la description de la « présence physique de l'écriture » donnée par John T. Irwin dans *American Hieroglyphics* (citant Emerson, *Nature*) : « the original, “concrete” meaning of *transgression* was “the crossing of a line,” and it is precisely the crossing of lines, both vertical and horizontal, that forms

one of the differential oppositions constituting the physical presence of writing⁶⁰⁰ ». Par ailleurs, Schlegel définit la parabase comme une transgression. Existerait-il au sein même de l'écriture un effet de parabase ? Est-ce que cela pourrait aller plus loin ? L'écriture pourrait-elle être habitée par une parabase permanente, âme de la forme arabesque ?

Mais revenons d'abord un peu en arrière. Ci-dessus, j'ai analysé le sublime mathématique kantien comme une affaire de cadrage. Or, le cadrage joue un rôle important dans « Never Bet the Devil Your Head ». Lorsque les deux comparses rencontrent le diable, le narrateur décrit l'événement de la manière suivante : « My glance at length fell into a nook of the frame-work of the bridge, and upon the figure of a little lame old gentleman of venerable aspect » (*Tales* 1, p. 627). Deux détails de cette phrase sont à noter. Premièrement, selon l'édition du *Webster* de 1828, l'orthographe « frame-work » (avec un trait d'union) n'existe pas (alors que *framework* existe)⁶⁰¹. Ainsi, le choix d'inclure un trait d'union souligne-t-il à la fois le mot « cadre » et le *travail* que fait le cadre. Deuxièmement, ce mot s'applique *au pont*, qui effectue donc un travail important.

Henri Justin interprète le pont de la manière suivante : « Ainsi Poe fait-il parler la structure (ici le pont couvert, image du texte en sa clôture)⁶⁰² ». Si le pont (cadre qui travaille) est une « image du texte en sa clôture », une structure qui parle, alors les conséquences sont fortes. À qui parle cette structure ? Au lecteur, pourrait-on supposer ; il s'agirait alors de quelque chose comme la théorie de l'effet élaborée par Poe, étudiée ci-dessus sous le signe de la parabase. Le texte serait conçu comme un espace théâtral dont l'auteur vient transgresser les lois, comme la tête du cheval de « Metzengerstein » transgressait l'espace de sa tapisserie, pour faire vivre au lecteur des émotions bien déterminées. Cette structure qui parle déborde donc du texte en sa clôture, parle au lecteur, toujours déjà présent, d'une voix qui est néanmoins toujours déjà évanescence.

⁶⁰⁰ *American hieroglyphics*, op. cit., p. 69–70.

⁶⁰¹ <http://webstersdictionary1827.com/Dictionary/frame-work> et
<http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/Framework>.

⁶⁰² *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, op. cit., p. 242.

VI. Le Sublime qui tape dans l'œil

Je me tournerai maintenant vers le texte qui ressemble le plus explicitement au sublime mathématique de Kant – à savoir « The Sphinx ». On se souvient de l'expérience de Savary avec les pyramides, invoquée pour expliquer ce sublime mis à l'écart dans les études de la notion chez Poe : Savary constate qu'il apprécie mieux ces monuments lorsqu'il se trouve tout juste à la bonne distance de ceux-ci. Kant explique cela de la manière suivante : s'il est trop près, les images successives qu'il se forme s'effacent au fur et à mesure, et il n'arrive pas à se former une image d'ensemble. Comme nous l'avons vu, deux processus sont à l'œuvre : les images successives sont gérées par l'appréhension, l'image d'ensemble par la compréhension.

Une scène chez Poe rappelle l'exemple de la pyramide dans le sublime mathématique de Kant, une scène dans laquelle quelque chose d'égyptien (au moins par son nom) est examiné et dans laquelle l'enjeu est la distance depuis laquelle cet objet est contemplé : le conte intitulé « The Sphinx » (1846). Deux hommes se sont retirés à la campagne pour fuir une épidémie de choléra à New York. Un jour, le narrateur voit un monstre qui descend la colline avoisinante. Lorsqu'il décrit l'expérience à son ami, ce dernier parvient à lui démontrer que son « monstre » est en fait un insecte – appelé un sphinx – situé sur la vitre⁶⁰³ très près de son œil.

Outre le lien avec l'Égypte, plusieurs aspects de l'expérience racontée dans le conte intitulé « The Sphinx » suggèrent de le relier au sublime. Tout d'abord, le narrateur perçoit l'insecte comme un monstre. On sait que le monstrueux est l'une des problématiques qui se posent dans le cadre du sublime mathématique : comme indiqué plus haut, ce sublime-là est ce qui est « grand au-delà de toute comparaison », et afin de définir plus clairement cette taille, Kant la compare à deux autres ordres de grandeur, le colossal et le monstrueux (*KU*, 253). Cependant, des arguments convaincants ont été avancés pour montrer que la distinction que Kant tente d'établir entre ces trois dimensions ne peut tenir – c'est-à-dire que le sublime et le monstrueux sont en fait impossibles à distinguer⁶⁰⁴. Par ailleurs, l'un des aspects les plus importants

⁶⁰³ Ceci constitue la première impossibilité de ce conte, car dans le paragraphe où apparaît le sphinx, l'on nous dit que la fenêtre est ouverte (voir *Tales* 1, p. 1247).

⁶⁰⁴ Derrida soutient que le colossal et le sublime ne peuvent pas être rigoureusement distingués (voir « Le Colossal » dans J. DERRIDA, *La Vérité en peinture, op. cit.*, p. 136-168, en particulier les pages 144, 157 et 163), et Jacob Rogozinski étend cette difficulté de séparation au monstrueux (voir « À la Limite

du sublime chez Kant tout au long de l'« Analytique » est un jeu entre l'émoi et l'apaisement : par exemple, il est impossible de faire l'expérience du sublime propre à un orage terrible se produisant au-dessus de l'océan, à moins de pouvoir l'observer depuis un lieu calme et sûr (voir *KU*, p. 261). Comme je l'ai souligné ci-dessus, il s'agit là, bien sûr, d'une caractéristique du sublime dynamique, mais dans « Le Sphinx », comme nous le verrons, cette forme plus habituelle du sublime n'est pas séparée de son pendant mathématique. Ce jeu précis entre émotions apaisées et violentes est présent dans l'expérience qu'a le narrateur face au sphinx. Lorsqu'il voit le « monstre » pour la première fois, nous lisons : « Yet when I describe the monster, (which I distinctly saw, and *calmly surveyed* [...]) » (*Tales 2*, p. 1247, je souligne). Puis, lorsqu'il en a terminé avec son observation apaisée : « I regarded this terrific animal, and more especially the appearance on its breast [a “representation of a *Death's Head*”], with a feeling of horror and awe » (*Tales 2*, p. 1248).

Le fait que le narrateur reste calme face à l'horreur que représente le monstre (i.e. le sublime) lui permet effectivement de réagir d'une manière qui rappelle la description que fait Kant de l'observateur des pyramides d'Égypte. L'observation apaisée est décrite comme une succession d'images distinctes, pendant que le narrateur focalise son attention sur un détail après l'autre :

The mouth of the animal was situated at the extremity of a proboscis [...]. Near the root of [the] trunk was an immense quantity of black shaggy hair [...]; and projecting from this hair downwardly and laterally, sprang two gleaming tusks [...]. Extending forward, parallel with the proboscis, and on each side of it, was a gigantic staff [...]. The trunk was fashioned like a wedge with the apex to the earth. From it there were outspread two pairs of wings – each wing nearly one hundred yards in length – one pair being placed above the other, and all thickly covered with metal scales ; each scale apparently some ten or twelve feet in diameter. I observed that the upper and lower tiers of wings were connected by a strong chain. But the chief peculiarity of this horrible thing, was the representation of a *Death's Head*, which covered nearly the whole surface of its breast [...]. (*Tales 2*, p. 1248)

Comme c'est le cas avec la pyramide chez Kant, une série d'images partielles est produite (appréhension), et comme nous pourrions nous y attendre, cette série pose un problème pour la *compréhension* du tout. En effet, le narrateur prend la chose qu'il voit partie par partie pour une créature qu'il désigne ainsi : « terrific animal » (*Tales 2*, p. 1248), « some living monster of hideous conformation » (*Tales 2*, p. 1247), et cette

de l'*Ungeheure*. Sublime et monstrueux dans la *Critique du Jugement* », in *Kanten. Esquisses kantiennees*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 147-167).

créature parcourt la colline qu'il voit de sa fenêtre de haut en bas : « from the summit to the bottom » (*Tales 2*, p. 1247). Par ailleurs, Françoise Sammarcelli attire notre attention sur l'adverbe utilisé par le narrateur pour décrire sa réaction à l'insecte lorsqu'il réapparaît trois ou quatre jours plus tard : « I was now *immeasurably* alarmed » (je souligne)⁶⁰⁵. On se souvient que le sublime kantien est ce qui est « grand au-delà de toute comparaison » – donc impossible à mesurer.

Comme c'est aussi le cas pour la pyramide de Kant, parcourir l'objet du regard ne pose pas de problème pour l'appréhension, qui est capable de décomposer le « monstre » en parties distinctes et de les décrire en détail l'une après l'autre. Mais un problème se pose pour la compréhension, qui ne synthétise pas correctement les parties pour former un tout. En d'autres termes, il s'agit tout d'abord d'un problème de cadrage. Telle qu'il la voit, la créature dépasse tous les cadres mentaux du narrateur. Comme chez Kant, le problème de la compréhension est lié à la distance de l'objet, et dans les deux cas il survient car la distance est trop petite. À la fin du conte, une fois que le compagnon du narrateur lui a expliqué qu'il ne voit pas un monstre sur la colline, mais bien plutôt un insecte sur la vitre, il déclare (après avoir pris la place du narrateur à la fenêtre) : « I find it to be about the sixteenth of an inch in its extreme length, and also about the sixteenth of an inch distant from the pupil of my eye » (*Tales 2*, p. 1251). Il s'agit d'une proximité hyperbolique qui se moque à la fois du narrateur *et* du lecteur. Comme l'écrit Françoise Sammarcelli : « Toute lecture, Poe le démontre brillamment, est conditionnée par son contexte. "The Sphinx", en ce sens, fonctionne comme un coup monté contre le lecteur qu'il soumet à un décentrement⁶⁰⁶ ».

Bien sûr, cette explication de l'expérience du narrateur est déficiente, car l'œil ne peut pas effectuer la mise au point *en même temps* sur quelque chose qui est près (l'insecte) et quelque chose qui est plus loin (la colline). Comme le note Bruno Monfort, le narrateur doit être *simultanément* myope *et* hypermétrope⁶⁰⁷. Mais elle est encore plus déficiente lorsque nous réalisons à quel point l'insecte et sa distance de l'œil sont petits⁶⁰⁸. Un seizième de pouce est approximativement 1,6 mm, environ la

⁶⁰⁵ Cité dans « Cadres, limites, récits : notes sur le décentrement dans les contes d'Edgar Allan Poe », art. cit, p. 73. (*Tales 2*, p. 1249).

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ « Le Sphinx dénaturé : une écologie du discours ? », *Revue française d'études américaines*, 129, 2011, p. 19-34, ici p. 22.

⁶⁰⁸ *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 322 note 4.

taille de l'embout métallique d'un stylo bille. En plus de ce problème d'échelle, Monfort fait deux autres observations intéressantes. Tout d'abord, cette taille n'est pas en conformité avec les descriptions entomologiques de l'insecte qui sont contemporaines de Poe, qui lui accordent une longueur de six à huit centimètres⁶⁰⁹. Deuxièmement, Poe place la marque de la tête de mort sur le ventre de l'insecte plutôt que sur son dos⁶¹⁰, car il peut la voir alors que l'insecte est posé, on le présume à l'extérieur de la vitre, présentant ostensiblement le ventre à l'œil du narrateur. Nous pourrions simplement supposer que le narrateur décrit une version fantastique de l'insecte qu'il voit du dessous. Cependant, comme nous l'avons vu ci-dessus, il décrit également clairement et en détail les ailes, situées forcément sur le dos. Pour rappel : « there were outspread two pairs of wings – each wing nearly one hundred yards in length – one pair being placed above the other, and all thickly covered with metal scales ; each scale apparently some ten or twelve feet in diameter » (*Tales 2*, p. 1248). Le narrateur voit donc de près et de loin à la fois, ce qui est impossible, et l'objet de sa vision est un insecte qui est doublement monstrueux : non seulement il est à la fois impossiblement petit et impossiblement grand (ses ailes de cent *yards* font de lui un léviathan d'une envergure d'environ 200 mètres), mais il est tout aussi impossiblement tordu, de façon à présenter à la vue son dos et son ventre simultanément.

Par ailleurs, cet insecte qui est impossiblement configuré et impossible à voir se trouve presque *dans l'œil lui-même*, et il semble vu comme au microscope. Ce point rappelle ce que Kant appelle *Augenschein*, terme qui apparaît dans la « Remarque générale sur l'exposition des jugements esthétiques réfléchissants » (*KU*, p. 266), qui suit immédiatement l'« Analytique du sublime », et dont Andrzej Warminski a proposé plusieurs traductions : « “merely what appears to the eye”, “merely according to what the appearance to the eye shows”, “according to what meets the eye”⁶¹¹ ». De Man désigne ce moment ainsi : « *material vision*⁶¹² », une expression qui semble bien faire écho à la vision impossible du sphinx dans le conte de Poe. Néanmoins, l'usage du mot « material » à ce moment précis du texte de De Man est extrêmement

⁶⁰⁹ Voir B. MONFORT, « Le Sphinx dénaturé », art. cit, p. 21. La suggestion d'Elmar Schenkel, selon laquelle l'expérience du narrateur aurait pu être le résultat d'une maladie visuelle bien connue à l'époque, est également intéressante (voir « Disease and Vision : Perspectives on Poe's “The Sphinx” », *Studies in American Fiction*, 13-1, 1985, p. 97-102, ici p. 98 note 11)

⁶¹⁰ « Le Sphinx dénaturé », art. cit, p. 28.

⁶¹¹ « As the Poets Do It », art. cit, p. 3.

⁶¹² « Phenomenality and Materiality in Kant », art. cit, p. 82.

énigmatique, comme le démontre l'analyse approfondie de Warminski dans son essai « “As the Poets Do It” : On the Material Sublime ». Il est énigmatique car il ne peut désigner la matière en aucun sens métaphysique quel qu'il soit. La matière de De Man n'est pas une chose qu'il est possible de toucher ni d'appréhender de manière normale par les sens, tout comme l'insecte impossiblement petit de Poe, qui peut apparemment être vu des deux côtés à la fois, ne peut pas être saisi par l'esprit et résiste à toute forme de savoir ; il en est de même de la matière chez de Man, et c'est à cause du rôle que joue le langage dans la fonction esthétique, dans la manière dont un objet se donne à la perception.

Andrzej Warminski explique : « [there are] factors and functions of language that *disarticulate* the aesthetic and its linking or mediating role⁶¹³ ». La référence à l'esthétique (et à son opposition aux « facteurs et fonctions du langage » qui le désarticulent) est importante ici. En effet, il convient d'entendre « esthétique », certes comme un certain domaine de la philosophie, mais aussi de manière générale, comme un système de perception, dans lequel un sujet percevant appréhende un objet en tant que donné à sa perception. Cette esthétique-là s'aligne avec toute une série de termes chez de Man : phénoménalité ; expérience ; cognition ; système tropologique et dans une certaine mesure idéologie. Ces termes ne sont certes pas équivalents, mais ils occupent tous la même « place », face aux facteurs et fonctions du langage qui les désarticulent. Une chose reste à dire : ces facteurs et fonctions ne sont pas seulement destructeurs, ils ont également une fonction paradoxalement « architectonique », dans la mesure où ils empêchent la confusion totale du linguistique et du « phénoménal ». Comme le dit Warminski : « This is where our “factors and functions of language” finally return – those factors and functions of language that resist the phenomenalization made possible (and necessary) by tropes and their system but that nevertheless lie at the bottom of all tropological systems as their material condition of possibility⁶¹⁴ ». Ces facteurs et fonctions résistent, donc, mais les systèmes tropologiques et tout le phénoménal (expérience, cognition, idéologie) qui en découle ne sont possibles que grâce à ces mêmes facteurs et fonctions, qui constituent donc une sorte de « base ».

⁶¹³ « Allegories of Reference », art. cit, p. 5.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

Cavell explique cette « base », ces « facteurs et fonctions du langage » autrement, partant de l'idée d'une « tonalité de la philosophie » (« sound of philosophy ») chez Poe⁶¹⁵. Après une analyse de la fréquence avec laquelle il utilise des mots commençant par les lettres « imp » dans « The Imp of the Perverse », Cavell écrit du fonctionnement de la langue dans ce conte :

But the fact or idea of imp words is not a function of just that sequence of three letters. « Word imps » could name any of the recurrent combinations of letters of which the words of a language are composed. They are part of the way words have their familiar looks and sounds, and their familiarity depends on our mostly not noticing the particles (or cells) and their laws, which constitute words and their imps – on our not noticing their necessary recurrences [...]. When we do note these cells or molecules, these little moles of language (perhaps in thinking, perhaps in derangement), what we discover are word imps – the initial, or it may be medial or final, movements, the implanted origins or constituents of words, leading lives of their own, staring back at us, calling on one another, giving us away, alarming – because to note them is to see that they live in front of our eyes, within earshot, at every moment⁶¹⁶.

Avant de poursuivre l'argument en cours, il convient de s'arrêter sur une caractéristique étonnante de cette citation, à savoir les images biologiques et chimiques utilisées pour décrire les aspects du langage que Cavell souhaite cibler ici. Ceci est sans doute la conséquence du fait qu'il est très difficile de nommer ce dont Cavell essaie de parler ici : ces rouages et mécanismes du langage qui le font fonctionner. Que l'on utilise des métaphores chimiques et biologiques (ou s'agit-il de catachrèses ?), comme le fait Cavell, ou des métaphores mécaniques, comme je viens de le faire, il nous faut bien reconnaître que le langage nous force à passer par le figural car il est impossible de parler de ces aspects autrement.

Toujours est-il qu'établir un lien entre le texte de Kant et le texte de Poe a fait advenir quelque chose – quelque chose qui est semblable au moment décrit ci-dessus par Cavell, un moment dans lequel l'entièrement connu devient tout d'un coup totalement *inconnu*, peut-être même menaçant. Mais ce qui advient lorsqu'on lit le conte de Poe avec le sublime mathématique de Kant est encore plus radical : les aspects du langage que Cavell appelle « word imps » sont, encore, d'après lui, accessibles *aux yeux et aux oreilles*, c'est-à-dire aux sens phénoménaux. Comme nous l'avons vu,

⁶¹⁵ « Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe) », in Shawn ROSENHEIM et Stephen RACHMAN (dir.), *The American Face of Edgar Allan Poe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 3-36, p. 19.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

l'insecte de Poe, bien qu'il soit décrit comme perceptible, n'est pas, lorsque l'on examine les conditions de possibilité liées à la vision de plus près, perceptible par l'œil.

Le moment de l'insecte dans l'œil est similaire à un moment que décrit Warminski pour expliciter la notion d'*Augenschein*: « not unlike the eye of the savage or the poets who see only according to the pure optics of what the *Augenschein* shows or what only meets the eye », « dis-junct from any mind whatsoever⁶¹⁷ ». Sauf erreur de ma part, cette utilisation du terme « savage » est un écho d'un passage de la *Logique* de Kant que de Man cite dans « Phenomenality and Materiality in Kant⁶¹⁸ » :

a wild man [*ein Wilder*] who, from a distance, sees a house of which he does not know the use. He certainly observes the same object as does another, who knows it to be definitely built and arranged to serve as a dwelling for human beings. Yet in formal terms this knowledge of the selfsame object differs in both cases. For the first it is mere intuition [*bloÙe Anschauung*], for the other both intuition and concept⁶¹⁹.

Il est probable que la référence aux poètes vienne de la « Remarque générale sur l'exposition du jugement réfléchissant » que Kant inclut à la fin de l'« Analytique du sublime ». Dans ce texte, Kant distingue deux formes de jugement à partir de l'exemple du « spectacle de l'océan » (*Anblick des Ozeans*) : nous pouvons l'observer « comme un vaste empire de créatures aquatiques, comme le grand réservoir pour les vapeurs qui remplissent l'air de nuages bien utiles pour les terres », mais un tel jugement est tributaire de la dimension de la « finalité » (du but ou de la fin que ces étendues d'eau sont censées remplir), ce qui le disqualifie comme jugement esthétique. Pour cela, « il faut parvenir à voir l'océan seulement, comme le font les poètes, selon

⁶¹⁷ « As the Poets Do It », art. cit, p. 16.

⁶¹⁸ « Phenomenality and Materiality in Kant », art. cit, p. 81.

⁶¹⁹ *Kants Werke. Band IX, Logik, Physische Geographie, Pädagogik*, Berlin, G. Reimer, 1923, p. 33. C'est manifestement de Man lui-même qui propose la traduction du passage de Kant donnée ci-dessus ; juste après la citation de la *Logique*, il remplace sa traduction de « *ein Wilder* » comme « a wild man » par « savage ». Les connotations liées à la race sont intéressantes ici, en particulier parce que plusieurs lecteurs du conte « The Sphinx » ont établi un lien entre le texte et cette question : Hsuan L. Hsu relie la description de l'insecte au colonialisme (« Urban Apartments, Global Cities : The Enlargement of Private Space in Poe and James », in *Geography and the Production of Space in Nineteenth-century American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 57-93, p. 65). Scott Trafton souligne que la figure du sphinx jouait un rôle central dans les débats anxieux qui tentaient de déterminer si les anciens Égyptiens étaient des « Nègres », une question clé pour le mouvement anti-esclavagiste (*Egypt Land : Race and Nineteenth-Century Egyptomania*, op. cit, p. 63). Bruno Monfort voit dans le sphinx un signe de la phobie du narrateur par rapport au Sud dans lequel « la figure secrète de l'esclavage se dessin[e] en filigrane derrière la présence improbable d'un papillon en provenance d'Afrique sur le continent américain » (« Le Sphinx dénaturé », art. cit, p. 26). Enfin, J. Gerald Kennedy, met ce texte en rapport avec la guerre contre le Mexique : « Perhaps in early 1846 the fear of death from the "South" references the looming fight with Mexico » (*Strange Nation*, op. cit, p. 395). Cette piste est fascinante, mais excède le périmètre du présent chapitre.

le spectacle qu'il donne à l'œil (*nach dem, was der Augenschein zeigt*) » (KU, p. 270). De Man fait référence à ce texte également dans « Phenomenality and Materiality in Kant ».

Ce que les figures du sauvage et du poète ont en commun est leur rapport à la pure surface. L'un ne peut pas percevoir la profondeur qu'apporterait la connaissance de la finalité de ce qu'il voit, l'autre choisit d'écarter ce savoir afin de pouvoir porter un jugement esthétique. Dans « The Sphinx » le paysage devient également pure surface, la colline se rabattant sur la vitre – il le faut pour que le narrateur puisse le voir en même temps que le sphinx –, comme si le narrateur était un « homme sauvage (*ein Wilder*) » ignorant les herméneutiques habituelles, ou un poète qui les écarte. Il est donc capable de contempler la scène avec un regard radicalement formel.

« Le Sphinx » n'est d'ailleurs pas le seul conte dans lequel apparaît ce que Kant appelle *Augenschein*. « The Balloon Hoax » contient également des occurrences de cet événement particulier. Comme on le sait, Poe publia ce texte le 13 avril 1844 dans *The New York Sun*, faisant tout son possible pour qu'il soit pris au sérieux. Comme le décrit Robert T. Tally :

The tremendous, if short-lived, success of "The Balloon Hoax" lay in Poe's presentation of it as an "Extra" in the *New York Sun*, complete with an advertisement from the early morning's edition, with the requisite elements of typography (bold headlines, large font), breathless language (including multiple exclamation points !!!), realistic illustrations, and even using the names of real, well known balloonists (Mr. Monck Mason) and writers (Mr. Harrison Ainsworth)⁶²⁰.

Dès sa première publication, donc, ce conte brouillait les cadres de lecture, transgressant (*parabase*) la ligne entre documentaire et fiction, entre sérieux et ironie.

Une autre caractéristique de ce conte qui doit attirer notre attention dans le présent contexte est l'usage à deux reprises du mot sublime. D'une part : « The weather was remarkably fine, and the view of the subjacent country – a most romantic one when seen from any point, – was now especially *sublime* » (*Tales 2*, p. 1076, je souligne). D'autre part : « The last nine hours have been unquestionably the most exciting of my life. I can conceive nothing more *sublimating* than the strange peril and

⁶²⁰ Poe and the Subversion of American Literature : Satire, Fantasy, Critique, New York, Bloomsbury Academic, 2014, p. 90. Pour une discussion intéressante de la manière dont Poe a sciemment utilisé les conventions d'imprimerie pour donner un air de véracité à son texte, voir K. J. HAYES, *Poe and the Printed Word*, op. cit, p. xi–xii.

novelty of an adventure such as this » (*Tales 2*, p. 1078, je souligne). Henri Justin cite l'OED en commentaire de ce « sublimant » : « L'OED atteste le sens de “transmutation into something higher, purer, or more *sublime*” dès le début du XVII^e⁶²¹ » (je souligne). Ce texte étant en grande partie consacré à la contemplation de paysages et d'orages, il n'est pas étonnant qu'il fasse allusion à la notion de sublime. En effet, celle-ci est souvent associée à ces deux spectacles.

Mais paysages et orages sont ici *vus du ciel* et cela en modifie les caractéristiques. Considérons d'abord une description de montagnes :

Mr. Ainsworth, with the seamen, were surprised at their [the mountains of the South] apparent want of altitude when viewed from the car, the tendency of great elevation in a balloon being to reduce inequalities of the surface below, to nearly a dead level. (*Tales 2*, p. 1076)

Ici les diverses différences d'altitude que comporte un paysage vu du sol sont effacées, et il en résulte une image quasiment plate. Comme dans « The Sphinx » toute la scène se voit réduite à une surface plane. Cependant, le problème est ici l'opposé de celui qui se posait pour le sphinx : il ne vient pas d'une distance trop petite mais d'un écart trop important. Ce n'est qu'un rappel que, dans le sublime mathématique, la distance entre le spectateur et l'objet contemplé doit être très exactement jaugée. Par ailleurs, ce passage attire l'attention sur l'expression toute faite : « dead level ». Celle-ci désigne certes une étendue complètement plane, mais dans ce contexte « dead » peut être littéralisé et faire écho à une expression curieuse que j'ai relevée plus haut, à savoir, l'association du sublime avec ce qui n'a pas de pouls. Ici aussi, le paysage vu du ciel est tellement lointain qu'il est aplati, de sorte qu'on ne peut pas y voir les détails de la vie, et nous verrons ce lien entre le sublime et la mort se renforcer ci-dessous⁶²².

Par ailleurs, avec l'orage revient un grand topos du sublime:

One single gale such as now befriends us – let such a tempest whirl forward a balloon for four or five days (these gales often last longer) and the voyager will be easily borne, in that period, from coast to coast. In view of such a gale the broad Atlantic becomes a mere lake. I am more struck, just now, with the supreme silence which reigns in the sea beneath us, notwithstanding its agitation, than with any other phenomenon

⁶²¹ *Poe dans le champ du vertige*, *op. cit.*, p. 190 note 6. À cette même page, Justin suggère que les mots « sublime » et « sublimation » sont à prendre « avec une pointe d'ironie » sous la plume de Poe. Une telle ironie irait dans le sens de la lecture matérialiste du sublime que j'essaie de faire ressortir.

⁶²² Le mot « inequalities » paraît également intéressant, peut-être à rapprocher des résonances raciales relevées ci-dessus en lien avec « Le Sphinx ». Malheureusement, la problématique dépasse également le cadre de ce chapitre.

presenting itself. The waters give up no voice to the heavens. The immense flaming ocean writhes and is tortured uncomplainingly. The mountainous surges suggest the idea of innumerable dumb gigantic fiends struggling in impotent agony. (*Tales 2*, pp. 1078–79)

En ce qui concerne l'orage, tous les phénomènes qui y sont associés sont annulés par l'altitude depuis laquelle ils sont observés – et la seule occurrence à laquelle le mot « phénomène » s'applique (« silence ») est une sorte d'anti-phénomène qui ne fournit guère d'information aux sens. Tout ce qui pourrait en fournir est étouffé par une force supérieure. Tous les sons que produit normalement un orage – et qui sont par ailleurs bien décrits par Poe ici – sont neutralisés. L'altitude contribue à donner l'impression que la mer est seulement silencieuse (« the *supreme silence* which reigns in the sea », « The waters give up *no voice* to the heavens », « The immense flaming ocean writhes and is tortured *uncomplainingly*. The mountainous surges suggest the idea of innumerable *dumb* gigantic fiends », je souligne).

VII. « A horror sublime in its simplicity⁶²³ ». Le Sublime décomposé

L'aspect non humain du sublime ayant été souligné, il convient de rappeler son lien avec l'horreur. Au début du présent chapitre, dans la section sur les idiomes du sublime chez Poe, des usages très idiosyncrasiques chez notre auteur furent soulignés. Tout d'abord, la citation ci-dessus le montre, Poe envisage un lien entre le sublime et l'horreur, ou plus précisément soutient qu'il existe un type d'horreur – une horreur suffisamment simple – qui est sublime. Par ailleurs, il suggère, dans un passage déjà cité dans le même contexte mais qu'il est utile de rappeler, que la vérité, dans sa forme la plus sublime, est sans effet et n'a pas de poids⁶²⁴.

Comme « The Balloon Hoax », « The Facts in the Case of M. Valdemar » fut accueilli par beaucoup comme effectivement véridique, bien que, dans ce cas, son auteur n'ait nullement eu l'intention de flouer ses lecteurs. Plusieurs commentateurs se sont penchés sur l'histoire de la publication du conte qui a permis ce malentendu à la fois aux États-Unis et en Grande-Bretagne⁶²⁵. Il y a là de l'ironie, car il s'agit peut-être d'un des contes les plus rebutants que Poe ait produits. Claude Richard parle des

⁶²³ « Review of Elizabeth Barrett Barrett, *The Drama of Exile and Other Poems* », *Broadway Journal*, Vol. I, no. 2, 11 janvier, 1845. In *Collected Writings of Edgar Allan Poe : Writings in The Broadway Journal*, *op. cit.*, p. 8.

⁶²⁴ « R. H. Horne », *art. cit.*, p. 294.

⁶²⁵ Voir par exemple K. J. HAYES, *Poe and the Printed Word*, *op. cit.*, p. 250–51 ; M. J. S. WILLIAMS, *A World of Words*, *op. cit.*, p. 107.

« gratuités d'une certaine littérature à l'estomac, d'où ne serait pas absent, comme dans "The Facts in the Case of Mr. [sic] Valdemar", le désir de choquer⁶²⁶ ». Selon Patrick F. Quinn, il s'agit peut-être du conte le plus terrifiant de Poe (« possibly the most terrifying of all Poe's tales⁶²⁷ »). Quant à Shawn Rosenheim, il y voit la mise en scène d'une corporalité révoltante (« gross corporeality⁶²⁸ »).

Selon certains critiques, il y a là une rencontre avec la théorie du sublime chez Victor Hugo. Dans sa « Préface de *Cromwell* », ce dernier a de manière bien connue développé une théorie du *sublime grotesque*, qu'il définit comme « la féconde union du type grotesque au type sublime [dont] naît le génie moderne⁶²⁹ ». Or comme on le sait, il est fort probable que Poe connaissait ce texte : comme cela fut mentionné ci-dessus, Burton R. Pollin suit cette possibilité à la trace⁶³⁰, et pour G. R. Thompson, qui voit une équivalence entre le grotesque hugolien et l'horrible, elle est décisive⁶³¹. Au vu des déclarations de Hugo, cette équivalence se comprend. En effet, le grotesque est mis sur un pied d'égalité avec le laid, le difforme, le mal et l'ombre, comme dans la citation suivante : « la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière⁶³² ». Hugo nous met donc sur la trace d'un sublime qui se combine à l'horrible, mais d'autres aspects le font aussi.

Dans son texte sur « La Vérité sur le cas de M. Valdemar », Roland Barthes dit du nom du personnage principal : « c'est la "vallée de la mer" ; l'abîme océanique⁶³³ ». Or, comme nous le savons, l'abîme et l'océan sont deux images qui sont importantes pour le sublime kantien. En effet Kant se sert de l'image de l'abîme pour parler de l'architectonique de la philosophie critique : il existe un abîme entre les deux premières *Critiques* que le sublime doit venir combler (en ce sens le sublime est un

⁶²⁶ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 502.

⁶²⁷ *The French Face of Edgar Poe*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1957, p. 273.

⁶²⁸ *The Cryptographic Imagination : Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*, Baltimore ; London, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 103.

⁶²⁹ « Préface de *Cromwell* », in Victor Hugo. *Critique*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 3-44, p. 10.

⁶³⁰ « Victor Hugo and Poe », art. cit.

⁶³¹ *Poe's Fiction*, *op. cit.*, p. 109-10.

⁶³² « Préface de *Cromwell* », art. cit, p. 9.

⁶³³ « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 329-359, p. 335.

« pont » entre la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la raison pratique*). D'autre part, l'océan est l'un des paysages types du sublime dynamique.

Le nom « Valdemar » nous donne donc un premier indice : il s'agira ici d'un texte dans lequel il est question du sublime. Il convient de poursuivre en regardant, comme dans « The Man of the Crowd », le fonctionnement des tirets. Comme je l'annonçais lors de l'analyse de « The Man of the Crowd » dans la deuxième partie, il est différent, mais tout aussi inhabituel. Les noms du narrateur et des deux médecins du malade sont indiqués dans le texte par une initiale et deux tirets demi-cadratin mais, de manière étrange, sans espace après les tirets : « Dr. D—resolved [...] Dr. F—took leave » (*Tales 2*, p. 1238), par exemple⁶³⁴. Notons au passage que l'autre personnage qui apparaît dans le conte, l'étudiant en médecine qui prend des notes sur le cas (apparemment même après s'être évanoui au moment crucial⁶³⁵) a un prénom qui apparaît une fois (« Theodore » [*Tales 2*, p. 1236]) et que son nom de famille est donné ainsi : « Mr. L—l » (alors que le titre de Valdemar est un seul « M. »).

Que nous apprend ce texte sur le sublime ? Tout d'abord, plusieurs détails qui apparaissent dans les différentes descriptions de ce personnage l'associent à l'écriture. Lorsqu'on le rencontre pour la première fois, Poe souligne comme particulièrement remarquable le trait marquant suivant (parmi quelques autres) : « the whiteness of his whiskers, in violent contrast to the blackness of his hair – the latter, in consequence, being very generally mistaken for a wig » (*Tales 2*, p. 1234). Le blanc est juxtaposé au noir et le caractère inhabituel, voire artificiel (« wig »), de cette juxtaposition est souligné. Par conséquent, nous pouvons penser au blanc du papier et au noir de l'encre, surtout que cette interprétation devient plus explicite un peu plus loin.

On se souvient, en effet, que la langue de Valdemar se noircit au moment de la mort. Or, le mot utilisé pour désigner cet effet – « blackened » (*Tales 2*, p. 1239) – n'apparaît qu'une seule fois dans le texte, dans le même paragraphe qu'une description

⁶³⁴ Je dispose d'une reproduction, qui m'a été transmise par Henri Justin (qui la tenait de Claude Richard), de « The Facts of M. Valdemar's Case », publié dans *The American Review* en décembre 1845 (il s'agit du texte A de Mabbott). Dans ce texte, presque tous les tirets occultant les noms de famille se présentent sous la même forme double. Par ailleurs, en ce qui concerne la très brève lettre qui apparaît dans le texte de Mabbott à la page 1235, elle se présente dans la *Review* sans alinéa et sans virgule de séparation entre le nom du destinataire et le début du texte de la note. Nous lisons donc : « My Dear P— You may as well [...] » (p 79, colonne 1). Il n'y a donc aucune marque de ponctuation séparant le tiret et la majuscule avec laquelle démarre la phrase suivante.

⁶³⁵ D. PAHL, « Sounding the Sublime », art. cit, p. 25 note 34.

du *teint* du personnage : « the skin generally assumed a cadaverous hue, resembling not so much parchment as white paper ». Ici, le teint est comparé à deux supports d'écriture. Il semble donc légitime d'associer le noir de la langue à l'encre⁶³⁶. Et rétrospectivement, une autre description du teint de Valdemar semble relever de la même dynamique : « His face wore a leaden hue » (*Tales 2*, p. 1235). Notons au passage que le caractère artificiel de Valdemar est de nouveau souligné ici : le mot « wore » suggère que son teint de plomb est un masque qu'il « porte » et non une partie organique de son visage. Michael Williams remarque que, dans le même paragraphe, le narrateur dit que Valdemar gribouille dans un carnet au crayon⁶³⁷. Cette fois-ci, le visage ne semble pas être la surface qui accueille l'écriture, mais plutôt le plomb du crayon, la substance qui inscrit.

Il y a encore un détail à discuter dans ce contexte. Juste avant que Valdemar ne se déclare mort, le narrateur décrit sa voix en ces termes : « [Valdemar's voice] impressed me [...] as gelatinous or glutinous matters impress the sense of touch » (*Tales 2*, p. 1240). J'aurai l'occasion de rediscuter cette citation, mais ce qui m'intéresse ici est l'usage du verbe « impress ». Selon le Webster de 1828⁶³⁸, le premier sens de ce mot est de faire une marque ou une figure par pression, comme un sceau fait une marque dans la cire. Le deuxième sens est « imprimer ». « Fixed in the mind », la seule acception qui semble proche de celle que vise Poe est la quatrième seulement. Ces données suggéreraient donc que l'usage qu'il fait du verbe « impress » dans cette phrase est tout à fait particulier, et l'on est tenté de lire « imprima sur moi » (impression, donc – reproduction mécanique).

Cependant, le devenir-écriture de Valdemar n'est pas la dernière chose qui lui arrive. Betsy Erkkila est d'avis que « Valdemar », ainsi que d'autres textes comme « Mesmeric Revelation » et « The Power of Words », fait partie d'un projet plus vaste : « the materialist critique of enlightenment philosophy, scientific empiricism, and progressive history⁶³⁹ ». Pour ce qui est du conte qui m'intéresse ici, il semble assez

⁶³⁶ Je ne suis certainement pas la première à avoir lu ce moment de « Valdemar » ainsi. Voir par exemple *Ibid.*, p. 53 et M. J. S. WILLIAMS, *A World of Words*, *op. cit.*, p. 111.

⁶³⁷ *A World of Words*, *op. cit.*, p. 111.

⁶³⁸ <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/impress>

⁶³⁹ « Perverting the American Renaissance : Poe, Democracy, Critical Theory », in J. Gerald KENNEDY et Jerome MCGANN (dir.), *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2012, p. 65-100, p. 74.

clairement se régler sur une orientation matérialiste. La lecture de « Valdemar » permet de voir à l'œuvre plusieurs sens d'une telle approche. Ce conte est sans doute l'un de ceux où la présence de la matière organique est la plus spectaculaire (sous la forme des chairs en décomposition), mais il semble que le texte de Poe soit le lieu d'un franchissement rendu possible par un certain travail de la langue, qu'il convient maintenant de préciser.

À plusieurs reprises, nous assistons à une relative solidification de différents « fluides ». Lorsque le narrateur tente de réveiller Valdemar, le tout premier résultat est le suivant : « the profuse out-flowing of a yellowish ichor (from beneath the lids) of a pungent and highly offensive odor » (*Tales 2*, p. 1242). Jonathan Elmer associe cette humeur jaunâtre à des larmes⁶⁴⁰. Ainsi, le liquide que sont les larmes est en train de se solidifier ; c'est quelque chose de beaucoup plus épais qui coule des yeux de Valdemar, et qui attire l'attention sur sa propre substantialité par son odeur nauséabonde. Il y a un autre détail qui a beaucoup intéressé les commentateurs, et que j'ai évoqué ci-dessus : la mort du patient transforme sa voix, qui « s'imprime » sur le narrateur comme s'il s'agissait de *matières* gélatineuses ou glutineuses. Ici donc, c'est le son qui se matérialise et nous relevons l'usage du mot « matters ». Enfin, au début du conte – et c'est ce qui lui donne sa raison d'être – nous lisons cette description de l'état des poumons de Valdemar :

The left lung had been for eighteen months in a semi-osseous or cartilaginous state, and was, of course, entirely useless for all purposes of vitality. The right, in its upper portion, was also partially, if not thoroughly, ossified, while the lower region was merely a mass of purulent tubercles, running one into another. (*Tales 2*, p. 1235)

On peut donc en quelque sorte dire que, à la place de l'*air* à l'intérieur des poumons du patient, il se trouve du cartilage, de l'os.

On aura donc remarqué deux choses. Tout d'abord, chacun de ces processus de matérialisation tourne autour de la mort – imminente, en cours ou effective – de Valdemar. Par ailleurs, Elmer commente le sort de Valdemar de la manière suivante (avec une référence à la théorie de la composition de Poe) :

« We two have, together, created this thing ». This thing is a language-thing [...]. Poe makes no effort to cover up the impossibility of Valdemar's communication : not only are his statements – « *I say to you that I am dead !* » – impossible, but Poe even renders

⁶⁴⁰ *Reading at the Social Limit*, op. cit, p. 122.

this impossibility, as he does all else in the tale, corporeal, for how is articulation possible when it emerges from « the tongue and not the lips »? This « vibratory motion » (*Tales 2*, p. 1240) of the black tongue is, to play on Poe's title, the kind of articulation you are likely to get *in articulo mortis*⁶⁴¹.

Avec Valdemar, donc, la communication impossible devient, selon Elmer, une affaire de langage, une « chose de langage » et la matière désorganisée s'impose. Ceci est particulièrement vrai dans la dernière phrase : « Upon the bed, before that whole company, there lay a nearly liquid mass of loathsome – of detestable putridity » (*Tales 2*, p. 1243). Il s'agit du stade ultime de la matière corporelle : « The Facts in the Case of M. Valdemar », c'est ce tas de putridité dégoûtante – qui est la vérité de tous les corps, en fin de compte.

Ce fait est important car, au moment de la voix gélatineuse/glutineuse, Barthes souligne la phrase suivante : « There were two particulars, 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 » (*Tales 2*, p. 1240). Le détail qui l'intéresse tout particulièrement est « I thought then, and still think ». Son analyse est la suivante : « il y a ici co-présence de trois temporalités : temps de l'histoire, de la diégèse (« je le pensai »), temps de l'écriture (« je le pense au moment où je l'écris »), temps de la lecture (entraînés par le présent de l'écriture, nous le pensons nous-mêmes au moment où nous le lisons)⁶⁴² ». À mon sens, il y a effectivement au moins deux temporalités qui s'ouvrent ici : celle que le texte tente de désigner par « I thought » et celle de l'écriture – non pas le moment où le texte *est écrit* mais le « temps » propre (si l'on peut l'appeler ainsi) dans lequel « existent » la page et les marques qui y sont inscrites.

*

* *

Quelles conclusions tirer de cette lecture de Poe avec Kant ? Tout d'abord, il faut souligner que *prendre Kant en compte* – et en particulier le sublime mathématique et les autres moments de l'analytique du sublime qui contribuent à nous montrer un Kant (ou « Cant ») matériel – nous permet de faire apparaître à la surface des textes de

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 124.

⁶⁴² « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », art. cit, p. 351.

Poe quelque chose qui relève du matériel. Nous nous retrouvons *in fine* avec des contes qui sont intimement liés à une problématique philosophique. Il est intéressant de noter que la philosophie est mentionnée deux fois dans « The Sphinx ». La première est dans la description de l'ami du narrateur : « His richly philosophical intellect was not at any time affected by unrealities » (*Tales 2*, p. 1246). La deuxième est dans la réaction de ce même personnage à sa propre appréhension de l'insecte :

When I had fully satisfied him on this stead [« the conformation of the visionary creature »], he sighed deeply, as if relieved of some intolerable burden, and went on to talk, with what I thought a cruel calmness, of various points of speculative philosophy, which had heretofore formed the subject of discussion between us (*Tales 2*, p. 1249).

La première référence à la philosophie – dans laquelle cette discipline se trouve opposée à ce qui est irréel : « unrealities » – nous apprend que l'enjeu ici est la réalité en elle-même. Par la suite, le fait que l'ami réagisse à l'insecte en revenant à la philosophie spéculative peut être interprété comme une indication que l'expérience de l'insecte est bien censée être une expérience philosophique.

Dans son introduction à ce conte de Poe, Thomas Mabbott écrit : « This slight story is based mainly on the old idea that things are not always what they seem, and a realization that our senses may sometimes mislead us even when they function normally » (*Tales 2*, p. 1245). Comme l'a révélé la lecture du sublime mathématique de Kant avec Poe, il n'est pas possible de qualifier ce conte « d'un peu mince ». Deuxièmement, les sens du narrateur dans « The Sphinx » sont très loin d'un fonctionnement « normal ». Bien plutôt, ils invoquent une vision impossible (à la fois de près et de loin, impossiblement près de l'œil, et d'un insecte impossible), une vision qui n'a rien à voir avec l'optique habituelle du voir, et Poe reprend cette notion de la vision altérée d'une autre manière dans « The Balloon Hoax ». En réalité, la vision fonctionne de manière tellement étrange dans ces contes qu'il est légitime de se demander s'il s'agit d'une vision belle et bien humaine, si les narrateurs ne sont pas des sortes de dispositifs *non humains*.

Le non-humain revient dans Valdemar de trois façons. Tout d'abord, le personnage est associé de manière répétée à l'écriture. Décrire le personnage de cette manière souligne le fait qu'il est constitué, non pas d'une psychologie fictive, mais de mots, de marques sur la page. Comme si cela ne suffisait pas, à deux reprises (les

cheveux noirs contrastés à la barbe blanche qui sont pris pour une perruque ; le teint de plomb qui est porté comme un masque) un autre degré d'artificialité est ajouté au supplément qu'est l'écriture⁶⁴³, par ailleurs déjà artificiel en lui-même. Enfin, le corps de Valdemar (dont le rôle dans l'onomastique l'associe au sublime) devient matière (Elmer parle de « chosification » – « thingification⁶⁴⁴ ») : la scène finale nous laisse sur l'une des plus choquantes images de tout le corpus de Poe, avec ce corps complètement décomposé (bien que le corps en décomposition ait déjà été abordé dans une moindre mesure dans « Ligeia », où le narrateur est confronté à répétition au corps qui commence à se décomposer de sa femme), une masse informe dans laquelle plus aucune humanité ne peut être décelée.

Dans « The Facts in the Case of M. Valdemar », l'écriture fait advenir le non-humain. Dans « Never Bet the Devil Your Head » les choses se passent un peu autrement. L'interjection « *ahem !* », qui n'est porteuse d'aucun sens, attire l'attention sur les pures lignes qui la composent, lignes que j'ai lues comme une arabesque. Existerait-il un lien entre le non-humain et l'arabesque ?

⁶⁴³ Comme on le sait, pour Derrida, « l'écriture est le supplément par excellence ». Voir *De la grammatologie*, *op. cit.*, p. 398.

⁶⁴⁴ *Reading at the Social Limit*, *op. cit.*, p. 119.

Cadrer, décadrer

Conclusion

La présente partie a effectué un parcours à travers la pratique de la parabase chez Poe, puis de ses idiomes du sublime. Ce qu'elle a révélé, au niveau le plus général, est un Poe matérialiste, mais chez qui la notion de « matière » doit être comprise de manière radicalement non phénoménale, en lien tout d'abord avec la matérialité du langage. Que l'on garde en tête l'*Augenschein* kantien, l'apparence (*Schein*) à lui-même de l'organe de l'apparence (*Auge*, l'œil). Ou bien les « word imps » de Cavell, ces facteurs et fonctions du langage dont il est presque impossible de parler, mais qui sont la condition de possibilité de notre usage de la langue. Il convient ici de faire le bilan des liens établis entre la parabase permanente (âme de la forme arabesque) et la temporalité.

La structure de parabase permanente, d'oscillation incessante a été mise au jour dans tous les contes discutés dans cette partie. Dans « Metzengerstein », il s'agissait d'une parabase au niveau de l'intrigue. On le sait, la tapisserie (métaphore du texte) laisse une trace sur l'intrigue en causant la mort de Berlifitzing ; le cheval mystérieux (qui est sorti de la tapisserie) vient à son tour la marquer en en retirant une partie. Dans « The Fall of the House of Usher », Poe se comporte comme un phrénologue pour décrire le personnage principal du conte. Comme nous l'avons vu, cette opération fait de l'apparence physique une sorte d'écriture, selon laquelle chaque caractéristique physique devient une sorte de signe d'un trait de caractère. Il y a dans cette structure d'équivalence, passage du visuel au textuel, et vice versa, une parabase permanente.

Dans le cas du « Club de l'In-folio » et de « How to Write a Blackwood's Article », c'est d'une parabase entre « l'intérieur » et « l'extérieur » du texte qu'il s'agit. Ce sont sans doute deux des plus explicites dispositifs de cadrage qui se trouvent dans le corpus des contes de Poe, et ce dernier souligne clairement le fait que les cadres ne sont pas hermétiques. Certes, mais il va bien au-delà et montre qu'il y a une communication permanente entre les différents niveaux des cadres. Cette communication devient encore plus insistante, bien que plus subtile, dans « The Oval

Portrait », qui constitue peut-être la réflexion la plus poussée de Poe sur les cadres, leurs effets, et – lorsqu’ils se multiplient – leurs interactions. Le résultat de la lecture de ce conte à *cadres* et sur les *cadres* que je propose ici est double : il est impossible de produire du savoir, du discours sur les cadres sans les mêler les uns aux autres, sans les faire communiquer les uns avec les autres ; cette communication entre cadres est sans doute le résultat de la transposition de quelque chose de visuel (le portrait) en un discours sur lui, en une « espèce d’écriture », en dernière instance, en récit – le récit « The Oval Portrait ».

Nous revenons à l’idée de matérialité avec la parabase permanente à l’œuvre dans « Never Bet the Devil Your Head ». On s’en souvient, pour Henri Justin, le pont qui décapite Toby Dammit est une « image du texte en sa clôture ». Par ailleurs, l’« éjaculation » phatique qui annonce le diable dans ce conte n’est finalement rien d’autre que l’écriture dans sa physicalité, dans sa matérialité, et c’est cette matérialité qui casse le cadre que constitue la structure du conte et en transgresse les limites.

L’intérêt des parabases de Poe ne s’arrête cependant pas à leur simple présence. Ce qui importe le plus ici est qu’elles ont des effets temporels. Tout d’abord, parlons de la temporalité de la phrénologie dans « The Fall of the House of Usher ». On se souvient que celle-ci opérerait une oscillation, une parabase permanente entre visuel et textuel, puis entre textuel et visuel. Il a été noté que l’on était *obligé* de parler de cela comme d’un *processus*, c’est-à-dire de quelque chose qui s’étale dans le temps, mais qu’en réalité tout se passait *en même temps*. Cependant, il est impossible de faire l’expérience de ce temps du « en même temps ». En effet, étant donné l’interprétation phrénologique de l’apparence de Roderick Usher, suggérée par l’utilisation d’« organes » typiques de cette science dans la description, et compte tenu de la lecture phrénologique du menton du personnage, son visage peut être à la fois vu et lu. Il peut être vu en tant que visage, et lu selon les codes de la phrénologie. L’expérience du visage, visuelle, a lieu dans le temps ordinaire des sensations. L’expérience du déchiffrement phrénologique a lieu dans le temps de la lecture. Ces deux temporalités constituent deux possibilités qui sont présentes *en même temps* dans le visage d’Usher, mais il n’est pas possible de faire l’expérience de cette dernière forme de temporalité.

Dans « Usher », il a été question d’un présent dont il est impossible de faire l’expérience. Celui-ci surgit lorsque le narrateur parle de l’effet que font sur lui

les œuvres d'art produites par Roderick Usher. Il dit en effet des tableaux de ce dernier que leurs images sont *maintenant* devant ses yeux. Pour Claude Richard, ces souvenirs sont « toujours présents dans le temps de l'écriture⁶⁴⁵ », ce qui nous amène à nous demander à quel présent se réfère le mot « maintenant ». S'il s'agit du présent dans le temps de l'écriture, il ne peut s'agir ni du présent d'un locuteur qui prononcerait le mot « maintenant », ni d'un présent de l'expérience. Il doit s'agir d'un présent radicalement non phénoménal, car fondé sur la matérialité radicale du texte.

« Usher » recèle un dernier effet sur le temps, qui est révélé, encore une fois, par une œuvre d'art enchâssée, à savoir le poème présenté par Usher comme étant le sien, « The Haunted Palace ». Bien sûr celui-ci prédit le sort ultime de la Maison Usher et de « La Maison Usher ». Dans le conte, la belle ligne du temps est mise à mal, se repliant sur elle-même et s'emmêlant – et encore une fois nous sommes confrontés à une temporalité dont il est impossible de faire l'expérience.

Il y a également une parabase d'ordre temporel dans le dispositif mis en place par le « Club de l'In-Folio ». En effet, ce dispositif explique que les contes qu'il encadre sont tous des parodies d'auteurs à la mode à l'époque de Poe. Étant donné que ces textes constituent des sources pour Poe, nous pouvons parler d'un « avant-texte ». Pour nous, ils sont en grande partie oubliés. Cependant, Poe les inscrit dans ses textes, leur donnant le potentiel d'être réactivés dans l'histoire littéraire, un potentiel qu'ils n'auraient sans doute jamais eu si Poe n'avait pas construit le dispositif du « Club de l'In-folio » ; et les lectures d'Alexander Hammond et Henri Justin les réactivent justement. Les sources de Poe – « avant-texte » – rentrent dans l'histoire littéraire « après le texte ». Les auteurs que Poe prétend parodier se situent donc « avant » et « après » le « Club de l'In-folio », et *en même temps* que lui.

Dans le chapitre « Les Sublimes de Poe », la question d'un temps dont il est impossible de faire l'expérience est soulevée avant tout à partir de la notion du non-humain. On se souvient que le chapitre effectue un déplacement dans l'interprétation habituelle du sublime chez Poe qui, à partir d'un lien établi avec Burke, met l'accent sur les sentiments et a pour résultat une lecture psychologique. En lisant la notion plutôt à partir de Kant, l'on obtient un sublime matériel qui révèle un Poe qui

⁶⁴⁵ Edgar Allan Poe écrivain, *op. cit.*, p. 103.

s'intéresse plutôt à des notions philosophiques qu'à des sentiments fictifs. Pensons à « The Sphinx », mis en lien ici avec le sublime mathématique de Kant, et dont la lecture débouche sur la notion kantienne d'*Augenschein*, une vision matérielle, non humaine, qui réduit le narrateur à un œil qui se regarde lui-même.

Cependant, l'apothéose du non-humain advient sans nul doute dans « The Facts in the Case of M. Valdemar », et sa fin si choquante. Valdemar est un être d'écriture, décrit de manière insistante comme constitué d'encre et de papier, ou d'autres instruments d'écriture, et il devient de moins en moins humain au fur et à mesure que le conte avance.

Le bilan de la présente partie est donc le suivant. D'une part, nous avons vu que la parabase – qui sous sa forme permanente, est *l'âme de la forme arabesque* – est très présente chez Poe. Elle se déploie à même sa théorie de la « composition » et se décline sous de multiples formes dans son usage de divers dispositifs de cadrage. D'autre part, il y a un lien très fort entre la problématique du cadre et – via le sublime – la matérialité. Le sublime est un problème de cadrage pour Burke, pour Kant *et* pour Poe. Par ailleurs, la lecture proposée ici du sublime chez Poe fait ressortir le non-humain, la matérialité dans ses textes. Enfin, à plusieurs reprises, ces lectures ont débouché sur des conséquences *temporelles*, des temps étranges, dont il est difficile de parler, et dont, encore et encore, il est impossible de faire l'expérience.

Il convient enfin d'ajouter un dernier mot sur les formes les plus matérielles que prend l'arabesque dans la présente partie. Tout d'abord, pensons à « How to Write a Blackwood Article », où le texte se moque de nous tant et si bien que nous ne savons pas où s'arrête la moquerie. Il s'agit du type même de l'ironie schlegélienne comme parabase permanente entre le dit et le non-dit, le message explicite et son contraire, l'énoncé comme intentionnalité et comme aberration sémantique totale. Cette capacité qu'a le langage de tendre vers le non-sens apparaît encore plus clairement dans le phatique « ahem ! » de « Never Bet the Devil Your Head ». Ne portant aucun sens, cette exclamation attire l'attention sur une présence, mais aussi sur les traits qui la composent, comme le faisaient les inscriptions étudiées dans les tapis arabesques. Je cite de nouveau la description de John T. Irwin dans *American Hieroglyphics* (citant Emerson, *Nature*) : « the original, “concrete” meaning of *transgression* was “the crossing of a line,” and it is precisely the crossing of lines, both vertical and horizontal,

that forms one of the differential oppositions constituting the physical presence of writing⁶⁴⁶ ». « Transgression », on s'en souvient, est la première signification de « parabase » chez Schlegel⁶⁴⁷. Étant donné le lien étroit qui existe entre parabase et arabesque, il faudrait donc dire que l'écriture est habitée par l'arabesque.

⁶⁴⁶ *American hieroglyphics, op. cit.*, p. 69–70.

⁶⁴⁷ L'auteur de la « Lettre sur le roman » s'accorde avec Anatole Bailly, qui ouvre l'entrée παράβασις avec « action de franchir », puis propose aussitôt « transgression, violation de » (*Dictionnaire grec-français*).

Troisième partie

Les Temps du texte

Les Temps du texte

Introduction

Le but des deux chapitres composant cette troisième partie sera d'établir un lien plus explicite, plus direct, entre les deux principales notions dégagées au cours de la partie précédente – à savoir la parabase permanente et la matérialité, d'une part, et la temporalité, d'autre part. Certes, des liens ont commencé à apparaître dans les pages qui précèdent, mais il convient maintenant de les étudier de manière plus explicite et systématique.

Il n'aura pas échappé au lecteur que, dans la partie précédente, la parabase a souvent été décrite en termes de vacillation ou d'oscillation permanente entre deux extrêmes, par exemple lorsqu'il devient impossible de tracer une ligne de démarcation stable entre réalité et fiction dans *Pym*. Ce trait caractérise également l'arabesque orientale, qui brouille, avec ses inscriptions intégrées aux motifs floraux, les frontières entre le décoratif et le scriptural. Comme tout lecteur de Poe ne peut manquer de le voir, cette structure est importante, pour ne pas dire omniprésente, dans son œuvre, et il conviendra ici de montrer qu'elle a des conséquences temporelles. La matérialité sera étudiée ici sous le signe de la marque, à partir d'une analyse de contes où la question du temps est explicitement soulevée.

Plusieurs commentateurs ont relevé la manière dont les extrêmes structurent l'œuvre de Poe, comme nous le verrons au début du premier chapitre qui s'organise autour de cette question. On a donc l'embaras du choix pour étudier cette structure. Dans ce premier chapitre, une décision qui peut paraître étonnante a été prise, à savoir se concentrer sur les contes paysagers (accompagnés de deux autres textes comportant d'importantes descriptions de la nature : « Eleonora » et *The Journal of Julius Rodman*). Ce choix n'est pas évident pour au moins deux raisons. D'une part, il s'agit d'œuvres minoritaires dans le corpus de Poe, qui n'a écrit que très peu de « landscape tales ». D'autre part, il peut paraître contradictoire de poser le problème de la temporalité à partir de textes qui sont pour l'essentiel des descriptions de scènes de la nature. Cependant, il me semble qu'il est justifié d'étudier le motif de l'oscillation

entre deux extrêmes dans ces textes. En effet, il y a un lien certain entre eux et la cosmologie de Poe. Ce sont en quelque sorte autant d'expressions narratives ou proto-narratives des doctrines cosmologiques exposées dans *Eureka*, et ils promettent donc d'être un lieu propice pour dégager les structures fondamentales qui organisent la « métaphysique » de Poe. D'autre part, dans ces contes, la nature n'apparaît pas comme fixe ou statique ; elle est au contraire le théâtre de processus, de dynamiques et de transformations qui engagent une certaine idée ou conception de la temporalité.

Ce lien entre oscillation et temporalité se renforce dans le conte où Poe nomme l'un des instruments emblématiques de ce phénomène, à savoir le pendule. Dans « *The Pit and the Pendulum* », conformément à ce que suggère le titre, il est bien évidemment question de temps, mais le fait de mettre ce conte en relation avec la problématique de l'oscillation au sens plus large du terme (non seulement comme un phénomène physique, mais comme un mouvement généralisé entre les extrêmes, y compris les catégories cosmologiques) fait apparaître une temporalité tout à fait singulière, qui ne correspond peut-être plus à la conception ordinaire et phénoménale du temps.

Après cette étude de l'oscillation, l'analyse se tourne vers « *The Devil in the Belfry* », « *The Tell-Tale Heart* » et « *Three Sundays in a Week* ». Dans ces trois textes, le temps est un enjeu à la fois explicite et central. Dans le premier, un village obsédé par l'heure est mis sens dessus dessous par l'arrivée d'un diable qui détraque l'horloge centrale. Dans le deuxième, le motif de la montre et du temps qui passe apparaît de manière insistante. Dans le troisième, il est question de la répétition d'une même journée (le dimanche) trois fois en une seule semaine. À première vue, dans tous ces textes, il semble que Poe met en scène différentes formes de perturbations du temps, qui ne fonctionnent plus au service de l'ordre et de la régularité, mais se trouvent dérangés, mis « hors de ses gonds ». En d'autres termes, tous ces textes semblent nous montrer ce que le temps n'est pas. Une lecture plus nuancée dément cette impression initiale, puisqu'il est possible de montrer que ces textes, par leur textualité même, font advenir un autre régime de temporalité. Ce régime repose sur des effets de langage qui, à l'instar de l'exclamation « ha ! ha ! » répétée dans « *The Tell-Tale Heart* », font dysfonctionner la signification et ne laissent plus subsister que la matérialité de la lettre en tant que pure et simple marque imprimée sur la page. Ce point n'est pas sans rappeler le fonctionnement de l'inscription dans le tapis arabe, où l'écriture

s'intègre tellement à l'ornement qu'elle cesse de valoir comme support d'une signification et devient pur trait. Il s'agira donc d'établir que des passages tels que ceux qui apparaissent dans ces trois contes n'ont pas seulement pour effet de neutraliser la temporalité, mais font advenir un autre temps que je propose d'appeler, en raison des mécanismes qu'il met en jeu, un temps de la marque.

Chapitre 7

Le Temps de l'oscillation

*On ne pourra en aucun cas estimer réussie la présentation d'une idée aussi longtemps qu'on n'aura pas arpenté virtuellement le cercle des extrêmes qu'elle peut contenir*⁶⁴⁸.

*it was the horrible never-ending oscillation between hope & despair which I could not longer have endured without the total loss of reason*⁶⁴⁹.

Dans les textes de Poe, il faut croire que tout peut à tout moment se transformer en son contraire. De manière célèbre, il a déclaré que la cause était échangeable avec l'effet : « and we may take at any time a cause for an effect, or the converse – so that we can never absolutely decide which is which⁶⁵⁰ ». Par ailleurs, Dayan a observé : « Poe refuses to choose between spirit and matter⁶⁵¹ ». Bien des exemples pourraient être cités. Dans « The Oval Portrait », la transformation de la vie en mort – et vice versa – est rigoureusement symétrique : au fur et à mesure que la jeune fille se vide de sa vitalité, la peinture s'en remplit. Dans « Morning on the Wissahiccon », ce qui apparaît comme sauvage se révèle être domestiqué : le wapiti qui émerveille le narrateur est un animal de compagnie (*Tales 2*, p. 866). Le même phénomène se produit de manière moins spectaculaire dans « Landor's Cottage », où les cerfs qui peuplent la scène sont d'emblée identifiés comme domestiques (*Tales 2*, p. 1334). Dans le « Domaine d'Arnheim », le point de vue – selon qu'il est humain ou angélique – transforme l'ordre en désordre et vice versa (voir *Tales 2*, p. 1274). Jutta Ernst fait un lien entre cette mise en présence de l'ordre et du désordre et l'arabesque en vertu d'une analogie avec l'ornementation arabesque dans l'art islamique : celle-ci aurait pour fondement un contraste entre ordre et désordre⁶⁵². S'il me semble juste de mettre l'oscillation en rapport avec l'arabesque pour des raisons qui seront explicitées au cours de ce chapitre, la relation entre les deux termes ne peut

⁶⁴⁸ W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit, p. 45. Trad. mod. « Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist (...) » (Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, vol. I.I, p. 227).

⁶⁴⁹ E. A. POE, *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, op. cit, p. lettre 259.

⁶⁵⁰ *Eureka*, op. cit, paragr. 216.

⁶⁵¹ (C. (Joan) DAYAN, *Fables of Mind*, op. cit, p. 36. Voir « The Bargain Lost » et « Bon-Bon » en particulier, où les âmes peuvent être cuisinées, mangées, et également donner le hoquet.

⁶⁵² Voir *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit, p. 48.

être conçue comme un simple « contraste ». Il s'agit bien plus d'un va-et-vient dans lequel l'un se transforme en l'autre et vice versa. C'est le cas d'ailleurs des anges eux-mêmes : ils passent d'un contraire à l'autre, ils sont « anges de la terre » (« earth-angels », *Tales 2*, p. 1274) et de ce fait rassemblent en leur sein le terrestre et le céleste. Par ailleurs, la description du paysage créé par Ellison requiert que le détail et la généralité soient réunis (voir *Tales 2*, p. 1277). En somme, le passage d'une catégorie à son opposé – ce que je désigne ici par le mot « oscillation » – se produit de manière répétée chez Poe. Dans ce chapitre, il sera question de certains des contes dans lesquels ce mécanisme est particulièrement actif.

Plusieurs lecteurs ont relevé ce phénomène d'oscillation. Tout d'abord, Scott Peeples nous rappelle que, bien que Poe développe une théorie du conte comme système fermé, il met sans cesse en scène des espaces clos qui sont transgressés :

his own tales often present situations where a closed space (“Loss of Breath”, “The Murders in the Rue Morgue”, “The Masque of the Red Death”, “The Premature Burial”, ““Thou Art the Man!”” “The Purloined Letter”) or a perfect plot (“The Tell-Tale Heart”, “The Black Cat”, “The Imp of the Perverse”) is disrupted: the closed space wasn't really closed, the perfect crime was foiled by conscience or perversity, or, as in “Usher”, the “corpse” wasn't really dead⁶⁵³.

Ainsi, le fermé devient ouvert, l'intérieur s'exteriorise. Dayan propose une lecture plus élaborée de ce que j'appelle oscillation, et qu'elle désigne comme une stratégie de convertibilité (« strategy of convertibility⁶⁵⁴ »). Elle identifie un fonctionnement des opposés chez Poe (intérieur/extérieur, matière/esprit, sensible/intelligible, concret/abstrait, sensation/idée⁶⁵⁵, parfait/imparfait, fini/infini⁶⁵⁶) qui est très particulier. D'après elle, le passage d'un côté ou de l'autre ne se fait jamais complètement, et les opposés existent sans arrêt dans un état de suspension dans lequel ni l'un ni l'autre ne l'emporte vraiment. Par exemple, elle explique que Poe est obsédé par les idées, qu'il met sans cesse en scène, mais qu'il le fait toujours de manière très incarnée : « nowhere does Poe give us an idea delivered of its fleshy traces. In fact, when he writes tales that most fully tackle the “big ideas,” he makes sure that [...] they have the most earthly smell, the most material and tangible outline⁶⁵⁷ ». Une idée n'est jamais entièrement esprit, et la matière qui lui colle à la peau assume certaines caractéristiques de l'idéalité. Il y a un texte qui est très important pour cette lecture des oppositions chez Poe, à savoir « Le Domaine d'Arnheim ». Dayan lit celui-ci comme un médium oscillatoire qui circule entre des

⁶⁵³ « Poe's ‘Constructiveness’ and ‘The Fall of the House of Usher’ », in Kevin J. HAYES (dir.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2002, p. 178-190, p. 186.

⁶⁵⁴ *Fables of Mind*, op. cit, p. 201.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 199.

oppositions qui ne sont jamais qu'apparentes⁶⁵⁸, dont le mécanisme convertit le narrateur en une voix à son tour oscillatoire, qui a une force particulière : « a force for the either/or⁶⁵⁹ ». En effet, ce mécanisme semble renvoyer à l'hypothèse angélique d'Ellison, mentionnée ci-dessus, selon laquelle des « anges de la terre » auraient une perception de nos œuvres qui serait radicalement différente de la nôtre :

There *may* be a class of beings, human once, but now invisible to humanity, to whom, from afar, our disorder may seem order – our unpicturesqueness picturesque ; in a word, the earth-angels, for whose scrutiny more especially than our own, and for whose death-refined appreciation of the beautiful, may have been set in array by God the wide landscape-gardens of the hemispheres. (*Tales 2*, p. 1274)

Dans la lecture de Dayan, cette hypothèse donne au narrateur un sens aigu de l'indétermination de sa propre perception (est-il en train de voir, à n'importe quel moment, le pittoresque ou le non pittoresque ?). Ainsi, tout ce qu'il voit peut à tout moment se retourner en son contraire – plutôt l'être *en même temps*. Pour conduire cette lecture jusqu'au bout, et pour prévenir une interprétation fautive de l'expression « either/or », il ne faut pas comprendre cette alternative comme un partage figé. Non seulement elle signifie que l'on peut choisir un côté ou l'autre, mais de plus il faut comprendre le trait qui les sépare comme poreux : « either » est pénétré par « or » et vice versa.

Henri Justin relève également ce mécanisme chez Poe, et l'importance qu'il a pour le fonctionnement de sa fiction en général :

Omniprésentes chez Poe, les dualités constituent la structure même des contes car elles sont pensées, dramatisées « à partir du fil ». Elles participent d'une faille essentielle que Poe, certes, ne résout pas, mais qu'il fait travailler. Il est impératif que ni un versant ni l'autre ne l'emporte : la seule vérité où puisse atteindre la fiction comme telle est à ce prix⁶⁶⁰.

Ainsi, des catégories opposées sont encore une fois mises en suspens, sans qu'il soit possible de dire si l'on tombe d'un côté ou de l'autre. C'est même le « travail » de ce fil – de ce trait (et nous connaissons maintenant toute l'importance du trait – voire du tiret – pour l'arabesque) – séparant les côtés l'un de l'autre qui produit la fiction de notre auteur.

Il convient maintenant de se tourner vers une analyse spécifique de ce mécanisme chez Poe. Comme cela a été suggéré ci-dessus, on a l'embarras du choix. Mais il me semble que ce trait travaille de manière particulièrement intense dans les descriptions de la nature. On

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 78–79.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 88.

⁶⁶⁰ *Avec Poe jusqu'au bout de la prose, op. cit.*, p. 376.

s'intéressera dans un premier temps vers les textes de Poe qui mettent en avant une nature apparemment toute romantique : « The Island of the Fay » (1841), « Eleonora » (1841), « Morning on the Wissahiccon » (1844), « The Domain of Arnheim » (1847), « Landor's Cottage » (1849) et dans une moindre mesure *The Journal of Julius Rodman* (1840)⁶⁶¹. Tous ces textes présentent au premier abord une belle nature placide et reposante, mais comme nous le verrons, sous ses beaux dehors, cette nature est beaucoup plus inquiétante. Comme les dates de publication l'indiquent, ces textes occupent approximativement la seconde moitié de la carrière de Poe, et selon Barbara Cantalupo, ils représentent un certain reniement par Poe de l'esthétique du sublime, et une valorisation nouvelle de celle de la beauté⁶⁶².

Pour commencer, il convient de noter que certains de ces contes (« The Island of the Fay », « Eleonora », « The Domain of Arnheim ») sont bien évidemment des sortes de manifestes sur la dualité de la nature. Cependant, il convient d'y regarder de plus près, et d'identifier les mécanismes précis qui structurent cette dualité, ce qui nous conduira à constater qu'elle s'étend au-delà des quatre contes mentionnés à l'instant. Aussi, avant de se lancer dans l'analyse, il convient de remarquer que certains lecteurs ont relevé les oppositions que Poe installe au sein de la nature, en particulier en lien avec « The Island of the Fay ». Louis A. Renza note que, au vu de déclarations que Poe a faites ailleurs, les sentiments d'amour de la nature qu'exprime le narrateur au début de ce conte sont forcément ironiques⁶⁶³ : l'amour se retourne, et devient ses propres Autres. Par ailleurs, dans son analyse du même conte, Patrick F. Quinn relève le fait que notre auteur utilise des mots contradictoires pour décrire la manière dont les ombres des arbres retombent sur l'eau de la rivière : « bury », « impregnating », « birth », « entombed » (*Tales* 1, p. 603). Ainsi, la mort se transforme en naissance, puis le contraire⁶⁶⁴. Il convient de faire une dernière observation. On se souvient que « The Domain of Arnheim » a une version antérieure : « The Landscape Garden ». Ce dernier conte est ostensiblement – et plus explicitement que son successeur au vu de son titre – un conte au sujet d'un *jardin*. Il est entièrement consacré à la *théorie* du jardin paysager, et aucune description d'un jardin n'y figure. Il s'agit donc d'un conte sur la nature, mais sans aucune présence de la nature.

⁶⁶¹ Par commodité, je me référerai à l'ensemble de ces contes comme « contes paysagers » (« landscape tales »), bien que l'usage n'inclue dans cette désignation ni « Eleonora », ni *Julius Rodman*.

⁶⁶² B. CANTALUPO, *Poe and the Visual Arts*, *op. cit.* Comme je l'ai suggéré dans ma recension de cet ouvrage (Francie CREBS, « Review of Barbara Cantalupo, *Poe and the Visual Arts* », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 2, 2016), cette vision de la progression esthétique de Poe est discutable.

⁶⁶³ « Ut Pictura Poe : Poetic Politics in “The Island of the Fay” and “Morning on the Wissahiccon” », *art. cit.*, p. 307.

⁶⁶⁴ *The French Face of Edgar Poe*, *op. cit.*, p. 268.

Amour de la nature ironisé, nature dans laquelle vie et mort fusionnent, nature dont la nature est absente : voilà qui témoigne d'une attitude fort ambivalente. Si nous regardons les *descriptions* de la nature que produit Poe, ces contradictions – oppositions non résolues, oscillations – se confirment.

*

* *

I. Les Visages de la nature

Dans « The Island of the Fay », le premier des contes consacrés à une description conséquente d'un paysage (et qui est également inclus dans le projet de volume « Phantasy-Pieces » [voir illustration 2]), le narrateur fait une déclaration programmatique : « To me, at least, the presence – not only of human life – but of life in any other form than that of green things which grow upon the soil and are voiceless – is a stain upon the landscape » (*Tales 1*, p 600). Ce narrateur bannit ainsi de la nature toute forme de vie à part celle des plantes, sous peine de la *défigurer*. Mais immédiatement après, la voix narrative se met à décrire la nature de manière extrêmement anthropomorphique. En effet, *dans la phrase suivante*, nous découvrons des eaux qui sourient en silence (« waters that silently smile », *ibid.*), des forêts qui soupirent (« forests that sigh », *ibid.*) et des montagnes qui surveillent le tout (« watchful mountains that look down upon all », *ibid.*). Il se trouve que cette tendance à donner un visage à la nature n'est pas limitée à ce conte, et se retrouve dans presque tous les contes paysagers.

La tendance à personnifier la nature commence avec le soleil, et la lumière plus largement. Dans « The Island of the Fay », le soleil est désigné avec un pronom personnel masculin (*Tales 1*, p. 605), et dans « Eleonora⁶⁶⁵ » il est décrit ainsi : « their Sovereign the Sun » (*Tales 1*, p 640). De nouveau à la même page, nous lisons : « the light that peered at noon-day into the centre of the valley », description qui confère à la lumière un regard. Dans « The Island of the Fay » de nouveau, une lumière spécifique – à savoir celle du soleil – regarde, cette fois avec un œil : « It [The radiant harem of garden beauties] glowed and blushed beneath the eye of the slant sunlight » (*Tales 1*, p. 603). À noter que ce n'est pas le soleil qui a un œil, mais la

⁶⁶⁵ « Eleonora » (qui comme « The Island of the Fay » est inclus dans le projet de volume *Phantasy-Pieces*) n'est en général pas compté parmi les contes paysagers. Mais Dayan observe que ce conte joue un rôle charnière : « After "Eleonora" Poe never again makes a woman the titular center of a story. It is important to remark, if only briefly, that "Eleonora" stands at the crossing of Poe's desire to embody and disembody. It precedes "The Domain of Arnheim" and "Landor's Cottage", where he overturns a vague, nonspecific use of woman (Ellison's bride is only tautology, "a woman not unwomanly", and Landor's Annie a mere composite of textual remnants) in a vigorously sexual landscape » (*Fables of Mind, op. cit.*, p. 221).

lumière du soleil ; et celle-ci n'a qu'un seul œil. Le fait d'anthropomorphiser le soleil, tout en ne lui donnant qu'un seul œil relève certes de la licence poétique, mais on peut également lire cette description au pied de la lettre. Elle devient alors un peu troublante. Le soleil anthropomorphique nous ressemble – mais pas tout à fait. Le fait de voir surgir cet être qui nous ressemble, qui a un regard et un visage – mais un seul œil – doit nous faire réfléchir à la possibilité que nous soyons nous-mêmes éborgnés. Il existe un autre visage à un seul œil dans la nature de Poe, qui apparaît dans « Eleonora » (l'un des contes-manifestes sur la dualité de la nature). Le narrateur dit au troisième paragraphe du conte (juste après les prolégomènes philosophiques dont Poe semble si friand) qu'il avait toujours vécu avec sa cousine dans la « Vallée du Gazon Diapré⁶⁶⁶ » : « Hand in hand about this valley, for fifteen years, roamed I with Eleonora » (*Tales* 1, p. 640). Les quinze ans marquent l'une des importantes transformations qui adviennent dans le conte : « Love entered within our hearts » (*ibid.*). La suivante sera la mort de la bien-aimée, à laquelle le narrateur jure de rester fidèle, et enfin la rencontre d'Ermengarde, dont il tombe amoureux. À la mort d'Eleonora, nous lisons : « dark eye-like violets that writhed uneasily » (*Tales* 1, p. 643). Le caractère inquiétant de ces fleurs est exprimé par le verbe qui décrit leur mouvement : « writhed ». La première définition du *Webster* de 1828 est : « to twist; to distort », et la deuxième : « to twist with violence⁶⁶⁷ ». Ainsi, il y a des connotations de déformation violente.

Par ailleurs, et encore si on lit les descriptions de la nature au pied de la lettre, ce qui est possible à mon sens, elle est également affublée d'autres membres. Dans « The Island of the Fay », lorsque le lecteur rencontre, comme nous l'avons vu, des eaux qui sourient (« waters that smile », *Tales* 1, p. 600), il doit donc se représenter des eaux qui ont une bouche – mais une bouche seulement (sans le reste du visage). Un peu plus tard dans le même conte, le narrateur décrit l'extrémité ouest de l'île, qui a une réaction tout à fait humaine : « It glowed and blushed » (*Tales* 1, p. 603). Qui peut rougir a des joues, et il semble donc que le texte attribue au versant ouest de l'île une partie de visage. Les joues reviennent dans « Eleonora », ne serait-ce que sous la forme d'une comparaison : « Their [The trees'] bark was speckled with the vivid alternate splendor of ebony and silver, and was smoother than all save the cheeks of Eleonora » (*Tales* 1, p. 640). L'écorce n'est pas tout à fait une joue, mais elle y ressemble fort. Mais étant donné le coloris de l'écorce, nous nous retrouvons avec des joues noires et grises. La tête et ses composantes sont un motif persistant, puisque Poe s'en sert par ailleurs pour décrire l'herbe:

⁶⁶⁶ Je reprends la traduction donnée dans *Edgar Allan Poe. Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 585.

⁶⁶⁷ <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/Writhed>

« The grass wore the deep tint of the cypress, and the head of its blades hung droopingly » (*Tales* 1, p. 603). Tout cela peut paraître une parodie de la catachrèse qui est commune dans le parler courant sur la nature, par exemple dans des expressions comme « au pied de la montagne », « au cœur de la forêt ». De telles expressions passent inaperçues, tellement elles sont habituelles, tellement leur sens est conventionnel, mais en réalité elles produisent un effet de monstruosité : des montagnes auxquelles sont accolées de petits pieds, des cœurs arrachés qui battent au milieu des forêts, etc. Ces textes de Poe nous rappellent à quel point, en sous-texte d'une description poétique de la nature, il est possible de produire du monstrueux.

Il y a plus encore : la nature n'a pas seulement un corps (si morcelé soit-il). Elle a également une psychologie. À plusieurs reprises dans les contes paysagers, la voix narrative attribue des émotions aux eaux. Il a été question ci-dessus des eaux qui sourient (*Tales* 1, p. 600). Cela attribue certes à celles-ci une bouche, mais également un sentiment de contentement : il faut, généralement parlant, une émotion pour produire un sourire. Des sentiments opposés sont plus explicitement attribués aux eaux quelques pages plus tard : « sad rivers and melancholy tarns » (*Tales* 1, p. 602). Il s'agit certes d'une hypallage, utilisée à des fins poétiques, mais encore une fois, rien ne nous empêche de la lire de manière littérale. Par ailleurs, un ruisseau peut également faire preuve d'une psychologie plus complexe, plus retorse :

From the southern extreme of the lake issued a continuation of the rivulet, which, after meandering for, perhaps, thirty yards, finally passed through the “depression” (already described) in the middle of the southern declivity, and tumbling down a sheer precipice of a hundred feet, made its *devious* and unnoticed way to the Hudson. (*Tales* 2, p. 1334 – je souligne)

Il faut tout d'abord parler du mot « “depression” » (entre guillemets). Quel est le rôle de ces guillemets ? Doivent-ils suggérer qu'il y a un double sens : physique ou topographique et psychique ou spirituel ? Est-ce à dire que chaque caractéristique physique d'un paysage est doublée d'un sentiment occulte dont nous, humains, n'avons pas conscience ? On comprendrait alors que le ruisseau, qui cache bien son jeu, soit décrit avec le mot « *devious* ». Celui-ci donne en effet une image un peu plus sombre de la nature qui, au lieu d'être simplement heureuse ou triste – mais en tout cas indifférente envers l'humanité – peut, non seulement être lue comme monstrueuse, mais également comme au moins légèrement malveillante.

Il convient cependant de souligner que les eaux ne sont pas les seuls éléments de la nature qui ont des sentiments. Il y a d'autres foyers de tristesse. Sur l'extrémité est de l'île de la fée, les arbres sont décrits ainsi : « The trees were dark in color and mournful in form and

attitude – wreathing themselves into sad, solemn, and spectral shapes, that conveyed ideas of mortal sorrow » (*Tales* 1, p. 603). « Mournful » ; « sad » ; « solemn » ; « sorrow ». Le texte ne se contente pas d'une description physique qui évoquerait certaines émotions ; il utilise ces notions directement, attribuant ainsi ces sentiments directement aux arbres.

Tout comme il y a des foyers de tristesse, il y a aussi des foyers de joie. Il a été question en passant du « harem » évoqué dans « The Island of the Fay ». La description complète est la suivante : « It glowed and blushed beneath the eye of the slant sunlight, and fairly laughed with flowers » (*Tales* 1, p. 603). Les termes « glowed », « blushed » et avant tout « laughed » évoquent tous un sentiment de joie qui serait éprouvé par l'extrémité ouest de l'île. Il y a encore une île qui rit, dans « Landor's Cottage », l'expression étant presque identique : « A small island, fairly laughing with flowers in full bloom » (*Tales* 2, p. 1333).

II. La Nature minérale

La nature anthropomorphique – nature à « visages » – forme donc un premier faisceau d'oscillations au sein de la nature : on s'en souvient, la nature doit se limiter au domaine végétal : « green things which grow upon the soil and are voiceless » (*Tales* 1, p. 600). Cependant, les descriptions anthropomorphisantes de la nature étudiées ici en font quelque chose qui vacille constamment entre le végétal et l'humain. Il existe, par ailleurs, une deuxième oscillation qui rend tout aussi instable la nature des « choses vertes qui poussent » que la nature anthropomorphique. En effet, les textes sur les paysages n'ont de cesse de décrire la nature sous forme minérale, et ce de manière étonnante.

Tournons-nous tout d'abord vers « Eleonora », conte également inclus dans le projet de volume *Phantasy-Pieces*. Dans celui-ci, à un moment crucial, la nature est à plusieurs reprises décrite à partir de métaux, en particulier l'or et l'argent. Juste avant la consommation de la relation entre le narrateur et Eleonora, la description des arbres de la vallée fait appel au métal argent : « Their bark was speckled with the vivid alternate splendor of ebony and silver » (*Tales* 1, p. 640). Il faut noter tout d'abord que, en anglais, utiliser un nom de métal ainsi est rigoureusement ambigu : il peut aussi bien s'agir de la couleur « argent » que du métal. Il est donc possible de comprendre que le tronc d'arbre est tacheté de *métal*. Ainsi, lorsque l'on y regarde de près (et bien que cela ne soit pas l'effet à la première lecture), il s'avère que les

métaphores utilisées pour décrire la surface du végétal la pétrifient, la transforment d'un état vivant en un état minéral⁶⁶⁸.

Une fois la relation consommée, la vallée se transforme. Cette transformation se marque par le métal : dans la première moitié du paragraphe suivant, celui-ci change. Tout d'abord, l'argent se trouve associé à l'or : « The golden and silver fish haunted the river » (*Tales* 1, p. 641). Cette fois-ci, c'est le règne animal qui est métallisé. Les poissons ne semblent plus tout à fait vivants, ce qui est soulignée par le mot « haunted ». Peu après, c'est un nuage qui se trouve transformé en métal, l'or seul en l'occurrence : « a voluminous cloud [...] all gorgeous in crimson and gold » (*Tales* 1, p. 641). Il s'agit, certes d'un effet pictural, mais il n'empêche : la vapeur d'eau qui constitue les nuages est transformée en or. Ce nuage doit enfermer la vallée sur elle-même, et le fait qu'il se densifie montre bien qu'il le peut⁶⁶⁹. Il est certes possible – peut-être même probable – que ce qui est le plus important dans ces termes soit l'idée de couleur, de délicatesse et de raffinement. Néanmoins, le langage a des effets qui vont au-delà des idées ou des impressions premières. Bien que les termes aient été choisis, ou soient lus principalement pour l'idée de couleur, ils ont un « effet secondaire », qui est de substantifier, de métalliser ce qu'ils décrivent.

L'importance de ces détails métalliques est soulignée lorsqu'ils sont répétés, quasiment à l'identique, deux pages plus loin. La vallée se transforme à nouveau, cette fois-ci après la mort d'Eleonora, et le narrateur décrit comment l'or et l'argent se retirent de la vallée. Il convient de regarder d'un peu plus près le retrait du nuage d'or : « And then, lastly the voluminous cloud uprose, and, abandoning the tops of the mountains to the dimness of old, fell back into the regions of Hesper, and took away all its manifold golden and gorgeous glories from the Valley of the Many-Colored Grass » (*Tales* 1, p. 643). Ici, l'adjectif « golden » ne s'applique plus directement au nuage – gazeux –, mais à ses « gloires splendides ». Nous sommes donc passés d'un animal (poissons), à de la vapeur (nuage), puis à une notion abstraite – tout cela, de plus en plus raréfié, solidifié et transformé en métal.

Cependant, le métal n'est pas le seul médium par l'intermédiaire duquel une solidification a lieu dans les textes de Poe. En effet, de manière quasi obsessionnelle, les métaux figent l'eau. Il y a une description qui est un peu à part, celle des ruisselets dans « Le Domaine d'Arnheim » : « long intertangled lines of silver streamlets » (*Tales* 2, p. 1283). Il est clair ici

⁶⁶⁸ Par commodité, j'utilise ce mot dans un sens très général, englobant les métaux et les pierres précieuses.

⁶⁶⁹ Il sera question de l'enfermement plus longuement ci-dessous.

que ce n'est pas seulement la couleur argent qui est en question, car les eaux forment des lignes (la description fait un peu penser à l'eau étrange rencontrée à Tsalal) qui sont suffisamment solides et distinctes pour pouvoir s'entremêler (« intertangled »). Ce n'est pas, cependant, l'image qui apparaît le plus fréquemment pour décrire l'eau. La plupart du temps dans ces textes, elle est *de cristal*. Ce descripteur apparaît en effet dans quasiment tous les contes paysagers (« Morning on the Wissahiccon », p. 862 ; « The Domain of Arnheim », p. 1279 ; « Landor's Cottage », p. 1337), où l'eau est parfois comparée à un miroir également (« The Island of the Fay », p. 603 ; « Landor's Cottage », p. 1333). Mais c'est un passage dans « Le Domaine d'Arnheim » qui montre le plus clairement l'effet de cette cristallisation de l'eau : « The crystal water welled up against the clean granite, or the unblemished moss, with a sharpness of outline that delighted while it bewildered the eye » (*Tales 2*, p. 1279). L'eau-cristal jaillit du granite avec un pourtour plus net : elle est plus matérielle. Cependant, cette matérialité a un effet paradoxal sur l'œil. Il est simultanément ravi et déconcerté. Si l'œil est déconcerté, rendu sauvage (*bewildered*) – comme nous l'avons vu dans l'analyse de l'*Augenschein* du sublime kantien –, n'est-ce pas que la vision est, malgré la netteté du pourtour, troublée à un niveau ou un autre ? Une des interprétations possibles du descripteur « crystal » est que l'eau est pure. Une autre lecture serait que l'eau est à la fois plus visible (grâce à la netteté du pourtour) et moins visible (à cause de l'œil dérouté « *bewildered* »). Tout se passe comme si l'appréhension d'une matérialité procurait du plaisir, mais troublait les capacités de la perception.

Selon cette lecture, cette eau qui semble se figer fait penser à un autre dispositif utilisé dans ces textes pour décrire la nature, à savoir la comparaison avec les pierres précieuses. Certaines sont mentionnées de manière isolée, comme les cailloux de perle (« pearly pebbles », *Tales 1*, p. 639⁶⁷⁰) au fond de la rivière dans « Eleonora », ou les asphodèles rouge rubis (« ruby-red asphodels ») qui reviennent encore et encore dans « Eleonora »⁶⁷¹. Une autre pierre précieuse est utilisée de manière plus systématique. L'émeraude, en effet, semble être le descripteur privilégié pour l'herbe. Il se rencontre lorsque celle-ci est décrite dans « The Island of the Fay » (« emerald turf », *Tales 1*, p. 603), « Le Domaine d'Arnheim » (« grass [...] which would bear comparison with the tint of the purest emerald », *Tales 2*, p. 1281) et « Landor's Cottage » (« emerald grass », *Tales 2*, p. 1333).

⁶⁷⁰ Certes, les perles ne sont pas exactement des pierres précieuses, mais leur étroite association à celles-ci peut permettre de les y assimiler ici.

⁶⁷¹ À noter que les asphodèles reviennent dans d'autres contes paysagers, mais ne sont pas rouges. Cette couleur doit donc avoir une signification particulière pour ce conte spécifiquement.

L'apogée de l'usage des pierres précieuses pour décrire la nature est sans doute le passage suivant du « Domaine d'Arnheim ». Le cours d'eau sur lequel navigue le narrateur vient de s'élargir, et nous lisons :

as the eye traced upward the myriad-tinted slope, from its sharp junction with the water to its vague termination amid the folds of over-hanging cloud, it became, indeed, difficult not to fancy a panoramic cataract of rubies, sapphires, opals and golden onyxes, rolling silently out of the sky. (*Tales 2*, p. 1280)

Le paysage dans sa totalité – eau, pente, nuages et ciel – se minéralise, se transformant en une série de pierres précieuses, qui néanmoins coulent comme de l'eau. Ce faisant, l'image du paysage disparaît et il est difficile de retrouver sous cette description les détails correspondant à la scène. Nous nous retrouvons avec de petits atomes de couleur qui roulent, mais en cela il n'y a guère de paysage organisé – celui-ci s'est décomposé dans le minéral.

III. Les Meubles de la nature⁶⁷²

En règle générale – et surtout aux États-Unis –, la nature est le domaine des grands espaces. Pas dans les textes de Poe. On se souvient qu'Ellison, dans sa théorie du jardin paysager, bannit les points de vus lointains :

Grandeur in any of its moods, but especially in that of extent, starts, excites – and then fatigues, depresses. For the occasional scene nothing can be better – for the constant view nothing worse. And, in the constant view, the most objectionable phase of grandeur is that of extent ; the worst phase of extent, that of distance. It is at war with the sentiment and with the sense of *seclusion* – the sentiment and sense which we seek to humor in « retiring to the country ». In looking from the summit of a mountain we cannot help feeling *abroad* in the world. The heart-sick avoid distant prospects as a pestilence. (*Tales 2*, p. 1278)

Cette théorie, selon laquelle la grandeur et la distance sont à bannir dans l'expérience de la nature, va se vérifier dans les descriptions de paysages produits dans les textes dont il est question ici.

Il arrive qu'ils soulignent l'enfermement de leurs paysages. De manière peu explicite, dans « Landor's Cottage », le narrateur décrit ainsi son approche de la vallée : « The path was so serpentine that at no moment could I trace its course for more than two or three paces in advance » (*Tales 2*, p. 1330). Il s'ensuit une série de jeux sur la possibilité/impossibilité pour le regard de pénétrer dans le « domaine de Landor ». Par ailleurs, l'enfermement est très

⁶⁷² Le titre de cette section est inspiré de celui de l'essai de Thomas Constantinesco, « Edgar Allan Poe et les meubles de la philosophie », *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, 1, 2013.

explicitement invoqué dans « Eleonora », conte dans lequel la vallée est dite « encerclée » (« encircled domain » [*Tales* 1, p. 639]).

Cependant, dans les textes de Poe, l'oscillation va plus loin qu'un simple enfermement de la nature. Il se trouve que cet enfermement s'accompagne d'une intériorisation – l'extérieur de la nature devient *intérieur*. Dans un passage célèbre de *The Journal of Julius Rodman*, la paroi d'une falaise présente des aspects étonnamment réguliers :

Sometimes there are complete niches (like those we see for statues in common temples) formed by the dropping out bodily of large fragments of the sandstone ; and there are several points where staircases and long corridors appear, as accidental fractures in the freestone cornice happen to let the rain trickle down uniformly upon the softer material below⁶⁷³.

Ici, donc, la nature brute que devrait présenter la roche est transformée en l'œuvre foncièrement humaine qu'est le temple.

Cependant la construction élaborée par la nature qui est peut-être la plus significative se trouve dans « Le Domaine d'Arnheim ». Pendant une partie de sa course, le canoë semble entouré de murs et abrité sous un toit : « At every instant the vessel seemed imprisoned within an enchanted circle⁶⁷⁴, having insuperable and impenetrable walls of foliage, a roof of ultramarine satin, and *no floor* » (*Tales* 2, p. 1279). Le vaisseau est donc entouré par une véritable chambre, à laquelle seul manque le sol. Mais même ici, il convient d'attirer l'attention sur l'usage du mot « floor » (plutôt que, par exemple, « bottom »), qui est un terme qui désigne spécifiquement le sol d'un *intérieur*⁶⁷⁵.

En effet, la nature est parfois explicitement comparée à des espaces intérieurs. C'est le cas, comme nous l'avons vu, dans « The Island of the Fay » lorsque l'extrémité ouest de l'île est comparée à un harem (voir en particulier *Tales* 1, p. 603). Il est intéressant de noter qu'il y a ici plusieurs degrés d'enfermement : l'île est par définition entourée d'eau, nous nous limitons dans ce passage à l'extrémité ouest, celle-ci est comparée à l'intérieur séquestré du harem. Cet enfermement de plus en plus prononcé se poursuit avec les deux exemples suivants, dans lesquels la nature prend une tournure inquiétante. Également dans « The Island of the Fay », la forêt qui entoure l'île est comparée à une prison (cf. *Tales* 1, p. 602). Cette image, qui va à l'encontre du cliché de la nature comme lieu de liberté, est reprise dans « Eleonora », bien

⁶⁷³ *Collected Writings of Edgar Allan Poe : The Imaginary Voyages*, New York, Gordian Press, 1994, vol. 1, p. 573, paragr. 5.

⁶⁷⁴ Sur le motif du cercle qui enferme dans « Arnheim », et dans Poe plus généralement, voir C. (Joan) DAYAN, *Fables of Mind*, op. cit, p. 93.

⁶⁷⁵ Sur « Arnheim » comme intérieur, voir J. ERNST, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit, p. 79.

que de manière plus positive : « a magic prison-house of grandeur and glory » (*Tales* 1, p. 641). Là aussi, il s'agit d'un enfermement extrême : non seulement la prison est un espace intérieur, c'est aussi un espace dont il est impossible de sortir.

Même lorsqu'ils n'utilisent pas explicitement le motif de l'enfermement, les textes de Poe ont souvent recours à des motifs provenant du décor intérieur. À deux reprises dans « Le Domaine d'Arnheim », nous lisons que certains éléments naturels sont « habillés » : « [the banks] were clothed in richer more profuse, and more sombre foliage » (*Tales* 2, p. 1279) ; « [the walls of the chasm] were clothed from base to summit – not a perceptible point escaping – in a drapery of the most gorgeous flower-blossoms » (*Tales* 2, p. 1280)⁶⁷⁶. Ce dernier exemple fait apparaître une autre caractéristique « intériorisante » des descriptions de la nature chez Poe : l'usage de tissus.

Cet usage est déjà apparu ci-dessus, dans la chambre qui entourait le canoë. En effet, on se souvient que le toit était en satin : « a roof of ultra-marine satin » (*Tales* 2, p. 1279). Ce tissu spécifique réapparaît, dans « Arnheim » également, pour décrire le bois d'une rame : « feathery paddle of satin-wood » (*Tales* 2, p. 1281). Mais les deux textiles utilisés le plus souvent sont le tapis et le velours. Tous ces textiles constituent des matières douces, riches et sensuelles, qui contribuent à mettre en place une nature voluptueuse et attirante. Le velours apparaît dans « The Domain of Arnheim » et « Landor's Cottage », et ce sous la forme de comparaisons. Dans « Arnheim », il est question d'une section de pelouse dont la texture *ressemble* à du velours : « a broad sward of grass of a texture resembling nothing so much as velvet ». Les médiations entre l'herbe et le velours sont multiples ici : d'abord, c'est une comparaison et non une équivalence qui est établie entre les deux. Ensuite, ce n'est pas l'herbe elle-même qui ressemble au velours, mais sa texture. Enfin, la texture ne ressemble pas directement au velours, mais à *rien autant* qu'au velours.

L'herbe-velours apparaît également dans « Landor's Cottage », sous deux formes différentes. Tout d'abord dans une comparaison dont la structure ressemble à celle discutée à l'instant : « what looked more like green Genoese velvet than anything else. It was grass, clearly ». À la fin de cette citation, il y a une redescende du poétique vers le banal, mais c'est plutôt la formulation spécifique des deux comparaisons qui est intéressante ici. Au lieu de ressembler à *rien autant que* (« nothing so much as ») dans la première citation, l'herbe ressemble au velours *plus qu'à toute autre chose* dans la deuxième. Il est impossible de ne pas

⁶⁷⁶ Sur l'usage de métaphores textiles dans « Arnheim », voir *Ibid.*

penser que la distance entre le *comparans* et le *comparandum* s'amenuise. Ensuite, dans le même conte, l'image du velours revient à nouveau à deux reprises, sous la forme du mot « velvety » (appliqué à « grass » p. 1333 et à « sod » p. 1337). Ici la distance se réduit encore radicalement : entre « velvety grass » (herbe qui ressemble à du velours) et « velvet grass⁶⁷⁷ » (herbe constituée de velours), il n'y a que la distance d'un « y ». Il n'y a qu'une lettre qui sépare la comparaison d'une assimilation totale.

Celle-ci est atteinte dans « Eleonora ». L'image de l'herbe qui ressemble à un tapis est mise en place dans la description initiale de la vallée : « these spots [...] were carpeted all by a soft green grass » (*Tales* 1, p. 639–40). Cependant, ce n'est pas une comparaison qui est utilisée ici, mais une métaphore. Implicitement, l'herbe a une action, celle de tapisser. Ensuite, l'image est réutilisée à deux reprises (pages 640 et 643) sous la simple forme « green carpet ». Ainsi, l'herbe disparaît, et il ne reste plus que le textile d'intérieur.

Cela étant, il n'est pas étonnant que l'on rencontre effectivement quelques *meubles* dans la nature de Poe. Dans « The Island of the Fay », les cieux deviennent des fontaines (« sunset fountains of the sky » [*Tales* 1, p. 602]), peut-être pour meubler les cours intérieures du harem qui apparaît dans « Eleonora ». Dans ce dernier conte aussi, la rivière a un lit (cf. *Tales* 1, p. 639). Assurément, il est tout à fait banal de parler du « lit » d'une rivière, mais la tournure acquiert une signification toute particulière lorsque l'on prend en compte la propension de Poe à « meubler » la nature, dont témoignent de nombreux passages. Enfin, nous rencontrons parfois des miroirs. Dans « The Island of the Fay », l'eau est dite « mirror-like » (*Tales* 1, p. 602). Dans « Landor's Cottage », la surface de l'eau est comparée à un miroir poli, mais la fidélité du reflet qu'elle donne à voir est dite bien supérieure : « A light birch canoe that lay placidly on the water, was reflected in its minutest fibres with a fidelity unsurpassed by the most exquisitely polished mirror » (*Tales* 2, p. 1333). Lorsque Poe fait refléchir la nature dans le miroir de ses descriptions, il l'intériorise et la meuble, et ce faisant la fait osciller entre extérieur et intérieur.

IV. Nature-écriture

Comme l'écrit G. R. Thompson : « each landscape, no matter how lush and expansive, also has an “architectural” feel, a sense of interior design⁶⁷⁸ ». Les caractéristiques de la nature relevées

⁶⁷⁷ Il convient de noter que « velvet grass » désigne également une plante, originaire d'Europe. Elle est considérée comme invasive aux États-Unis, en particulier dans la culture céréalière. Cependant, il n'a pas été possible de déterminer à quelle époque la plante fut introduite outre-Atlantique.

⁶⁷⁸ *Poe's Fiction : Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1973, p. 131.

jusqu'à présent sont rendues possibles par des jeux d'écriture, de rhétorique, comme la comparaison et la métaphore. Mais ce n'est pas seulement que Poe « maîtrise » ses descriptions en y insérant des détails non naturels, c'est la nature elle-même qui, en vertu des dispositifs qui en rendent la description possible, devient écriture. Ce devenir écriture est tout à fait explicite dans certains textes.

Dans les deux contes paysagers les plus tardifs, à savoir « *The Domain of Arnheim* » (1847) et « *Landor's Cottage* » (1849), mais aussi plus tôt dans *The Journal of Julius Rodman*, l'une des préoccupations majeures est la relation entre la nature et l'artifice. Tout d'abord dans « *Arnheim* », bien sûr, tout l'enjeu du texte est de modifier la nature afin de la sublimer. G.R. Thompson l'exprime en opposant le « naturel » au « non-naturel » : « "*Arnheim*" deals with the attempts of the wealthy Ellison to "improve" the landscaping concepts of the "groveling herd" of men by constructing a fantastic, irregular, and unnatural paradise in the midst of a natural paradise⁶⁷⁹ ». Pour David Halliburton, il s'agit d'une dialectique entre la main de l'homme et le dessein de la nature : « "*The Domain of Arnheim*", where the handiwork of man is revealed in the full design of nature⁶⁸⁰ ».

Dans le conte lui-même, le point de départ est une certaine énigme du paysage, le fait qu'il contient toujours un défaut, et requiert la main de l'artiste afin d'atteindre son plein potentiel : « In the most enchanting of natural landscapes, there will always be found a defect or an excess – many excesses and defects. While the component parts may defy, individually, the highest skill of the artist, the arrangement of these parts will always be susceptible of improvement » (*Tales 2*, p. 1272). Ainsi, le jardin paysager est une combinaison de nature – dont les beautés seraient impossibles à atteindre pour l'artiste – et d'artifice – « the highest skill of the artist ». L'un n'est pas séparable de l'autre.

Le texte poursuit un peu plus loin, entremêlant de manière encore plus inextricable les deux catégories : « In the most rugged of wildernesses – in the most savage of the scenes of pure nature – there is apparent the *art* of a creator ». Et peu après, lorsqu'il est question du jardinier : « the art involved is made to assume the air of an intermediate or secondary nature ». Ainsi, la nature devient art, et l'art devient nature. Poe semble suggérer cette oscillation dans une lettre où il utilise l'expression « Natural Art⁶⁸¹ » (avec les majuscules allégorisantes). Ce qui se passe dans le conte est encore plus radical en ce qui concerne le brouillage de la

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁸⁰ *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 350.

⁶⁸¹ *The Collected Letters of Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. lettre 280.

séparation entre l'art et la nature : pour rendre compte de ce qui y a lieu, il faudrait écrire : « Natural Art/Artistic Nature », le trait étant, comme ci-dessus, poreux. De part et d'autre, les mêmes termes se retrouvent, bien que positionnés différemment. Ainsi, il y a une oscillation permanente par-dessus le trait qui les sépare.

Selon Mabbott (voir *Tales 2*, p. 1326), à l'époque de cette lettre, Poe était déjà en train de réfléchir à un pendant à « Arnheim », ce qui deviendrait « Landor's Cottage ». Bien que la problématique de la nature et de l'artifice y soit moins explicitement abordée que dans le premier conte, il convient de souligner que le second fait appel de manière persistante à des termes théâtraux. Lorsque la perspective s'ouvre pour la première fois sur la petite vallée où se trouve la maisonnette, le narrateur donne la description suivante : « The first *coup d'œil* [...] impressed me very much as I have been impressed when a boy, by the concluding scene of some well-arranged theatrical spectacle of melodrama » (*Tales 2*, p. 1331). Par la suite, la vallée est appelée « amphithéâtre » de manière répétée. La nature est ainsi associée à l'art dramatique.

Dans *The Journal of Julius Rodman*⁶⁸², il y a deux passages clés vers le début du texte dans lesquels la nature est liée à l'art : « On the edges of the creeks there was a wild mass of flowers which looked more like Art than Nature⁶⁸³ ». Puis, une page plus loin, alors que le narrateur décrit un paysage de rivière : « The whole bore a wonderful resemblance to an artificial flower garden, but was infinitely more beautiful⁶⁸⁴ ». Ici, donc, la nature est plutôt transformée en art – sans le va-et-vient décrit ci-dessus. Cependant, il convient de se demander de *quel art* il s'agit. En effet, juste avant la première citation, nous lisons : « The prairies exceeded in beauty any thing [sic] told in the tales of the Arabian Nights⁶⁸⁵ ». Puis, juste après la deuxième citation : « ...was infinitely more beautiful – looking rather like some of those scenes of enchantment which we read of in old books⁶⁸⁶ ». L'art en question ici est donc *l'art livresque, l'art de l'écriture*. Dans un des cas, il s'agit d'art narratif (« Arabian Nights »), et dans l'autre manifestement de descriptions *écrites* de scènes (« scenes of enchantment »). Autrement dit, il s'agit ici d'un moment très réflexif dans lequel le texte nomme ce qu'il est en train de faire : narrer et décrire la nature.

⁶⁸² Sur l'histoire de la publication de *Rodman*, voir Richard KOPLEY (dir.), *Poe's Pym: Critical Explorations*, Durham ; London, Duke University Press, 1992, p. 34 et *Romancing the shadow*, *op. cit.*, p. 101, note 3. Il était prévu que le texte, un deuxième roman, soit publié en douze parties dans *Burton's Gentleman's Magazine*. Pour des raisons qui nous sont inconnues, seuls six épisodes furent publiés, et le roman resta inachevé.

⁶⁸³ *The Imaginary Voyages*, *op. cit.*, p. 542, paragr. 5.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 543, paragr. 8. Sur ce passage, voir D. KETTERER, *The Rationale of Deception in Poe*, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁸⁵ *The Imaginary Voyages*, *op. cit.*, p. 542 paragr. 5.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 543 paragr. 8.

Il y a en effet toute une réflexion sur la nature comme texte dans ces récits de Poe⁶⁸⁷, en particulier dans « Arnheim » et *Rodman*. Jutta Ernst analyse le fonctionnement des signifiants liés à la lettre, au langage et à la textualité dans « Arnheim⁶⁸⁸ ». Elle cite d'abord divers détails relatifs au caractère artificiel des falaises encadrant la rivière sur laquelle vogue le canoë dans ce conte (*Tales 2*, p. 1279, 1281), puis elle note l'usage répété du mot « character » tout au long de la description des falaises qui encadrent le cours d'eau (*Tales 2*, p. 1279–81). Ce terme est accompagné d'une série d'autres mots qui en accentuent le caractère langagier : « term », « language », « word », « traits » (qu'Ernst interprète, *Webster's* à l'appui, comme similaire au français *trait* [*Tales 2*, p. 1279]), puis « texture » (*Tales 2*, p. 1281). En tissant ces mots dans la description du paysage, Poe transforme ce dernier en texte. Quant à Terence Whalen, il assimile ce qui se passe dans les paysages du « Domaine d'Arnheim » à une forme d'écriture (il l'appelle « earth-writing »), semblable à celle de « The Power of Words » qui convertit le monde matériel en signes ou en poèmes physiques⁶⁸⁹.

Cela dit, le texte peut-être le plus intéressant à cet égard est *The Journal of Julius Rodman*. À ce stade, contentons-nous d'examiner d'un peu près le passage suivant :

At one period we arrived at a high wall of black rock on the south, towering above the ordinary cliffs for about a quarter of a mile along the stream ; after which there was an open plain, and about three miles beyond this again, another wall of a light color on the same side, fully two hundred feet high ; then another plain or valley, and then still another wall of the most singular appearance arises on the north, soaring in height probably two hundred and fifty feet, and being in thickness about twelve, with a very regular and artificial character. These cliffs present indeed the most extraordinary aspect, rising perpendicularly from the water. The last mentioned are composed of very white soft sandstone, which readily receives the impression of the water⁶⁹⁰.

On rencontre cette description au début du sixième chapitre, chapitre qui deviendra de nouveau important ci-dessous. Pour l'instant, il convient de remarquer tout d'abord le contraste entre le mur noir et le mur de couleur claire, dans un premier temps, puis le mur complètement blanc. Ce contraste entre noir et blanc – qui se retrouve par exemple de manière très significative dans « Valdemar » – n'est jamais anodin chez Poe, et l'on doit toujours penser, au moins en tant qu'hypothèse, à la noirceur de l'encre et à la blancheur de la page.

Aussi intéressante que soit cette oscillation entre nature et écriture jusque là, elle comporte néanmoins une complication de plus. En effet, dans les textes sur la nature, une autre

⁶⁸⁷ Je mets *The Narrative of Arthur Gordon Pym* à part pour l'instant. Ce texte-là sera traité plus tard, dans le chapitre intitulé « La Main, la machine ».

⁶⁸⁸ *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit., p. 125–26.

⁶⁸⁹ Voir *Edgar Allan Poe and the masses*, op. cit., p. 173.

⁶⁹⁰ *The Imaginary Voyages*, op. cit., p. 572–73, paragr. 4. Sur ce passage, voir D. KETTERER, *The Rationale of Deception in Poe*, op. cit., p. 141.

forme d'écriture apparaît – une écriture qui paraît consciente de ses limites. Nous l'entrevoions tout d'abord dans « Arnheim », où le narrateur nous dit : « The channel now became a *gorge* – although the term is somewhat inapplicable, and I employ it merely because the language has no word which better represents the most striking – not the most distinctive – feature of the scene » (*Tales* 2, p. 1279). Ici, les déficiences du langage sont tout d'abord signalées par les italiques appliquées au mot « *gorge* », indiquant que celui-ci est souligné d'une certaine manière ou utilisé avec un sens particulier. Mais quelle manière ? Quel sens ? Nous ne le savons pas exactement. Le mot n'est pas lui-même. Ensuite le terme ne s'applique pas, et enfin le langage n'a *pas* de mot plus adéquat.

Que se passe-t-il donc dans le rapport entre nature et écriture ? Un peu plus loin, nous lisons: « The thought of nature still remained, but her character seemed to have undergone modification » (*ibid.*). Il est bien sûr possible de lire le mot « character » dans le sens qui est proche de « personnalité » ; mais étant donné l'insistance sur le langage et les mots peu avant, il se prête également à une lecture plus linguistique. Ainsi, le caractère (symbole, chiffre, signe) de la nature a subi « une modification » (mais il n'y a pas d'article dans le texte⁶⁹¹). Il n'est pas aisé de déterminer si cet usage du mot sans article est rare dans l'œuvre de Poe, sans parler de son époque en général. Cependant, il me paraît possible d'y accorder de l'importance ici.

C'est *The Journal of Julius Rodman* qui nous apprend quelle peut être la nature de cette modification :

The face of these remarkable cliffs, as might be supposed, is chequered with a variety of lines formed by the trickling of the rains upon the soft material, so that a fertile fancy might easily imagine them to be gigantic monuments reared by human art, and carved over with hieroglyphical devices⁶⁹².

Premièrement, il convient de faire le commentaire suivant : nous revenons ici à la problématique qui a donné le coup d'envoi à cette section – la nature et l'artifice – car les falaises se laissent imaginer comme produits de l'art humain. Deuxièmement, cette citation montre que cette problématique est bien liée à l'écriture, à la nature *comme* écriture. Mais pas n'importe quelle écriture : il s'agit de l'écriture hiéroglyphique⁶⁹³. À l'époque de Poe,

⁶⁹¹ Dans toutes les éditions dont je dispose en plus de celle de Mabbott, l'article est absent (*Poetry and Tales, op. cit.* ; *The Short Fiction of Edgar Allan Poe, op. cit.* ; manuscrit « Goldsmith », novembre ou décembre 1846 [<https://www.eapoe.org/works/tales/arnhmb.htm>] ; *Columbian Magazine*, vol. VII, no. 3, mars 1847, pp. 123–29 [<https://www.eapoe.org/works/tales/arnhmb.htm>]).

⁶⁹² *The Imaginary Voyages, op. cit.*, p. 573, paragr. 5.

⁶⁹³ Ce passage est bien sûr très proche de l'épisode de la caverne de Tsalal dans *Pym*. Étant donné que les marques sont reproduites sur la page dans ce dernier cas, il en sera question plus tard, dans le chapitre « La Main, la machine », qui traite des marques non typographiques. Pour des analyses des hiéroglyphes dans *Rodman* qui

Champollion avait déjà déchiffré les hiéroglyphes égyptiens, et l'Europe et les États-Unis étaient tous deux fascinés par eux⁶⁹⁴. Ernst discute de la probabilité que Poe ait eu connaissance de certains textes clés, publiés dans les périodiques *North American Review* et *American Quarterly Review*⁶⁹⁵. Champollion révélait que l'écriture égyptienne était à la fois image *et* écriture. Rien de surprenant alors à ce qu'elle soit associée à la machine à oscillations qu'est la nature dans les textes de Poe. Mais outre l'oscillation que contient la notion d'hiéroglyphe, celle-ci a un autre intérêt. Elle renforce l'idée, rencontrée ci-dessus dans une lecture du paragraphe précédent de *Rodman*, selon laquelle les marques appartiennent au passé (alors que la page est au présent). Les hiéroglyphes appartiennent au passé, oui ; mais pas à hier ou avant-hier. Il s'agit d'un passé fort lointain.

V. Oscillation et temps

Certaines des analyses ci-dessus ont abouti à des questions temporelles, et la présente section va tenter de rassembler ces fils et d'aller plus loin. Il convient, tout d'abord, de constater que le temps est un enjeu systématique dans les textes qui composent le corpus de ce chapitre. Dayan, par exemple, remarque à propos de deux des plus importants textes sur la nature : « “The Domain of Arnheim” and “Landor’s Cottage” together form a paradigm for conversion, proving as they reciprocally turn outside in and inside out, that matter and spirit – or, indeed, present and past – are interchangeable⁶⁹⁶ ». Il est important de noter que ce qui se passe selon Dayan n'est pas une transformation unidirectionnelle de passé en présent ou l'inverse. Elle dit bien que passé et présent sont interchangeables, c'est-à-dire qu'il y a une oscillation entre les deux.

Dans « The Island of the Fay », le temps est également un enjeu. Le conte est bien sûr l'histoire d'une vie – celle de la fée – qui se déroule en accéléré. Pendant que le narrateur observe, la petite créature se précipite vers sa mort, selon une temporalité différente de celle de l'observateur. Il s'agit donc non seulement d'une réflexion sur le temps qui passe, mais aussi sur la course vers la mort, mais également sur *les* temps – sur l'idée qu'il peut exister des temporalités multiples. David Halliburton, en particulier, s'est intéressé au temps dans ce conte :

The progress of the Fay is experienced both as a « revolution », which emphasizes its spatial dimension, and as a « cycle », which emphasizes its temporal dimension. Although Poe tries as

prennent en compte l'oscillation, voir J. ERNST, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit., p. 119–21 et J. T. IRWIN, *American hieroglyphics*, op. cit., p. 70–76.

⁶⁹⁴ Voir J. T. IRWIN, *American hieroglyphics*, op. cit., p. 3–14.

⁶⁹⁵ *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit., p. 119–20.

⁶⁹⁶ *Fables of Mind*, op. cit., p. 128.

always to do justice to both dimensions, there is a tendency in this work to give space precedence over time, [...] to show time shading into space.⁶⁹⁷

Il y a donc deux logiques à l'œuvre dans ce conte – l'espace et le temps – et, selon Halliburton, Poe tend à laisser le temps se dissoudre dans l'espace – un processus qui, en tant que tel, prend du temps, et réintroduit donc une dimension temporelle⁶⁹⁸. Mais ce qui est plus important dans l'analyse de Halliburton, c'est la description qui sert de théâtre à l'oscillation entre dimension spatiale et dimension temporelle : « The passage [le début du conte] is at once an expansion and a contraction—an opening out toward infinity, followed by a return movement toward the finite⁶⁹⁹ ». Ainsi, l'apparition de la temporalité comme enjeu dans « The Island of the Fay » est rendue possible par un passage du fini à l'infini et vice versa – par une oscillation.

« Eleonora » est un autre conte dans lequel temps et nature sont intimement liés. Le narrateur raconte l'histoire de sa vie, la divisant en plusieurs époques différentes. (« the first epoch of my life » [*Tales* 1, p. 638], « the second great era of my being » [*ibid.*]). Outre ce contraste fort entre passé et présent que met en scène le conte, ce qui est en jeu dans « Eleonora », c'est le *marquage* du temps *par* la nature. En effet, chaque fois qu'un événement vient bouleverser la vie du narrateur, la nature se transforme. Et lorsque l'« amour » advient, la nature subit une transformation extraordinaire :

A change fell upon all things. Strange brilliant flowers, star-shaped, burst out upon the trees where no flowers had been known before. The tints of the green carpet deepened ; and when, one by one, the white daisies shrank away, there sprang up, in place of them, ten by ten of the ruby-red asphodel. And life arose in our paths [...] (*Tales* 1, p. 640)

Ainsi, l'événement qui a lieu dans la vie des personnages marque la nature – ou bien, devrait-on dire, la nature marque l'avènement d'un stade nouveau dans les relations entre le narrateur et sa compagne.

Cette concordance entre « époque de la vie » et « état de la nature » ne survient pas qu'une seule fois. Elle advient de nouveau après la mort d'Eleonora :

A second change had come upon all things. The star-shaped flowers shrank into the stems of the trees, and appeared no more. The tints of the green carpet faded; and, one by one, the ruby-red asphodels withered away; and there sprang up, in place of them, ten by ten, dark eye-like violets that writhed uneasily and were ever encumbered with dew. (*Tales* 1, p 643)

⁶⁹⁷ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 353.

⁶⁹⁸ Frederick L. Burwick note que la transformation du temps en espace est un thème récurrent chez Poe. Il cite notamment « The Devil in the Belfry », « Three Sundays in a Week », « How to Write a Blackwood Article » et « The Pit and the Pendulum » (« Edgar Allan Poe », art. cit, p. 107-108.).

⁶⁹⁹ D. HALLIBURTON, *Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 352.

Il convient de souligner ici le caractère symétrique des transformations : à l'étape précédente, les fleurs étoilées étaient apparues. Ici, elles se rétractent. La couleur du gazon s'était intensifiée. Ici il se délave. Précédemment des asphodèles surgissaient par dizaines ; les violettes prennent ici leur place. Il y a bien sûr une lecture immédiate de ces transformations : elles serviraient à établir une correspondance (à la Baudelaire, par exemple) entre les « sentiments » du narrateur et la nature qui l'entoure, ou à décrire ces sentiments de manière indirecte. Mais nous avons vu dans la lecture du « Sphinx » que les personnages dans les textes de Poe sont des dispositifs non humains mis en place, non pas pour représenter divers aspects de la psychologie humaine, mais plutôt pour explorer des notions philosophiques. Ce qui compte, ce n'est donc pas qu'ils aient une conscience, et encore moins des sentiments. Il convient plutôt de voir ici une exploration philosophique de l'idée que le temps passe.

Cette hypothèse est renforcée par un dernier stade dans la progression du conte, le stade propre au « présent » et à celle qui succède à Eleonora, à savoir Ermengarde :

I found myself within a strange city, where all things might have served to blot from recollection the sweet dreams I had dreamed so long in the Valley of the Many-Colored Grass. The pomps and pageantries of a stately court, and the mad clangor of arms, and the radiant loveliness of woman, bewildered and intoxicated my brain. (*Tales 1*, p. 644)

De la nature (dans tous ses états) nous passons donc à l'urbain, qui, déjà au XIX^e siècle, s'érigait en menace pour celle-ci. Il est intéressant de noter l'usage ci-dessus de l'adjectif « mad ». En effet, dans la première phrase du deuxième paragraphe du conte, le narrateur disait : « We will say, then, that I am mad » (un écho inversé de « The Tell-Tale Heart »). Dans le courant du conte, donc, cet adjectif s'est transféré de la voix narrative à la scène. Il n'y aurait donc pas de distinction entre une « intériorité » du narrateur et l'« extériorité » de la scène.

Ceci doit éveiller nos soupçons. Certes, les narrateurs des textes de Poe manquent souvent de fiabilité. En effet, il affirme que sa condition varie *avec le temps* :

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. (*Tales 1*, p. 638)

Au passé appartient la lucidité – incontestable ! –, au présent l'ombre et le doute. Ceci est un renversement de l'ordre habituel, qui voudrait plutôt que le présent soit plus net et distinct dans notre esprit que le passé. Cependant, cette déclaration pose forcément problème : elle est faite au présent, et celui-ci est sous le signe de l'ombre et du doute. Peut-on donc lui faire confiance ?

Dans tous les cas, si elle était vraie, elle mettrait à mal la tâche de l'historien : faudrait-il donc considérer comme plus fiables (plus « présents ») des souvenirs datant d'on ne sait quand, plutôt que ce qui se passe maintenant ? À un temps bien marqué succède donc une oscillation entre passé et présent qui aboutit à une folie qui contamine tout l'univers du conte.

Dans « Eleonora », donc, pas de nature cyclique comme dans « The Island of the Fay », pas de temps vécu à travers les saisons qui reviennent encore et encore, mais bien plutôt une succession d'états, qui cependant se vident en fin de compte dans une non-nature (l'urbain) qui anéantit la distinction entre passé et présent, autrement dit le temps.

De manière un peu plus anecdotique, il convient de citer le passage suivant, vers le début de « Arnheim »

It was seen that, even at three per cent., the annual income of the inheritance amounted to no less than thirteen millions and five hundred thousand dollars ; which was one million and one hundred and twenty-five thousand per month ; or thirty-six thousand nine hundred and eighty-six per day ; or one thousand five hundred and forty-one per hour ; or six and twenty dollars for every minute that flew. (*Tales 2*, p. 1270)⁷⁰⁰

Cette série de chiffres, qui semblent jouir de leur propre sécheresse, présente un contraste total avec la tonalité très romantique de la majeure partie de ce conte. Mais bien plus encore, il s'agit d'une manière de comptabiliser le temps, en transposant les années, les mois, les jours, les heures et enfin les minutes en intérêts perçus. Il en a été question ailleurs : Poe littéralise – le temps, c'est de l'argent.

Enfin, il convient de jeter un bref coup d'œil sur le récit-cadre du *Journal de Julius Rodman*. Rodman, qui a rédigé le journal de voyage que l'œuvre restitue, est un Anglais d'origine, hypochondriaque, qui s'est installé dans le Kentucky. Après la mort de plusieurs membres de sa famille, il décide d'organiser la première exploration de l'Ouest américain, avec un prétexte commercial. Le manuscrit, nous dit la fiction, a été écrit en deux temps : d'abord des notes prises pendant le voyage, puis un récit complet rédigé à la demande d'un botaniste, M. Andre [sic] Michau⁷⁰¹. L'ensemble du manuscrit relate des événements *passés* en vue d'un public *futur*. Ensuite, le manuscrit disparaît, ne fait plus partie de l'histoire, pour réapparaître après la mort de son auteur⁷⁰², et est publié *après* l'expédition soit-disant subséquente de Lewis et Clark, et les comptes rendus qui en ont été faits. En effet, le texte de Poe plagie sans vergogne

⁷⁰⁰ Sur ce passage, voir T. WHALEN, *Edgar Allan Poe and the masses*, op. cit., p. 264.

⁷⁰¹ *The Imaginary Voyages*, op. cit., p. 522, paragr. 3.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 523, paragr. 4.

les récits de Lewis et Clark – des textes postérieurs, donc, intégrés dans un texte qui est censé être antérieur. Tout ceci implique des torsions temporelles pour le *Journal*.

Il convient maintenant de se tourner vers un conte qui ne paraît peut-être pas d'emblée apparenté aux contes de la nature, à savoir « The Pit and the Pendulum ». Néanmoins, d'autres lecteurs ont vu des similitudes entre tous ces textes. David Halliburton remarque que la forme du croissant joue un rôle clé dans « The Island of the Fay » (où il s'agit d'un élément du paysage) et dans « The Pit » (le croissant du pendule, bien sûr)⁷⁰³. Il remarque également que « The Pit » est en quelque sorte un envers des contes de la nature en ce qui concerne l'enfermement : « It is bad in “The Pit and the Pendulum” [...]. It is good in “Eleonora” and in the landscape writings⁷⁰⁴ ». Dayan voit également un rapport entre les contes paysagers et « The Pit⁷⁰⁵ ». Plus précisément, elle compare la fin de « The Pit » avec la fin d'« Arnheim », qu'elle voit toutes deux – comme cela arrive également ailleurs dans les textes de Poe – comme des révélations soudaines⁷⁰⁶. En plus des ressemblances soulignées par ces deux auteurs, il faut également rappeler que la nature est parfois assimilée à une prison dans les textes de Poe. On l'a vu, c'est le cas pour la forêt qui entoure l'île dans « The Island of the Fay » (cf. *Tales* 1, p. 602) ; dans « Eleonora », la nature est décrite de la manière suivante : « a magic prison-house of grandeur and glory ». Or, « The Pit and the Pendulum » présente la forme la plus extrême de la prison dans les textes de Poe.

La première chose à dire de « The Pit » est que ce conte est sous rature dans le projet de table des matières de *Phantasy-pieces* : le titre est d'abord inclus, puis barré d'un trait plutôt droit, surmonté d'un trait ondulé – ondulation qui peut faire penser au moulinet du caporal Trim (voir illustration 2). Ainsi, il y a une première oscillation : « The Pit and the Pendulum » est à la fois inclus et exclu, « à l'intérieur » et « à l'extérieur » du volume projeté. Mais ce n'est pas la seule oscillation entre deux catégories qui a lieu dans le texte.

Il convient tout d'abord de noter que certains lecteurs comprennent ce conte à travers le prisme de l'oscillation. Reprenant le mot que Poe utilise dans la lettre qui sert de deuxième épigraphe au présent chapitre, David Ketterer écrit : « This “oscillation”, or lack of stability, characterizes the movement of much of [Poe's] fiction, particularly “The Pit and the Pendulum”

⁷⁰³ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 318–19.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁷⁰⁵ *Fables of Mind*, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 102.

and *The Narrative of A. Gordon Pym*⁷⁰⁷ ». Henri Justin de son côté affirme que « The Pit and the Pendulum » est « un système d'articulation des contraires⁷⁰⁸ » et d'autre part qu'il forme « un double fuseau vibrant des tensions de la verticalité – vers le haut (et la lumière), vers le bas (et la mort)⁷⁰⁹ ». Si les contraires sont articulés les uns aux autres dans ce conte, s'ils sont en tension, on peut dire qu'il y a oscillation entre eux. Tournons-nous maintenant vers quelques oscillations spécifiques.

Il y a d'abord un faisceau complexe de transformations du son au tout début du texte, suite à la condamnation à mort du narrateur⁷¹⁰. Cette condamnation – « The sentence – the dread sentence of death » (*Tales* 1, p. 681) – semble provoquer un trouble de l'ouïe chez le narrateur, et un long paragraphe décrit les modifications subies par le son, se terminant enfin par le silence : « Then silence, and stillness, and night were the universe » (*Tales* 1, p. 682). Relevons deux détails en particulier. La première transformation que subit le son est la suivante : « the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum. It conveyed to my soul the idea of *revolution* – perhaps from its association in fancy with the burr of a mill-wheel » (*Tales* 1, p. 681). Ce qui nous intéresse ici n'est bien sûr pas que les paroles des inquisiteurs deviennent indistinctes, mais bien plutôt que le son soit associé à la révolution⁷¹¹. Halliburton, cité plus haut, associait la révolution dans « The Island of the Fay » à l'espace, et cette association semble pertinente ici aussi. En effet, le son de la voix est mis en rapport avec une figure géométrique – le cercle que forme la roue. Le son devient donc une figure dynamique dans l'espace.

Juste après, le narrateur perd toute capacité d'entendre, et fixe son attention sur les lèvres des inquisiteurs :

Yet, for a while, I saw ; but with how terrible an exaggeration ! I saw the lips of the black-robed judges. They appeared to me white – whiter than the sheet upon which I trace these words – and thin even to grotesqueness ; thin with the intensity of their expression of firmness – of immovable resolution – of stern contempt of human torture. I saw that the decrees of what to me was Fate, were still issuing from those lips. I saw them writhe with a deadly locution. I saw them fashion the syllables of my name. (*ibid.*)

⁷⁰⁷ *The Rationale of Deception in Poe*, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁰⁸ *Poe dans le champ du vertige*, *op. cit.*, p. 200.

⁷⁰⁹ *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *op. cit.*, p. 62.

⁷¹⁰ Pour une lecture intéressante du premier paragraphe de ce texte, et des transformations qui s'y opèrent, voir D. HALLIBURTON, *Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 317.

⁷¹¹ L'interprétation poursuivie ici est celle d'une révolution spatiale, mais il faut également se souvenir que l'épigraphe du conte évoque la Terreur de la Révolution française. Il y a donc une polysémie possible.

Il convient tout d'abord de noter le contraste entre le noir (des habits des juges) et le blanc (de leurs lèvres), si explicitement relié à la thématique de l'écriture ici, de par la comparaison des lèvres avec la page sur laquelle les mots du conte sont inscrits. Le jeu entre le noir (comme l'écriture) et le blanc (comme la page) est une dynamique qui apparaît souvent dans les textes de Poe (il en a été question ci-dessus pour *Rodman* et dans le précédent chapitre pour « Valdemar »). Ce qui arrive aux lèvres est encore plus intéressant ici. Il s'agit certes d'une métonymie que l'on peut interpréter comme une manière d'exprimer l'état d'esprit du narrateur. Mais il est également possible de lire leur description comme une réification qui semble les détacher des inquisiteurs – de leurs bouches mêmes – pour acquérir une vie complètement indépendante. Les expressions appartiennent aux lèvres, et non aux personnes ; les décrets sont produits (et non pas prononcés) par les lèvres ; les lèvres se tordent d'elles-mêmes.

Il est encore plus intéressant de relever ce que ces lèvres font dans la dernière phrase : « I saw them fashion the syllables of my name ». Certes, d'un côté il s'agit d'une manière un peu contournée de dire que le narrateur a « lu sur les lèvres » des juges, pour reprendre l'expression consacrée. Mais d'un autre côté, on peut tout à fait prendre cette phrase au pied de la lettre et la comprendre ainsi : les lèvres ont façonné les syllabes du nom. À ce compte, un phénomène auditif se transforme en un spectacle visuel, et une nouvelle oscillation entre catégories se met en place. Il y a toutefois une autre transformation qui s'opère dans la phrase, car le mot « fashion » est un mot curieux pour décrire la prononciation. Certes, la phrase exprime une fois de plus l'état d'esprit altéré du narrateur, mais elle paraît également donner une certaine consistance, une certaine matière à la voix des juges. Comme le dit Benjamin F. Fisher : « In Poe's fiction sensations and things become well-nigh interchangeable, and in "The Pit and the Pendulum" they very artistically intermingle⁷¹² ». Ici la sensation du son devient chose, elle se matérialise.

À plusieurs reprises, le narrateur passe de la veille à l'évanouissement, de la « conscience » à l'« inconscience », et ces oscillations répétées s'étendent sur une longue portion du texte (près de deux pages dans l'édition de Mabbott). Cette séquence commence ainsi : « I had swooned ; but still will not say that all of consciousness was lost » (*Tales 1*, p. 682). Le narrateur discute ensuite de la possibilité de se rappeler l'expérience de l'évanouissement, et son succès relatif à le faire. La prochaine étape est la suivante : « Very suddenly there came back to my soul motion and sound – the tumultuous motion of the heart,

⁷¹² « Poe and the Gothic Tradition », in Kevin J. HAYES (dir.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge [Angleterre] ; New York, Cambridge University Press, 2002, p. 72-91, p. 85.

and, in my ears, the sound of its beating. Then a pause in which all is blank » (*Tales* 1, p. 683). L'intermède s'achève sur une alternance entre mémoire complète et difficulté à se souvenir : « And now a full memory of the trial, of the judges, of the sable draperies, of the sentence, of the sickness, of the swoon. Then entire forgetfulness of all that followed ; of all that a later day and much earnestness of endeavor have enabled me vaguely to recall » (*Tales* 1, p. 684). Nous entrevoyons ainsi comment cette oscillation va ouvrir sur une problématique temporelle, et c'est cela qui nous intéressera particulièrement dans ce texte.

En effet, comme chacun sait, le temps est un enjeu majeur dans « The Pit and the Pendulum ». On se souvient, en effet, que l'une des problématiques les plus aiguës du texte est la mesure du temps. Comme l'exprime Cindy Weinstein : « the narrator constantly passes out and yet insists on giving the reader (and himself) some account of how much time has passed, even though he clearly has no idea⁷¹³ ». Un phénomène similaire a lieu dans la section de *Pym* pendant laquelle le narrateur est emprisonné dans la cale du *Grampus*. Dans le noir, il insiste très précisément sur le nombre de jours qui se sont écoulés depuis qu'il est caché, alors qu'il n'a en principe aucun moyen de le savoir. Comme le dit le narrateur de « The Pit » : « There was another interval of utter insensibility ; it was brief [...] But it might have been long » (*Tales* 1, p. 691). Ainsi, il importe au narrateur de mesurer le temps, de dire s'il s'en est écoulé beaucoup ou peu, mais il éprouve de la difficulté à faire la différence.

Que l'on se souvienne par ailleurs de la peinture qui apparaît sur le plafond de la chambre de torture : « Looking upward, I surveyed the ceiling of my prison. It was some thirty or forty feet overhead, and constructed much as the side walls. In one of its panels a very singular figure riveted my whole attention. It was the painted figure of Time as he is commonly represented » (*Tales* 1, p. 689)⁷¹⁴. Le plafond comporte donc une représentation allégorique du « Temps », mais encore une fois, le texte de Poe la littéralise puisqu'ici la « faux du Temps » (« The Scythe of Time » – on se souvient de son apparence dans « How to Write a Blackwood Article ») coupe vraiment : elle devient le pendule qui, avec le passage du temps, est censé assassiner le narrateur. Nous savons que Poe était friand de ce procédé, comme analysé ici en lien avec les contes « How to Write a Blackwood Article » et « Never Bet the Devil Your Head », dans lesquels des lames tranchantes jouent également un rôle clé.

⁷¹³ *Time, Tense, and American Literature*, op. cit, p. 45.

⁷¹⁴ Sur cette apparition du temps, voir D. KETTERER, *The Rationale of Deception in Poe*, op. cit, p. 202.

Cette apparition du temps invisible advient également dans un autre passage, à première vue moins frappant : « The sentence had passed ; and it appeared to me that a very long interval of time had since elapsed » (*Tales* 1, p. 684). Ce qui est tout d'abord frappant ici est le mot « appeared ». Un long laps de temps s'est écoulé, et de ce fait devient perceptible. Cependant, ce doit être une perception bien particulière, non sensorielle, car le temps ne peut pas être appréhendé par la vision, l'ouïe, le toucher. Mais cela n'épuise pas ce passage. Les termes utilisés pour décrire le temps ici (« long », « interval ») sont spatiaux. Il y a donc une autre transformation à explorer.

En effet, il y a d'autres oscillations entre temps et espace dans « The Pit and the Pendulum ». Nous savons que dans la première partie du texte, le narrateur fait le tour de sa prison. À un moment, nous lisons : « I staggered onward for some time » (*Tales* 1, p. 686). Ainsi, il parcourt un espace, et cet espace est évalué en termes de temps. Par ailleurs, le texte utilise de manière répétitive – presque obsessionnelle – l'expression « at length » pour exprimer le passage du temps. Une « longueur » est bien sûr en son sens premier une unité de l'espace. Ainsi, le passage du temps est transformé en espace. L'espace est transformé en temps ; le temps est transformé en espace : oscillation⁷¹⁵.

Cette oscillation entre temps et espace est élevée à une puissance supérieure lorsque le narrateur observe la descente inexorable du pendule : « What boots it to tell of the long, long hours of horror more than mortal, during which I counted the rushing oscillations of the steel ! Inch by inch – line by line – with a descent only appreciable at intervals that seemed ages – down and still down it came ! » (*Tales* 1, p. 691). Nous retrouvons ici des éléments déjà relevés ci-dessus. L'insistance sur l'insupportable durée (inch by inch, line by line) redéfinit des unités temporelles en images spatiales⁷¹⁶. Mais il s'ajoute ici un élément nouveau : la ligne, qui est une des représentations emblématiques du temps spatialisé. Si on suit la ligne, les événements se rangent dans l'ordre, l'un conduisant à l'autre, et forment une belle temporalité uniforme. Mais Poe utilise l'expression « line by line », suggérant qu'il y a *plusieurs lignes*. Il s'agit en fait d'une expression utilisée pour parler de la lecture. Le pendule se déplace vers le bas comme s'il lisait un texte. L'espace du temps semble donc se fondre avec celui du texte, ici. Il ne s'agit

⁷¹⁵ Voir également « Three Sundays in a Week » : « five immeasurable summers had “dragged their slow length along” » (*Tales* 1, p. 653).

⁷¹⁶ Sur les relations entre temps et espace dans « The Pit and the Pendulum », voir F. L. BURWICK, « Edgar Allan Poe », art. cit, p. 102 et 106.

plus de figures géométriques ni de mouvement, mais des lignes qui se suivent les unes les autres sur une page.

*

* *

Ce chapitre a tenté de montrer que bien des textes de Poe constituent des machines à oscillation. Ce serait la contribution de Poe à la problématique de la parabase permanente, âme de la forme arabesque. Par ailleurs, ce phénomène aboutit visiblement dans « The Pit and the Pendulum » à une problématique temporelle. John T. Irwin voit clairement un rapport entre oscillation et temporalité dans le passage suivant :

What differentiation demands is a humanly perceptible dividing line, an edge. Considered spatially, that dividing line involves the juxtaposition or superimposition of the differentiated entities ; while considered temporally the dividing line involves an oscillation, a scanning back and forth between those entities and across the edge of difference. Yet if the entities cannot both be present to human perception at the same time – either because they naturally alternate in time or because they must be made to alternate in time (their magnitudes being such that either entity exhausts the limits of individual perception, so that the perceiver must physically relocate himself in order to cross the dividing line and confront the other entity at a different time) – then differentiation becomes primarily a matter of temporal oscillation, and the rhythm of that oscillation must itself be within the limits of human perception (neither so fast as to be imperceptible to the senses nor so slow as to be beyond the limits of memory or of a single lifetime)⁷¹⁷.

La distinction entre deux entités requiert une ligne de partage, et il faut passer de part et d'autre de cette ligne – ce qui prend du *temps* – pour pouvoir percevoir la différence entre les deux. Outre la dimension temporelle qui est soulignée dans ce passage, ce qui est particulièrement frappant est l'accent qu'il met sur *l'humain* (« humanly perceptible », « human perception », « individual perception », « the perceiver », « himself », « human perception »). Il s'agit donc pour Irwin d'une temporalité de *l'expérience humaine*. Mais il me semble que, dans les textes de Poe, c'est un autre type d'oscillation qui est en jeu, et il produit une autre temporalité. Chez Poe, pas d'alternance placide. Sans cesse, inlassablement, l'on passe d'un côté et de l'autre et vice versa.

Dans une section intitulée « Counterclockwise », Daniel Hoffman déclare : « the chief theme in Poe's work is his struggle against time ». Il explicite à la même page : « You can wind a clock just so tight. It will tell the time, the time of day. But not the time of eternity. *That's* the

⁷¹⁷ *American hieroglyphics, op. cit, p. 73.*

time that Edgarpoe [sic]⁷¹⁸ is trying to tell, and the dials and hands of this world are useless in his quest⁷¹⁹ ». Cette même page établit un lien avec le pendule qui oscille au-dessus du puits. Ainsi, il y a une connexion entre l'oscillation et une *autre* temporalité.

Pour Jodey Castricano, la ligne de partage entre deux états, deux notions, deux concepts (qu'elle met en rapport avec « Usher ») est conçue comme un seuil, et dans son interprétation, Poe écrit *sur* le seuil, mais un seuil bien particulier : « writing on the threshold of undecidability⁷²⁰ ». La ligne de l'indécidable partage d'une manière qui met à mal la perception. Par conséquent, les deux catégories – qui pourtant s'excluent l'une l'autre – coexistent de part et d'autre d'une même ligne. Elles sont *dans le même temps*, mais selon une temporalité dont il est impossible de faire l'expérience. *Writing on the line*, pourrait-on dire en anglais : écrire sur la ligne, certes, mais aussi l'écriture mise en jeu (comme dans : *my life is on the line*), l'écriture mise en danger. Et c'est cette mise en danger de l'écriture qui produit une autre temporalité.

⁷¹⁸ Hoffman joue avec diverses désignations de Poe en plus de celle-ci : Edgar Poe, Edgar Allan Poe, Edgar, Eddie, etc.

⁷¹⁹ *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, *op. cit.*, p. 157.

⁷²⁰ *Cryptomimesis*, *op. cit.*, p. 94.

Chapitre 8

Le Temps de la marque

*no language could ever name time for what it is*⁷²¹

*Tempo(e)reality*⁷²²

Dans l'introduction à son livre intitulé *Time, Tense, and American Literature : When is Now ?*, Cindy Weinstein écrit :

Tempo(e)reality is the term I use to describe novels whose hold on sequence is wobbly. To put it simply, what happens first, what happens second, what is before and what is after is often difficult to discern [...]. Tempo(e)reality is, therefore, at once an experiential and linguistic phenomenon that represents a breakdown in temporal logic⁷²³.

Son modèle pour ce type de séquence vacillante, de décomposition de la logique temporelle est le *Pym* de Poe – et c'est pourquoi elle le désigne, dans une langue qui n'existe pas, tempo(e)reality. Il existerait donc chez Poe une temporalité autre, une temporalité obéissant à une logique en panne.

Telle est la piste générale qui sera suivie ici, avec une focalisation particulière sur le rôle de différents types de marques dans quelques textes de Poe. D'après le CNRTL, on peut parler de « marquer le temps », de le scander, de le rythmer. Le dictionnaire parle d'un « instrument qui sert à marquer le temps⁷²⁴ ». Mais que se

⁷²¹ Paul DE MAN, « Time and History in Wordsworth », in E. S. BURT, Kevin NEWMARK et Andrzej WARMINSKI (dir.), *Romanticism and Contemporary Criticism : The Gauss Seminar and Other Papers*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 74-94, p. 94.

⁷²² C. WEINSTEIN, *Time, Tense, and American Literature*, op. cit., p. 1.

⁷²³ *Ibid.*, p. 4-5.

⁷²⁴ <https://www.cnrtl.fr/definition/mesurer>. Il existe une traduction française d'un livre anglophone sur l'histoire des mouvements coordonnés intitulée *L'Art de marquer le temps. La Danse et le drill dans l'histoire* (William H. MCNEILL, trad. fr. Jean-Pierre RICARD, Rodez, Le Rouergue-Chambon, 2005). Or le titre en anglais ne contient pas la notion de marque : *Keeping Together in Time: Dance and Drill*

passé-t-il lorsque l'expression se retourne, lorsque du temps s'introduit dans la marque ?

Cette question sera abordée premièrement dans un village où le temps est très bien marqué et les mouvements des villageois excessivement bien coordonnés, à savoir celui du conte « *The Devil in the Belfry* ». Chaque habitant surveille le passage du temps à l'aide de sa propre montre, des horloges sont bien en vue sur toutes les cheminées et l'horloge centrale veille sur le tout ; mais le plus important dans tout cela n'est pas l'heure que *donnent* tous ces instruments temporels, mais le rythme qu'ils impriment à la vie, la manière dont ils la scandent et en marquent le temps. Et cependant tout ce marquage va se retourner *contre* le temps de plusieurs manières différentes, de telle sorte que l'on finit par se poser des questions sur la nature, l'être même du temps, et que l'on est tenté de traduire littéralement l'expression anglaise « *what time is it ?* », et se demander « quelle sorte de temps est-ce ? », quel est le statut existentiel de ce temps (ce que l'on dirait s'il était possible de dire en français : « quel temps est-il ») ? Ensuite, il s'agira d'examiner l'impact d'un point d'exclamation dans un conte que beaucoup ont lu comme thématissant le temps : « *The Tell-Tale Heart* ». Enfin, il conviendra de se tourner vers la répétition dans ces deux contes, auxquels s'ajoutera « *Three Sundays in a Week* », afin de considérer son rôle dans le temps de la marque.

*

* *

I. « **Quel temps est-il ?** » L'Histoire empêchée

Mabbott nous apprend que « *The Devil in the Belfry* » fut expressément écrit pour le magazine *Saturday Chronicle and Mirror of the Times* de Philadelphie (*Tales* 1, p. 364). C'est à croire que Poe fait un pied de nez à ce magazine et aux trois marques du temps contenues dans son titre (« *Saturday* », « *chronicle* » et « *times* »), produisant ainsi dans son conte une réflexion ironique sur le temps, le temps dans tous ses états et sous toutes ses formes.

in Human History (Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995). L'expression « marquer le temps » doit donc faire partie du système de la langue française.

Comme nous le savons, il s'agit tout d'abord du temps de l'histoire (*history*). En effet, le narrateur souhaite raconter celle du village hollandais de Vondervotteimittiss : « I design here to give a history of the calamitous events which have so lately occurred within its limits » (*Tales 2*, p. 365). Nous voyons tout de suite que l'histoire à laquelle nous allons être confrontés ici sera bien curieuse. En effet, pour ce qui est d'événements récents (nous apprenons plus tard qu'ils sont très récents : « on the day before yesterday », *Tales 1*, p. 370), l'usage est plutôt de raconter leur histoire (*story*), que d'en faire, ou littéralement d'en « donner l'histoire » (*history*). Deux histoires, donc (*history* et *story*), auxquelles nous serons confrontés tout au long du conte.

Cependant, au début du paragraphe suivant, le narrateur commence par outrepasser les limites du projet historique restreint qu'il s'était fixé (avant-hier), et remonte jusqu'à l'origine du village. Nous passons donc, brusquement et sans transition, d'avant-hier à la longue durée. Ce narrateur est une sorte de chroniqueur dans le sens de Benjamin : « Le chroniqueur, qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire⁷²⁵ ». L'anecdote d'avant-hier est mise sur le même plan qu'un événement historique aussi important que *l'origine*. Mais raconter l'histoire ainsi lui fait perdre de son relief, de sa différenciation, et l'empêche de se transformer en une sorte d'expérience.

Du reste, cette chronique entièrement plate est-elle seulement possible ? Le narrateur nomme les sources utilisées pour étudier la question de l'origine : « the united aid of medals, manuscripts, and inscriptions » (*Tales 1*, p. 370.). Deux choses sont à noter à propos de ces sources. Tout d'abord, le troisième terme résume en quelque sorte tous les autres : les médaillons (impressions) et les manuscrits (traces sur une surface d'écriture) sont des formes d'inscription entendue au sens large. Ensuite, il est difficile d'imaginer que l'on ait produit beaucoup d'inscriptions significatives dans ce village. En effet, les activités des villageois se bornent, d'une

⁷²⁵ « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol.III, p. 427-443, paragr. III. « *Der Chronist, welcher die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden, trägt damit der Wahrheit Rechnung, daß nichts was sich jemals ereignet hat, für die Geschichte verloren zu geben ist* », « Über den Begriff der Geschichte », in Rolf TIEDEMANN et Hermann SCHWEPPEHÄUSER (dir.), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, vol.I.II, p. 691-704, paragr. III.

part – en ce qui concerne les femmes – à cuisiner du chou, et d’autre part – en ce qui concerne les hommes – à surveiller l’heure. Par ailleurs, la créativité se limite à la sculpture de choux et de montres (« from time out of mind, the carvers of Vondervotteimittiss have never been able to carve more than two objects – a time-piece and a cabbage », *Tales* 1, p. 367). L’inscription est censée suppléer la mémoire humaine défaillante car limitée, aider à récupérer le temps qui littéralement s’est échappé, devenant impossible à appréhender pour l’esprit (« out of mind »). Mais ici, l’inscription fige l’histoire : ces sources, si improbables soient-elles, ne permettent pas de *dater* l’origine du village, mais seulement de dire qu’il *n’a pas changé* depuis son origine. Inchangeable et indatable ? Ce village, qu’on tente de dater à partir d’inscriptions qui ne devraient peut-être pas exister (puisque leurs créateurs savent seulement sculpter des choux et des montres) appartient donc au présent radical de la page, un présent qui est toujours *maintenant*, et est donc interchangeable et indatable. Ce sont là, comme on l’a explicité dans les chapitres précédents en référence à Derrida et de Man, les caractéristiques d’une marque⁷²⁶.

Cela explique peut-être le nom du village : *Vondervotteimittiss*, qui est bien sûr une déformation de l’anglais « wonder what time it is ». Poe s’amuse ici, mais cette déformation soulève également la question de la langue allemande (qui se confond toujours plus ou moins avec le hollandais chez Poe). Pour Hansen et Pollin ce nom de *Vondervotteimittiss* participerait au phénomène plus large chez Poe de parodie des langues germaniques, dont il aurait détesté l’accumulation de consonnes⁷²⁷. Pour ce qui est de savoir si Poe connaissait l’allemand, il n’y a pas de consensus. Le but du livre de Hansen et Pollin est de démontrer qu’il ne connaissait pas du tout cette langue, et l’argumentation (basée en grande partie sur des fautes d’allemand dans les textes publiés de Poe) est assez convaincant. Cependant, dans sa recension de ce livre, Richard P. Benton est plus nuancé⁷²⁸, et certains commentateurs, tels G. R. Thompson ne se posent pas la question, supposant d’emblée que Poe avait une connaissance

⁷²⁶ L’une des premières caractéristiques des marques, qui sont liées à ce que Derrida appelle *restance*, est qu’elles produisent encore et toujours d’autres textes, d’autres sens. Cependant, elles ont également pour conséquence d’enlever à l’écriture sa capacité signifiante. Ce double statut implique que les marques ne puissent être assimilées par le temps ordinaire, mais au contraire s’inscrivent dans un présent radical de la page.

⁷²⁷ *The German Face of Edgar Allan Poe*, *op. cit.* Nous le savons, les habitants de *Vondervotteimittiss* sont censés être hollandais. Mais comme nous l’avons vu dans le chapitre « Les Sublimes de Poe », il existait apparemment une tendance à confondre « Dutch » et « Deutsch ».

⁷²⁸ R. P. BENTON, « Poe’s German and Germanism », *art. cit.*

suffisante de l'allemand pour lire des textes dans cette langue. Il est, dans tous les cas, certain que, si Poe connaissait l'allemand, nous ne gardons pas de trace d'où il l'a appris (contrairement au français, par exemple, dont on sait qu'il l'a étudié à l'Université de Virginie et à Westpoint).

Toujours est-il qu'à Vondervotteimittiss, l'on se pose des questions sur le temps, la date d'origine, mais en même temps, les mots sont déformés jusqu'à un point de rupture, de telle sorte que leur caractère de lettres, d'inscriptions, de marques est mis en avant. D'ailleurs, l'étape suivante dans « l'histoire des événements récents » est d'expliquer l'histoire du nom « Vondervotteimittiss ». Cependant, l'historien n'arrive pas à ses fins, pas plus qu'avec la date de l'origine du village. Il cite une série d'autorités aux noms ridicules : « Grogswigg », « Kroutaplenttey », « Dundergutz », « Blunderbuzzard », « Stuffundpuff », « Gruntundguzzell » (*Tales* 1, p. 366). L'aspect qui contribue sans doute le plus au ridicule est que l'on reconnaît à l'oreille les mots dont ils sont composés (grog swig, kraut aplenty, dunder – comme dans l'insulte « dunderhead » – guts, blunder buzzard, stuff and puff, grunt and guzzle) mais leurs combinaisons peuvent présenter des difficultés au niveau du déchiffrement, surtout avec les multiples dédoublements de consonnes. Ce n'est donc sans doute pas étonnant que l'étude de la question de l'origine de « Vondervotteimittiss » culmine avec une référence répétée à l'écriture : « Red and Black *character*, Catch-word and No Cypher ; – wherein consult, also, marginal notes in the *autograph* of Stuffundpuff » (*ibid.*, je souligne). En essayant d'écrire l'histoire du nom du village, le narrateur en vient à buter sur l'*écrit*, qui l'empêche de progresser plus loin. Dans les deux cas, donc, les tentatives d'historiographie se heurtent à la marque, qui conduit à leur échec.

II. « Quel temps est-il ? » Le Temps sans temps

Le village contient de multiples instruments pour marquer le temps. Devant chaque maison se trouve un cadran solaire (« a sundial » [*Tales* 1, p. 367]). Sur les cheminées se trouve une montre qui est dite réelle (par opposition aux montres sculptées) : « a real time-piece⁷²⁹, which makes a prodigious ticking » (*Tales* 1, p. 367). À côté se trouve une statuette pourvue d'une autre montre : « a little China man having a large stomach with a great round hole in it, through which is seen the

⁷²⁹ Le *Webster* de 1828 (où le mot est bien écrit avec un tiret) donne la définition suivante : « A clock, watch or other instrument to measure or show the progress of time; a chronometer ».

dial-plate of a watch » (*Tales* 1, p. 367). Chaque maîtresse de maison tient une montre pendant qu'elle tourne la choucroute : « in her left hand she has a little heavy Dutch watch » (*Tales* 1, p. 368). Ensuite apparaît une montre factice : « a gilt toy repeater » (*Tales* 1, p. 368), accrochée à la queue du chat présent dans chaque foyer. Chaque petit garçon a également sa montre : « a little dumpy watch in his right hand » (*Tales* 1, p. 368). Le cochon, comme le chat, est également affublé d'une montre factice, accrochée à sa queue (*Tales* 1, p. 368). Le maître de maison a également la sienne (*Tales* 1, p. 369). Enfin, il ne faut pas oublier l'horloge centrale : « the great clock of the borough of Vondervotteimittiss » (*Tales* 1, p. 369). L'instrument qui mesure le temps se décline donc sous plusieurs formes différentes, allant du factice au réel, du général (« time-piece ») au très spécifique (« a heavy Dutch watch »).

Par ailleurs, comme nous le savons, chaque aspect de ce village est fait pour marquer une caractéristique de la mesure du temps. Il est situé dans une vallée parfaitement ronde. Il contient soixante maisons (une pour chaque minute de l'heure), qui sont situées à soixante *yards* du centre de la plaine. Dans le jardin de chaque maison sont plantés vingt-quatre choux (un pour chaque heure de la journée). L'horloge qui se trouve au centre du village a sept faces (une pour chaque jour de la semaine). Le village, avec ses multiples montres et horloges et sa disposition spécifique est une grande machine à marquer le temps – nous pouvons sans doute même dire une allégorie du temps. Or, selon Paul de Man, l'allégorie a une relation privilégiée, mais complexe avec le temps : « allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference⁷³⁰ ». L'allégorie désigne la distance entre le signe allégorique et ce à quoi il se réfère, et contrairement au symbole, il n'y a pas de tentative dans l'allégorie de faire coïncider le signe et ce qu'il désigne. On peut dire, en utilisant une notion introduite par Claude Richard, que l'allégorie s'installe dans le « trou temporel⁷³¹ » creusé par cette différence. Celle-ci n'est pas simplement une distinction logique et abstraite, mais (comme le souligne rigoureusement de Man) un écart temporel, un mouvement de différencement actif, qui

⁷³⁰ « The Rhetoric of Temporality », in *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, p. 187-228, p. 207.

⁷³¹ « La Double voix dans "The Tell-Tale Heart" », in Henri JUSTIN, Michel GRESSET et Philippe JAWORSKI (dir.), *Edgar Allan Poe écrivain*, Montpellier, Delta, 1990, p. 127-150, p. 131.

ressemble à s'y méprendre à ce que Derrida a baptisé *différance*. Le texte de « The Devil in the Belfry » met donc en place une allégorie du temps, et ce trope lui-même *fait* quelque chose au temps. Cela promet de devenir vertigineux.

En effet, le temps *ne passe pas* à Vondervotteimittiss, comme nous l'avons vu ci-dessus. Rien ne change. Bien que les habitants marquent le temps constamment, coordonnent leurs mouvements et leurs actions à la seconde près – ou peut-être est-ce pour cela ? – aucune différence n'intervient qui puisse le manifester. Comme le dit Michel Bateau, il s'agit d'une « cité du temps figé, donc inexistant⁷³² ». Dans une telle cité, les instruments qui servent normalement à marquer le temps ne fonctionnent pas comme ils le devraient, comme le soulignent les multitudes de *sculptures* d'horloges : « Le propre de [l'horloge] étant de se mouvoir afin de marquer le temps, Poe énonce ainsi métaphoriquement sa fixité totale, le temps figé de ces habitants⁷³³ ».

Cela se confirme dans les résolutions des habitants, énoncées par le conseil du village :

Since my sojourn in the borough, they have had several special meetings, and have adopted these three important resolutions : –

« That it is wrong to alter the good old course of things: »

« That there is nothing tolerable out of Vondervotteimittiss: »

and –

« That we will stick by our clocks and our cabbages. » (*Tales* 1, p. 369)

La première affirmation paraît paradoxale. En effet, peut-on penser le « cours des choses » sans temps qui passe ? Le texte nous dit-il qu'il ne faut surtout pas introduire le passage du temps, tout en utilisant une formule qui le suggère ? La deuxième formule est un jugement énoncé par le conseil : « That there is nothing tolerable out of Vondervotteimittiss » (*Tales* 1, p. 369). Il est décidé que l'on s'en tiendra à ce que contient le vase clos du village, et ce en des termes assez forts. Les membres du conseil rejettent ainsi tout ce qui se trouve dehors, et notamment le temps qui passe. La dernière affirmation, « That we will stick by our clocks and our cabbages » (*Tales* 1,

⁷³² « Du grotesque chez Poe. “Hop-Frog” et le “Beffroi” », *Europe : revue littéraire mensuelle*, 79, 2001, p. 122. Par « temps », l'auteur entend manifestement le temps de l'horloge (« l'horloge mesure le temps impartial » [*ibid.*]).

⁷³³ *Ibid.*, p. 121.

p. 369), est une référence aux principales activités des habitants du village, qui sont décrites comme répétitives, ce qui est souligné par le passage régulier du pluriel au singulier dans les descriptions de qui se passe dans le bourg, par exemple dans la phrase suivante : « *The fire-places are large and deep, with fierce crooked-looking fire dogs. There is constantly a rousing fire, and a huge pot over it, full of sauer-kraut* » (*Tales* 1, p. 367–68 ; je souligne). La variété des foyers (« fire-places ») passe au second plan, et il n'y a plus qu'un seul et unique feu et un seul chaudron, les noms au singulier prenant une valeur générique pour l'ensemble de la communauté. De ce fait, le temps qui passe n'a plus d'importance, et il ne reste plus que des verbes au présent qui prennent quasiment une valeur gnomique.

III. « Quel temps est-il ? » Le Temps impossible

Tout se passe en effet comme si le marquage obsessionnel du temps, loin de contribuer à le rendre plus sensible, tendait paradoxalement à l'abolir, à tel point que David Ketterer, par exemple, construit une interprétation de ce conte qui évacue complètement la problématique du temps dans le village, et suggère que c'est plutôt l'espace qui prime dans le conte : « *this tale may be viewed as exemplifying the coordinate of space*⁷³⁴ ». Nous pouvons le comprendre : les marques du temps sont toutes transposées en repères spatiaux : les maisons (minutes) disposées en cercle autour de l'horloge, les choux (heures) disposés en rangs dans les jardins, les faces de l'horloge (jours) disposées de manière à ce qu'elles rayonnent sur l'ensemble du village. Mais, plus pertinent encore, Ketterer remarque également que ce conte fait advenir une dimension qui est au-delà de la norme temporelle (« *a realm beyond the temporal norm*⁷³⁵»), une dimension dans laquelle la temporalité ne fonctionne pas de manière habituelle – *tempo(e)rality*. Cette description convient en effet très bien à ce qui se passe lorsque le diable arrive à Vondervotteimittiss⁷³⁶, une nouveauté, qui ne remet pas le temps figé en marche pour autant, en tout cas pas de la manière attendue.

Le diable n'est d'abord pas reconnu comme un individu ou une personne puisqu'il est désigné deux fois comme un objet : « *a very odd-looking object* »

⁷³⁴ *The Rationale of Deception in Poe, op. cit.*, p. 1.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁷³⁶ Ketterer affirme que le diable *est* Poe (*Ibid.*, p. 4.). Nous repensons à la description censée être de Poe dans le prélude, resté lettre morte, des contes du *Club de l'Infolio* : « *a very little man in a black coat with very black eyes* » (*Poetry and Tales, op. cit.*, p. 132.). La description ici, d'un homme hirsute et rieur (voir *Tales* 370–71), pourrait en effet être prise comme une parodie de la première.

(*Tales* 1, p. 370), « the droll object » (*ibid.*). De plus, son arrivée fait d'emblée figure d'événement, mais seulement jusqu'à un certain point : « Such an occurrence, of course, attracted universal attention, and every little old gentleman [...] turned *one* of his eyes with a stare of dismay upon the phenomenon, still keeping *the other* upon the clock in the steeple » (*ibid.*, je souligne l'effet de strabisme, divergent, bien entendu). Certes, pour les villageois, l'arrivée de cet étrange objet mérite qu'on y fasse attention, mais pas que l'on se détourne complètement des marqueurs du temps.

Néanmoins, les habitants intemporels de Vondervotteimittiss vont bientôt voir leur temps figé remis en question par ce drôle d'objet qui débarque chez eux. En effet, comme nous le savons, le diable arrive en dansant, mais il danse à contre-temps : « But what mainly occasioned a righteous indignation was, that the scoundrelly popinjay, while he cut a fandango here, and a whirligig there, did not seem to have the remotest idea in the world of such a thing as *keeping time* in his steps » (*Tales* 1, p. 371). Cette attaque à l'encontre du temps ne tarde pas à prendre une forme tout à fait littérale lorsque le diable attaque l'horloge.

Nous pourrions nous attendre à ce que cet événement introduise du changement dans le temps figé de Vondervotteimittiss, et que par conséquent le passage du temps devienne de nouveau sensible, que l'histoire devienne possible. Mais ce n'est pas ce qui se passe dans le conte de Poe.

Comme nous le savons, le diable fait retentir treize coups d'horloge à midi. Cette aberration a deux conséquences majeures. Tout d'abord, les habitants du village pensent qu'une heure de plus s'est écoulée :

« Vot is cum'd to mein pelly ? » roared all the boys, – « I've been ongrly for dis hour ! »

« Vot is cum'd to mein kraut ? » screamed all the vrows, « It has been done to rags for dis hour ! »

« Vot is cum'd to mein pipe ? » swore all the little old gentlemen, « Donder and Blitzen ! it has been smoked out for dis hour ! » (*Tales* 1, p. 373)

Chaque catégorie d'habitant en évoque les *effets* (une sensation de faim qui s'est développée, un plat qui a été trop cuit, du tabac qui s'est consumé) alors que, bien sûr, aucun temps ne s'est en réalité écoulé. Une heure a passé sans passer – comme le faisait le temps dans les gravures de Runge. « This hour » est devenue « dis hour », et la

déformation phonétique du déictique nous autorise aussi à entendre une *dys*heure, une heure qui n'en est pas une. Comment pouvons-nous dire le temps lorsque le mot même qui sert de support à la déixis dysfonctionne ?

Nous aurions pu nous douter que cela allait arriver dès la page précédente. Nous avons une idée du dialecte des habitants du village grâce à son nom : Vondervotteimittiss, une transcription de la manière dont ils prononceraient « wonder what time it is ». Mais lorsque le diable fait retentir l'horloge, un échantillon plus étendu nous est donné. En effet, lorsque c'est le diable qui actionne l'horloge, elle *parle*, et elle dit des *mots* : « "One !" said the clock » (*Tales* 1, p. 372). Ces mots – les noms des coups de l'horloge –, les habitants du village les répètent, mais dans leur dialecte : Von, Doo, Dree, Vour, Fibe, Sax, Seben, Aight, Noin, Den, Eleben, Dvelf, Dirteen. La phonétique de la langue *déforme la parole de l'horloge qui énonce les coups de midi* – c'est-à-dire que c'est l'heure (dans le sens de « quelle heure est-il ? ») qui perd sa forme⁷³⁷.

IV. La Folie du temps

À la fin de « The Devil in the Belfry », l'horloge sonne un treizième coup, ce qui déclenche une « scène terrible » (« horrible scene », *Tales* 1, p. 373) dans le village. Tous les habitants réagissent comme s'ils avaient réellement vécu une heure de plus ; les choux deviennent rouges ; tout ce qui a la forme d'une horloge se trouve possédé : toutes – même celles qui ne sont que sculptées – se mettent à danser, et les horloges réelles se mettent à sonner perpétuellement treize coups ; les chats et les cochons (qui, on se souvient, ont des horloges factices sur la queue) courent dans tous les sens. Le diable, quant à lui, est bien installé dans la tour de l'horloge centrale, tenant la corde de la cloche entre ses dents, et jouant sur son violon des chansons populaires. C'est une véritable folie du temps, dans laquelle les habitants de Vondervotteimittiss sont privés de leurs repères temporels et leur environnement, naguère construit entièrement par une multiplication de structures temporelles, est dérégulé.

⁷³⁷ Pour Cindy Weinstein, ce qui se passe lorsque le diable arrive à Vondervotteimittiss est un passage du temps standardisé au temps individuel (voir *Time, Tense, and American Literature, op. cit.*, p. 54.). Certes, on peut dire que le temps est standardisé dans la première partie du conte : toutes les montres donnent exactement la même heure que l'horloge centrale. Mais les habitants du village ne sont pas plus des individus après l'arrivée du diable qu'avant : ils réagissent tous exactement de la même manière, en chœur, et avec une seule et même parole.

Ce conte n'est pas le seul à explorer les liens entre le dérèglement de la temporalité et le surgissement de la folie, comme le montre « The Tell-Tale Heart ». Comme nous le savons, ce conte livre l'histoire du meurtre d'un vieil homme par le narrateur. Ils sont apparemment voisins (bien que certains aient compris que le vieil homme était le père du narrateur⁷³⁸). Quelle que soit la nature de la relation entre le vieil homme et le narrateur, le meurtre est sans motivation aucune (« Object there was none », *Tales 2*, p. 792, nous dit ce dernier).

Plusieurs lecteurs de « The Tell-Tale Heart » ont relevé de multiples niveaux de discours dans ce conte. Pour Jonathan Elmer, d'abord, cela prend la forme suivante :

Poe's fundamental formal device in his production of literary effects is precisely the split between enunciation and statement. [...] « Hearken ! and observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story », insists the narrator of « The Tell-Tale Heart », and what is calm and healthy at the level of the statement only serves to convince us that the madness all lies in the enunciation⁷³⁹.

Ainsi, le discours du narrateur est partagé en deux, et ses deux aspects ont une signification opposée. Il s'annule lui-même, comme le propos ci-dessus du conseil de Vondervotteimittiss, qui affirmait qu'il n'y avait de bon que le « bon vieux cours des choses » (ce qui impliquait le passage du temps), alors qu'il rejetait en même temps l'extérieur du village (le seul lieu où le temps passait).

Louis A. Renza, quant à lui, lit le texte comme réflexif à plusieurs égards. Tout d'abord, l'acte de parler que suppose le conte est fictif. Mais tout ce qui encadre cet acte l'est également. Renza le décrit ainsi : « a fiction of a fictionally spoken narrative⁷⁴⁰ ». Ce dédoublement de la fiction a une conséquence : « The tale's fictive, as if “never-to-be-imparted” compositional speech-act, so to speak, initially positions us as belated or old : that is, as faced with a written text we can know or survey solely through a distancing, i.e., a reading, “I”⁷⁴¹ ». Le texte appelé « The Tell-Tale Heart »

⁷³⁸ C'est le cas, par exemple, de Daniel Hoffman. Voir *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, *op. cit.*, p. 223. Par ailleurs, Henri Justin écrit au sujet du meurtre qu'il s'agit de la « réalisation imaginaire du meurtre du père » (*Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *op. cit.*, p. 283.), et il termine sa lecture de « The Tell-Tale Heart » par une réflexion sur les parallèles entre ce conte et les relations entre Poe et John Allen (voir surtout *Ibid.*, p. 284.). Benjamin F. Fisher propose une lecture moins spécifique mais proche, et lit le narrateur simplement comme prodiguant des soins au vieil homme (*The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 86.).

⁷³⁹ *Reading at the Social Limit*, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁴⁰ « Never More in Poe's Tell-Tale American Tale », *The Edgar Allan Poe Review*, 4-2, 2003, p. 22-40, ici p. 29.

⁷⁴¹ *Ibid.*

ne nous est accessible que par l'intermédiaire du « je » narrant, et nous sommes inscrits dans le texte en tant narrataire. Enfin, Renza écrit, au sujet de ce conte : « “The Tell-Tale Heart” tells a tale that, however much it does tell, literally confesses that it’s not telling us what it’s telling⁷⁴² ». Il s’agit d’un cœur qui raconte un conte (tell-tale heart), et on a presque envie d’entendre : tell-tale, tell a tall tale, raconter un conte abracadabrantique. Le conte jetterait donc un doute sur ce que pourtant il dit – et nous repensons à l’ironie toute schlegélienne de « A Predicament », où Psyche Zenobia parodie les conseils déjà parodiques que Mr. Blackwood lui donnait dans le récit-cadre (« How to Write a Blackwood Article »). À la lecture de ce diptyque, on perd le fil de ce qui est sérieux. Le doute que « The Tell-Tale Heart » instaure sur lui-même est similaire, dans la mesure où nous ne savons plus où se situe sa vérité.

La critique a identifié le temps comme un thème central dans ce conte. Claude Richard dit dans son célèbre texte « La Double voix dans “The Tell-Tale Heart” » que dans le conte se lit « une invitation à assumer sa propre temporalité et à se soumettre à la toute-puissance du Temps⁷⁴³ ». Dans ce même essai⁷⁴⁴, Richard identifie le vieil homme au temps, et identifie l’entreprise de le tuer à l’entreprise de tuer le temps. Par ailleurs, en 1988, Michael J.S. Williams écrit : « According to the standard interpretation of the tale, the “vulture” eye of the old man identifies him with time, and in him the narrator is attempting, ironically, to kill his own subjection to time, his mortality⁷⁴⁵ ». Pour étayer cette proposition de lecture, il cite en particulier Daniel Hoffman (« [the] vulture is associated with TIME, and time is associated with our mortality, our confinement in a body. [...] Could he but rid himself of its all-seeing scrutiny, he would then be free of his subjection to time⁷⁴⁶ ») et David Ketterer (« The old man is a product of and identified with time⁷⁴⁷ »). Henri Justin lit également l’œil comme un dispositif qui *voit* la mortalité⁷⁴⁸. Ainsi, l’œil du vieil homme fait de la mortalité un phénomène qu’il est possible de percevoir avec le sens de la vue (même si celle-ci est altérée), un phénomène qui fait partie de l’expérience sensible. Et en

⁷⁴² *Ibid.*, p. 31.

⁷⁴³ « La Rhétorique de la peur dans “Ligeia” et “The Tell-Tale Heart” », art. cit, p. 35, citant « La Double voix dans “The Tell-Tale Heart” », art. cit, p. 149.

⁷⁴⁴ « La Double voix dans “The Tell-Tale Heart” », art. cit, p. 143–44.

⁷⁴⁵ *A World of Words*, op. cit, p. 36–37.

⁷⁴⁶ *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*, op. cit, p. 224.

⁷⁴⁷ *The Rationale of Deception in Poe*, op. cit, p. 105.

⁷⁴⁸ *Avec Poe jusqu’au bout de la prose*, op. cit, p. 279.

tuant l'œil du vautour, le narrateur tue la mortalité – ou le temps qui passe – en tant qu'elle est expérience sensible.

Par ailleurs, le fait que le temps soit un *thème* dans « The Tell-Tale Heart » est indiqué de plusieurs manières différentes. D'abord, lorsque le narrateur parle d'ouvrir la porte de sa victime la huitième nuit, après sept nuits d'attente patiente, il déclare : « A watch's minute hand moves more quickly than did mine » (*Tales 2*, p. 793). Ensuite, vers le milieu de conte, le son du cœur de la victime est comparé à une montre : « a low, dull, quick sound, such as a watch makes when enveloped in cotton » (*Tales 2*, p. 795), comparaison qui est reprise presque mot pour mot et en italiques à la dernière page⁷⁴⁹. Par ailleurs, de manière un peu plus métaphorique, le narrateur parle de « vrillettes » (« death-watches », *Tales 2*, p. 794⁷⁵⁰) qui font un bruit répétitif que l'on peut comparer au bruit d'une montre ou d'une horloge. Enfin, l'heure est mentionnée à deux reprises dans le conte. Il nous est dit que c'était à minuit précisément que le narrateur s'entraînait à ouvrir la porte de sa victime présumée. Ce n'est pas n'importe quelle heure, d'ailleurs, mais à la fois le cœur de la nuit, et la limite entre un jour et le suivant. Après le meurtre, la police arrive à quatre heures précises : « [a]s the bell sounded the hour » (*Tales 2*, p. 796). Il est intéressant de noter que les événements dramatiques marqués par une heure se produisent toujours la nuit. Ceci s'explique sans doute d'une part par le fait que la nuit peut être associée à l'heure du crime. Mais d'autre part, l'heure est donc marquée par le noir, par le moment où il est impossible de voir sans lumière artificielle. Il y a enfin une phrase qui est un peu étrange. Une fois le vieil homme mort, le narrateur déclare : « I placed my hand upon the heart [qui, comme nous nous en souvenons, faisait le bruit d'une montre] and held it there many minutes » (*Tales 2*, p. 796). C'est l'usage de l'expression « many minutes » qui étonne un peu ici, comme si la « montre » ne s'était pas arrêtée. On s'attendrait plutôt à une expression qui utilise une mesure du temps moins précise que la minute, *for a long while*, *for a long time*, par exemple⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ Sur ce point, voir « La Double voix dans “The Tell-Tale Heart” », art. cit, p. 142.

⁷⁵⁰ Françoise Sammarcelli commente : « On a beaucoup glosé sur ces “death watches”, qui peuvent désigner des insectes (souvent xylophages) dans le mur (*anobiae* ou plus simplement vrillettes), mais que le contexte autorise aussi à interpréter comme les veillées de la mort (« horloges-de-mort » dans la traduction de l'édition Bouquins [660]) – à moins que la mort elle-même ne regarde » (« La Rhétorique de la peur dans “Ligeia” et “The Tell-Tale Heart” », art. cit, p. 34.).

⁷⁵¹ « Éloquent » est bien sûr le mot choisi par Henri Justin pour traduire « Tell-Tale ». Voir *Contes policiers et autres*, trad. fr. Henri JUSTIN, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Lorsque nous nous tournons vers le texte, ces observations, à la fois de dédoublements et de centralité du temps, sont confirmées d'emblée. Dans la toute première phrase, deux temps (verbaux) différents sont mis en place : « TRUE! – nervous – very, very dreadfully nervous I *had been* and *am* » (*Tales 2*, p. 792 ; je souligne)⁷⁵². Un autre temps s'ajoute dans la troisième phrase : « Above all *was* the sense of hearing acute » (*Tales 2*, p. 792, je souligne). Richard explicite les trois temps de la manière suivante :

l'antérieur [à l'action] (le « *had been* »),

le temps de l'action (« *was* »)

le temps de la narration (« *am* »)⁷⁵³

Richard poursuit sa lecture du conte en analysant le temps de l'action par opposition au temps de la narration. Je procéderai de façon légèrement différente, en traitant chaque temps verbal comme développant son propre récit, chacun contenant en soi à la fois de l'action et de la narration.

La première trame narrative est antérieure à l'histoire du meurtre, qui est l'objet principal du conte. Elle est tellement embryonnaire qu'elle peut être citée intégralement : « very, very dreadfully nervous I *had been* » (*Tales 2*, p. 792) ; « The disease had sharpened my senses – not destroyed – not dulled them » (*Tales 2*, p. 792) ; « [The old man] had never wronged me. He had never given me insult » (*Tales 2*, p. 792). Tous ces indices se situent dans les deux premiers paragraphes où une certaine structure se dessine. On suppose une relation longue (et plutôt harmonieuse) entre le vieil homme et le narrateur, puis la survenue d'une maladie nerveuse chez ce dernier.

La deuxième trame narrative est désignée par le présent qui apparaît dans la première phrase du conte, citée ci-dessus, et par l'usage de pronoms de la deuxième personne. Prolongeons un peu la citation : « TRUE! – nervous – very, very dreadfully nervous I *had been* and *am* ; but why *will* you say that I am mad ? » (*Tales 2*, p. 792, l'auteur souligne). Ici, le narrateur parle à un interlocuteur (dont l'identité reste, à ce stade, inconnue) de sa situation présente, au moment où il raconte son histoire. Cette

⁷⁵² C'est avec l'analyse de cette première phrase que Claude Richard commence sa lecture dans « La Double voix dans "The Tell-Tale Heart" », art. cit, p. 127. Elle lui permet de préciser l'hypothèse d'un « je » double dans le conte : « protagoniste de l'histoire d'une part, et narrateur de cette même histoire de l'autre » (*Ibid.*). Par ailleurs, il sera question plus tard dans ce chapitre de la répétition « very, very ».

⁷⁵³ « La Double voix dans "The Tell-Tale Heart" », art. cit, p. 129.

trame narrative surgit de manière aléatoire tout au long du conte, bien qu'elle soit plus présente à la première page, et semble s'estomper dans la deuxième moitié du texte. Ce qui est en jeu, dans cette trame, comme le suggère la citation ci-dessus, est la question de la santé mentale du narrateur. De fait, le but de la troisième trame narrative, qui sera discutée ci-dessous, est de *prouver* que ce dernier n'est en fait pas fou. La trame narrative au présent se lit ainsi comme un dialogue dont nous ne possédons qu'un côté, et dans lequel le narrateur interpelle son interlocuteur (ou ses interlocuteurs) avec des commentaires sur ses actions qui semblent être des réponses à des objections qui ne sont pas incluses dans le texte : « But you should have seen me » (*Tales 2*, p. 792, Poe souligne) ; « Ha!—would a madman have been so wise as this? » (*Tales 2*, p. 793), « If you still think me mad, you will think so no longer... » (*Tales 2*, p. 796). Il est clair, d'après ces citations, (qui relèvent de la polémique interne au sens où la définirait Bakhtine⁷⁵⁴), que le narrateur a été examiné, diagnostiqué comme fou, et résiste éperdument à cette sentence⁷⁵⁵.

Enfin, nous trouvons bien sûr le récit principal, au prétérit et racontant l'histoire du meurtre. On s'en souvient, pour des raisons qu'il ne comprend pas clairement, le narrateur tue le vieil homme – c'est peut-être parce que son œil est recouvert d'un « voile » (« veil⁷⁵⁶ », *Tales 2*, p. 795). Le meurtre est planifié avec soin et exécuté avec méticulosité (et ce soin et cette méticulosité sont censés être la preuve de la santé mentale du narrateur). Mais lorsque la police vient s'enquérir d'un « cri » (« shriek », *Tales 2*, p. 796) entendu pendant la nuit, le narrateur s'imagine qu'il entend encore battre le cœur de sa victime⁷⁵⁷ et révèle finalement le corps démembré caché sous les lattes du plancher.

⁷⁵⁴ Voir *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 75.

⁷⁵⁵ L'identité et la nature de l'interlocuteur sont bien sûr extrêmement floues. Henri Justin suggère que le « narrataire » est « un aliéniste sans doute » (*Avec Poe jusqu'au bout de la prose, op. cit.*, p. 282.), mais d'autres interprétations sont possibles. Il y a des marqueurs d'une conversation en cours (« have I not told you » [*Tales 2*, p. 795], « I have told you » [*Tales 2*, p. 795]), qui donneraient l'impression que le(s) interlocuteur(s) sont relativement bien situés dans le texte : un ou des individu(s) avec lesquels le narrateur discute de son état mental depuis le meurtre (médecin(s), geôlier(s), policier(s), etc.). Mais ce pourrait également être un lecteur implicite au sens de Wolfgang Iser, ou un lecteur futur pour qui le texte est écrit – ce pourrait être *nous*. Le fait que cela demeure rigoureusement indécidable dans le texte est un autre facteur qui contribue à la complication du temps dans « The Tell-Tale Heart ».

⁷⁵⁶ Jacob Rama Berman lit l'expérience du narrateur avec l'œil voilé du vieil homme ainsi: « [an] encounter between the lantern of Western Enlightenment rationality and the veil of Eastern mysticism » (*American Arabesque, op. cit.*, p. 135.), un exemple de ce qu'il appelle l'arabesque dans Poe.

⁷⁵⁷ Certains lisent ce battement de cœur ultime comme celui du narrateur lui-même (par exemple Dayan dans *Fables of Mind, op. cit.*, p. 144, Hoffman dans *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe, op. cit.*, p. 227 et

Ce qui doit nous retenir au sujet de ces trames narratives est non pas leur présence dans le texte – quoi de plus commun, après tout, que de mettre en présence dans un même récit différentes temporalités⁷⁵⁸ – mais bien plutôt la manière dont elles interagissent dans « The Tell-Tale Heart », et l’effet de cette interaction sur le fonctionnement des temps et du temps dans le récit. En effet, les différents temps évoqués par les trois récits ne peuvent être maintenus entièrement séparés, et leur chevauchement produit des effets vertigineux sur *le* temps.

D’abord, il y a deux moments dans le conte qu’il n’est pas facile de placer temporellement. Après avoir noté que le vieil homme était réveillé et assis dans son lit lorsqu’il entre dans sa chambre, le narrateur déclare : « just as I have done, night after night, hearkening to the death-watches in the wall » (*Tales* 2, p. 794). Le « present perfect » est difficile à localiser ici. À quel moment le narrateur fait-il référence, et à quelle trame narrative appartient-il ? Il y a certes une interprétation relativement immédiate qui se propose : c’est ce que fait le narrateur depuis un moment indéterminé dans le passé (il manque un « since »). Cette phrase servirait donc d’une sorte de pont temporel entre les trames narratives au présent et au passé, les reliant l’une à l’autre. Mais il y a un deuxième moment dans le texte qu’il est beaucoup plus difficile de normaliser. Pendant la description de la nuit du meurtre, nous lisons : « Yes, he has been trying to comfort himself with these suppositions: but he had found all in vain » (*Tales* 2, p. 794). Le verbe au « present perfect » semble complètement aberrant ici, d’autant que la phrase se termine par un verbe au « past perfect ». Il ne peut s’agir d’une simple coquille : une investigation des différentes éditions du texte révèle que dans la première impression (*Pioneer*, janvier 1843), le verbe est au « past perfect ». Cependant, dans les textes de *The Broadway Journal* (août 1845) (qui, on le suppose, incorpore des corrections faites par Poe du texte de 1843) et des *Works* de Griswold (1850), le « present perfect » est utilisé. Mabbott se base sur les textes de 1845 et 1850. Par ailleurs, toutes les éditions historiques des œuvres de Poe comportent ce temps verbal⁷⁵⁹. Pour que la temporalité de cette phrase soit compréhensible, il faudrait que

Justin dans *Avec Poe jusqu’au bout de la prose*, op. cit., p. 282.). Mais pour David Halliburton, il s’agit tout simplement d’une hallucination (*Edgar Allan Poe*, op. cit., p. 295.).

⁷⁵⁸ De telles complications de la temporalité sont à la base de toutes les théories distinguant le narré du narrateur, l’histoire du récit, etc. Voir également la théorie des analepses, prolepses, etc., chez Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.

⁷⁵⁹ *Works of Edgar A. Poe* de J. H. Ingram (1874) (<https://www.eapoe.org/works/ingram/jhi74122.htm>) ; *The Works of Edgar Allan Poe* de E. C. Stedman

les deux verbes soient au même temps – telle quelle, elle rend fou. Le fait qu'ils ne soient pas au même temps suggère que le narrateur a un sens du temps qui est fragile, et qu'il peut avoir des difficultés à placer temporellement les événements dont il nous parle.

Il y a également des interférences entre les temps des différentes trames. À deux occasions, le narrateur injecte son(s) interlocuteur(s)/rice(s) du récit au présent dans le récit au passé : « You should have seen *me* » (*Tales 2*, p. 792), cité ci-dessus, et également « Oh, you would have laughed to see how cunningly I thrust [my head] in! » (*Tales 2*, p. 793). Avec ces deux interjections, les trames narratives du passé et du présent forment un *entrelacs*, mais seulement jusqu'à un certain point. Dans un cas, l'auxiliaire « should » exprime le désir du narrateur, et dans l'autre cas nous avons une phrase au conditionnel : le(s) interlocuteur(s)/rice(s) ne deviennent pas effectivement des acteurs de la trame narrative au passé, mais y sont seulement pris à témoin, projetés par les désirs du narrateur.

Mais il y a une autre interférence entre les différents temps qui est beaucoup plus radicale. Avant de pouvoir en parler, il faut citer la lecture de Claude Richard : « De l'issue du conflit entre les deux “je” [je narrateur et je protagoniste] dépend, semblerait-il, la réponse à la problématique posée, celle de la folie du je/narrateur et protagoniste, problématique située dans le trou temporel que le premier paragraphe a fait apparaître (le temps de l'action)⁷⁶⁰ ». Mais quelle est exactement la nature de ce « trou temporel » ?

Il y a un détail de la lecture de Richard qui est particulièrement important pour répondre à cette question :

L'impuissance de l'histoire du je/narrateur, engagée sur le mode exclamatif (« True ! ») qui permet de rapprocher exclamation et vérité (ou prétention à la vérité), est confirmée par la disparition de ce mode exclamatif (après “ha ! ha !”, [*Tales 2*, p. 796]) dans le temps de la narration. L'exclamatif est définitivement rejeté dans le temps de l'action.

et G. E. Woodberry (1894–1895) (<https://www.eapoe.org/works/stedwood/sw0204.htm>) ; *The Complete Works of Edgar Allan Poe* de J. A. Harrison (1902) (<https://www.eapoe.org/works/harrison/jah05t04.htm>).

⁷⁶⁰ « La Double voix dans “The Tell-Tale Heart” », art. cit, p. 131.

Bien que l'exclamation revienne au moment de la confession finale, ce commentaire de Richard est intéressant. Au moment de ce « ha ! ha ! », qui advient lorsque le narrateur raconte qu'il a recueilli le sang de sa victime dans une bassine, quelque chose a lieu au niveau du mode exclamatif. Dans le langage que j'utilise ici pour décrire le texte, il passe de la trame narrative au présent (le récit du « je/narrateur » chez Richard) à la trame narrative au passé (« le temps de l'action » pour Richard). Cela signifie qu'en ce point, il y a contact, peut-être même juxtaposition des deux trames.

« A tub had caught all – ha ! ha ! ». Le narrateur s'exclame ainsi quand il explique qu'il a recueilli le sang, et également a posteriori lorsqu'il jubile de son ingéniosité – mais sur la page, c'est le même « ha ! ha ! ». Il y a une seule marque qui se *réfère* à deux événements séparés. À l'instant où elle advient (on ne peut pas s'empêcher d'utiliser des mots temporels), les deux trames narratives se superposent. La marque qu'est le « ha ! ha ! » appartient non seulement au récit au passé dans lequel le narrateur raconte le meurtre, mais elle passe dans le récit au présent dans lequel le narrateur tente de prouver qu'il est sain d'esprit – ou est-ce le contraire⁷⁶¹ ?

Le résultat est une sorte de folie temporelle : il n'est plus possible de distinguer les unes des autres les temporalités établies par les différentes trames narratives. Ceci était déjà suggéré par l'indécidabilité du statut temporel du(des) interlocuteur(s) de la trame au présent : situé dans le présent du conte, un « lecteur implicite » a-temporel, ou un lecteur faisant partie de *notre maintenant*. L'importance du surgissement du *maintenant* ici est confirmée par la lecture que fait Richard de ce « ha ! ha ! ». De nouveau, le maintenant s'impose. Comme tous les indexicaux, il est *rigoureusement* auto-référentiel. Chaque occurrence du mot « maintenant » ne peut se référer qu'au moment où il est prononcé, et imprimé, seulement à lui-même en tant que mot. Le « ha ! ha ! » de Poe fonctionne donc comme un « trou temporel⁷⁶² » au sens de Richard, dans lequel toutes les distinctions de temps que le conte essaie de construire avec tant de minutie s'abîment.

⁷⁶¹ L'effet de cet écrasement est une parabase similaire à la marque tracée par l'épée du caporal Trim dans *Tristram Shandy*. Comme nous l'avons vu dans l'introduction générale au sujet de la matérialité comme trace de l'événement, cet effet est inaccessible à l'expérience et à la conscience. Comme la matérialité, dès qu'il apparaît il disparaît, et ce sont justement les mots que nous sommes obligés d'employer pour en parler, qui le font rentrer dans une économie de la référence, qui le font disparaître.

⁷⁶² C. RICHARD, « La Double voix dans "The Tell-Tale Heart" », art. cit, p. 131.

Henri Justin a une lecture un peu différente de celle de Richard, qui porte sur un moment différent du texte, mais dont le résultat est le même car le texte se clôt sur la soudure des deux lignes temporelles (narrée et narrante). Selon Justin :

Sur le point d'exclamation final viennent confluer, comme dans "Ligeia", les deux temps (narré et narrant) et le langage finit de résorber sa fonction référentielle. C'est la façon qu'a Poe de penser la prose jusqu'à ce point d'incandescence où elle rejoint précairement ce qui est le statut naturel de la poésie : l'autoréférence, le seul pouvoir des mots⁷⁶³.

Il y a un autre aspect qui est intéressant dans cette lecture de Justin : le moment qui l'opère est donc l'exclamation finale. Et que dit-elle ? « "Villains !" I shrieked, "dissemble no more ! I admit the deed ! – tear up the planks ! – here, here ! it is the beating of his hideous heart !" » (*Tales 2*, p. 797). Les différentes temporalités du conte viennent donc en dernière instance se heurter au « seul pouvoir des mots », et d'un seul en particulier. L'aveu, qui tout d'abord accuse les policiers (ils dissimuleraient ce qu'ils savent déjà du crime), contient néanmoins deux informations : d'une part la culpabilité du narrateur ; d'autre part le lieu où est dissimulé le corps : « here, here ! ». Encore un déictique. Rien de plus auto-référentiel, et il nous dit sans doute que le véritable endroit où le corps est caché est dans la page elle-même.

V. Le Bégaïement du temps

Il n'aura sans doute pas échappé au lecteur que la répétition joue un rôle important dans les deux contes évoqués ci-dessus. Tout d'abord, dans « The Devil in the Belfry », il est impossible de ne pas remarquer le dédoublement de consonnes dans le nom du village de Vondervotteimittiss, ainsi que dans tous les noms d'historiens grotesques dont il sera question ci-dessous. Dans « The Tell-Tale Heart », les exemples de répétition sont également nombreux. Comme nous le dit Françoise Sammarcelli, après avoir souligné un moment solipsiste du conte : « En effet l'autre revient et c'est le temps de la répétition qui nous est conté/compté, battement du cœur (affolé ?) ou tic-tac de la montre⁷⁶⁴ ». Il conviendra également d'ajouter à ce stade un autre conte, à savoir « Three Sundays in a Week », où la répétition joue un rôle important dès le titre, mais aussi dans les détails du texte.

⁷⁶³ Avec Poe jusqu'au bout de la prose, *op. cit.*, p. 278.

⁷⁶⁴ « La Rhétorique de la peur dans "Ligeia" et "The Tell-Tale Heart" », *art. cit.*, p. 35.

Henri Justin rapproche ce conte de « The Imp of the Perverse⁷⁶⁵ » à cause de l’obstination perverse du personnage de l’oncle. Il souhaite l’union du narrateur et de sa cousine Kate, mais ne peut s’y résoudre car ils ont abordé la question en premier. Cette répétition vertigineuse (et entièrement mise en scène par les deux jeunes amants) des trois dimanches vient donc dénouer cette situation intenable pour tous. Comme nous le savons, ils invitent chez l’homme qui fait obstacle à leur union des capitaines de la marine tout récemment revenus en Angleterre, l’un des marins ayant fait le tour du globe par l’ouest, l’autre par l’est. On est dimanche. Pourtant, l’un soutient qu’il était hier dimanche, et l’autre qu’il sera dimanche demain. Le dimanche se répète donc. Mais comment au juste ? Est-ce qu’il y aurait trois dimanches distincts dans cette semaine un peu particulière, trois jours distincts ? Ou bien faisons-nous face à trois dimanches *en un seul dimanche* ? Le même jour se répéterait *en lui-même*. Le jour, l’une des unités les plus fondamentales du passage du temps, n’est plus un – ou plutôt il est multiple tout en étant un, et il est difficile de s’imaginer comment construire un temps dont il serait possible de faire l’expérience à partir de cela. Il faut de nouveau s’attendre à une temporalité altérée.

Ce phénomène se vérifie lorsque nous poussons plus avant l’examen de la répétition dans ces textes sur le temps. Pour explorer ces répétitions de manière convenable, il faut en établir une typologie. Au niveau le plus « macroscopique », il y a la célèbre répétition de la description du bruit du cœur du vieil homme dans « The Tell-Tale Heart ». Comme nous le dit Françoise Sammarcelli : « Transposant dans le langage la compulsion de répétition, le narrateur se répète, une phrase en italiques reprenant presque *verbatim* une phrase du paragraphe 10 : “It was a low, dull, quick sound – much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton” [Tales 2, p. 797]⁷⁶⁶ ». Cette phrase répétée de « The Tell-Tale Heart » décrit un son répétitif, à son tour, qui est comparé à celui d’une montre. Il est clair, déjà – en raison de la comparaison avec la montre – que la répétition sera liée au temps.

Ensuite, il y a la répétition de mots individuels. Celle-ci se rencontre de manière plutôt discrète dans « Three Sundays in a Week ». Ici, le narrateur s’adresse à son oncle : « you are always so *very* kind and considerate, and have evinced your

⁷⁶⁵ Voir Poe dans le champ du vertige, *op. cit.*, p. 211–12.

⁷⁶⁶ « La Rhétorique de la peur dans “Ligeia” et “The Tell-Tale Heart” », *art. cit.*, p. 35.

benevolence in so many – so *very* many ways – that – that I feel I have only to suggest this little point to you once more to make sure of your full acquiescence » (*Tales* 1, p. 650). Les répétitions ici sont multiples. Les italiques à « *very* », qui sont de Poe, servent à les souligner, comme si l’auteur attirait expressément notre attention sur leur nombre dans ce passage : « *very, very*; so many, so [...] many; that – that [...] ». Il semble qu’elles puissent jouer l’un ou l’autre de deux rôles. Soit elles servent à renforcer (you are not just kind, you are *very, very* kind), soit elles servent à exprimer une certaine hésitation de la part du narrateur (un certain malaise l’amènerait à s’interrompre, puis à reprendre le fil de son discours). Sans doute les deux d’ailleurs. Dans le premier cas, elles enrichissent le contenu sémantique de la phrase et sont porteuses de sens. Dans le second cas, la répétition est entièrement vide de sens. Il y a enfin un autre type de répétition dans « Three Sundays in a Week » : « “No !” was his immediate answer ; but in the end – in the long, long end – there were exceedingly few requests which he refused » (*Tales* 1, p. 652). La répétition de « long » sert à donner une idée de la longueur du temps qui s’écoule jusqu’à ce que l’oncle acquiesce aux requêtes qui lui sont faites. Il y a quelque chose de mimétique dans cette redite, d’autant plus que « in the long end » est une formulation assez étrange pour un lecteur moderne (on s’attendrait plutôt à « in the long run »), et il n’est pas certain que, prise toute seule, elle fasse sens. Le rôle de l’incise semble donc exclusivement être celui de mimer la longueur.

On observe également de très nombreuses répétitions de mots individuels dans « The Tell-Tale Heart ». Par exemple : « I put in a dark lantern, all closed, closed » (*Tales* 2, p. 792) ; « I undid the lantern cautiously – oh, so cautiously – cautiously » (*Tales* 2, p. 793) ; « the beating grew louder, louder » (*Tales* 2, 795). Ce procédé est utilisé onze fois dans le cours d’un conte de cinq pages (dans l’édition de Mabbott). Dans huit cas, ce sont des adjectifs ou des adverbes qui sont répétés, comme si les caractéristiques des choses, ou la manière dont les choses se passent devaient se dire au moins deux fois. La répétition, liée au temps comme nous l’avons vu dans « The Tell-Tale Heart », amènerait à une résistance au changement, à un figement du temps au niveau du mot, à un bégaiement.

À une échelle encore plus réduite, il reste à regarder la répétition de lettres que l’on observe dans « The Devil in the Belfry ». On se souvient de l’interprétation de

Hansen et Pollin, selon laquelle Poe se moquait, par cette accumulation de consonnes, des langues germaniques qu'il n'aimait pas. Mais une simple explication biographique ne suffit pas ici. En effet, pour certaines des répétitions, il paraît y avoir une explication logique. C'est le cas du premier double « t » de « Vondervotteimittiss ». En effet, cela correspond à « *what time* ». Dans les mots qui sont transposés, il y a donc deux « t », et ils se retrouvent dans la translittération.

Cela ne se présente pas du tout de la même manière pour le deuxième double « t ». Dans ce cas, ce qui est transposé est « it is », et il n'y a donc pas de raison dans l'original de doubler le « t ». Mais bien qu'il n'y ait pas de justification en anglais à ce double « t », nous pourrions en élaborer une justification phonétique : il s'agit d'imaginer que les habitants de « Vondervotteimittiss » prononcent le « t » comme double (le répètent en quelque sorte), alors qu'en réalité il n'y en a qu'un. Il y aurait également une justification phonétique pour le double « s » à la fin du mot : s'il n'y était pas, le mot se finirait comme le verbe « is », alors que ce n'est manifestement pas ce qui est souhaité.

Cependant, il y a un autre exemple de redoublement de consonne qui est plus complexe. Dans la liste des experts improbables de l'étymologie du nom « Vondervotteimittiss », apparaît un certain « Grogswigg » (*Tales* 1, p. 366). Dans la note 2 de cette page, une contribution de Burton R. Pollin suggère que Poe a tiré ce nom d'un ouvrage de Dickens dont il a publié un compte rendu en décembre 1839 (voir *Tales* 1, p. 374–75) ; le personnage de Dickens se nomme « Grogzwig ». Effectivement les deux noms de personnages semblent très proches, mais le texte de Poe ajoute un « g » supplémentaire à la fin. Cette lettre supplémentaire à la fin ne semble apporter aucun avantage d'un point de vue phonétique. Elle ne fait pas non plus de contribution sémantique au nom, que l'on comprend comme « grog swig » avec ou sans le double « g » à la fin. Cette lettre supplémentaire est là pour l'œil uniquement, et étant là seulement pour l'œil, n'apportant de contenu ni sémantique, ni phonétique, elle nous apprend que la lettre est dénuée de sens, et en tant que telle, n'est que pure forme, autrement dit elle affiche sa matérialité asémantique. La répétition nous a finalement amenés ici, à ce point de pure forme et de matérialité asémantique, et la temporalité atteint le stade ultime du bégaiement, où une lettre pourrait se répéter elle-même sans pour autant nous faire avancer.

*

* *

Plusieurs difficultés liées à la temporalité ont été rencontrées ici. Premièrement, nous pouvons parler de « perturbation » de la temporalité. Dans « The Tell-Tale Heart », il y a *des temps*, qui interfèrent les uns avec les autres, créant un effet de perturbation généralisée. Deuxièmement, il y a des blocages de la temporalité. Ainsi, dans le village de Vondervotteimittiss, l'inaltérabilité du mode de vie des habitants a pour conséquence un temps figé, à l'arrêt. Enfin, il y a des marques qui surgissent et annulent le temps (tel le « ha ! ha ! » de « The Tell-Tale Heart »). La première épigraphe de ce chapitre, « no language could ever name time for what it is », tiré de l'essai intitulé « Rhetoric of Temporality » de Paul de Man, fait signe vers ce genre d'événement. C'est dans des moments de ce genre que surgit le temps de la marque, mais la langue ne nous permet pas d'en parler en tant que tel. Bien au contraire, nous sommes obligés d'en parler avec des termes appartenant au langage temporel ordinaire (moment, etc.). Le mot qui constitue la deuxième épigraphe, *Tempo(e)rality*, correspond à une tentative pour inventer une langue qui serait capable de parler de cet autre temps, mais cette notion de Weinstein reste encore trop ancrée à la fois dans le langage et dans l'expérience : « Tempo(e)rality is, therefore, at once an experiential and linguistic phenomenon⁷⁶⁷ ». On l'a dit, le mot qu'elle utilise pour parler de ce phénomène ne fait partie d'aucune langue. Comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, la « tempo(e)ralité » pousse le langage dans ses retranchements, en force les limites, sans jamais aboutir à une langue qui pourrait dire ce qu'est le temps en tant que tel. S'il n'est pas possible d'en parler, ce ne peut être, comme le prétend Weinstein, d'ordre linguistique. Le double « g » de « Grogswigg » est la culmination d'une série d'effets linguistiques qui transforment notre expérience du langage : on ne peut plus le vivre comme articulant des sons qui s'assemblent pour former des unités porteuses de sens. L'œil, comme celui du sauvage ou du poète kantien, ne voit que la pure forme de la lettre – une forme d'expérience tellement pauvre que l'on peut se demander s'il s'agit encore d'une expérience sensible. Le défi est donc d'essayer d'articuler une notion du temps à partir de ce temps dont il est

⁷⁶⁷ *Time, Tense, and American Literature, op. cit.*, p. 5.

impossible de parler, et que j'ai essayé d'explicitier sous l'appellation « temps de la marque ».

Les Temps du texte

Conclusion

Dans la présente partie, il a tout d'abord été question de l'oscillation dans les textes de Poe, sous la forme du passage incessant d'un côté d'une opposition à l'autre. Cette structure est particulièrement à l'œuvre dans les contes paysagers, où la nature est décrite en des termes qui la dénaturent. L'étude de cette structure débouche sur des enjeux temporels dans ces mêmes textes, et en définitive, dans « The Pit and the Pendulum », sur une littéralisation d'une allégorie du temps, qui rappelle celle que l'on trouve dans « How to Write a Blackwood Article », aussi appelé « The Scythe of Time », où Psyche Zenobia se fait couper la tête par le bras d'une horloge. Dans « The Pit and the Pendulum », on trouve une représentation a priori allégorique du temps avec sa faux, peinte sur le plafond de la prison du narrateur. Par ailleurs, dans ce texte l'allégorie est rendue littérale : une vraie lame oscille et descend, et constitue une menace de mort réelle pour le narrateur.

Dans ce conte, on l'a rappelé, un faisceau de transformations a lieu : transformation du son, de l'ouïe, de l'état de conscience, de l'espace, tous oscillent vers *autre chose* et vice versa. Et cette oscillation est permanente. On se souvient que Jodey Castricano lit la ligne de partage entre les deux côtés comme un seuil et pour elle, Poe écrit *sur* le seuil, un seuil bien particulier : « writing on the threshold of undecidability⁷⁶⁸ ». On se souvient également que cette écriture sur le seuil produit une autre temporalité, qui ne relève plus de l'expérience sensible.

Ce lien entre l'écrit et une temporalité autre a été poursuivi dans le deuxième chapitre, consacré, pour l'essentiel, à des contes qui traitent explicitement du temps en tant que thème. Dans « The Devil in the Belfry », l'« être » même du temps a été interrogé à trois reprises, sous le signe de l'histoire, de la nature du temps dans le village avant l'arrivée du diable, et de sa nature après cet événement. Tout d'abord, il a été question du projet historiographique qui anime le narrateur du conte, désireux de « donner l'histoire » (« give the story ») du village. Cependant, ses tentatives se

⁷⁶⁸ *Cryptomimesis, op. cit.*, p. 94.

heurten à un obstacle de taille, puisque les matériaux dont il dispose empêchent la construction d'un récit. Les archives, en tant que marques, rendent ce projet impossible et le condamnent à l'échec. Puis, le caractère « sans événement » de la temporalité à Vondervotteimittiss est commenté, et en particulier les résolutions du conseil municipal, qui révèlent que les habitants sont contre le passage du temps. L'arrivée du diable dans le village aboutit à la déformation de la « parole » de l'horloge centrale (« one » devient « von », « two » devient « doo », etc.). À Vondervotteimittiss, le temps passe sans passer, est déformé, et tout cela est le résultat du pouvoir perturbateur de la marque.

Ce pouvoir est également en jeu dans la répétition, qui joue un rôle important dans ces contes sur le temps. Dans la répétition, la marque a le pouvoir de continuer *ad infinitum*, mais sous le signe d'une matérialité complètement asémantique. Certes, le temps continue, donc, mais sans pouvoir avancer.

La lecture proposée plus haut de la temporalité dans « The Tell-Tale Heart » reposait sur une séparation délibérément naïve du récit en trois trames narratives, dont le but était de clarifier la structure temporelle du conte. Au présent, le narrateur a un dialogue avec un.e (ou des) interlocuteur(s).rice(s), au passé il raconte l'histoire du meurtre et au « pluperfect » il raconte l'histoire de sa relation avec le vieil homme avant le meurtre. Cette explicitation de la structure temporelle a permis de souligner un aspect du commentaire que fait Claude Richard de l'exclamation « ha ! ha ! », qui apparaît au moment du meurtre. En effet, celle-ci appartient à deux trames narratives différentes (le présent et le passé), et donc à deux temporalités différentes, ou plutôt elle passe d'une trame narrative à l'autre et vice versa, de manière permanente. Par ailleurs, la trace que laisse cette exclamation pour le lecteur appartient à un autre présent, beaucoup plus radical : celui de la page, du *maintenant* de la simple inscription sur une feuille de papier. D'une part, il s'agit d'une parabase permanente dans laquelle la marque « ha ! ha ! » passe constamment entre présent et passé. D'autre part, comme l'épée du Caporal Trim, le meurtre du vieil homme a laissé une marque sur la page qui se trouve dans son *maintenant*. Comme dans le cas du moulinet de Trim, nous sommes en présence d'une arabesque.

Ce rappel du célèbre passage du roman de Sterne fait resurgir le problème de l'inscription, dont il est temps de rouvrir maintenant l'examen : qu'apporte

l'inscription (au sens d'un tracé en acte qui laisse une trace) à cette temporalité inédite que l'oscillation et la marque ont commencé à faire advenir ? C'est cela que la prochaine partie s'attellera à explorer.

Quatrième partie

Inscription, marque, matérialité

Inscription, marque, matérialité

Introduction

Dans son essai intitulé « Writing and the Book », Johanna Drucker écrit : « At its most fundamental writing is inscription, a physical act which is the foundation of literary and symbolic activity⁷⁶⁹ ». C'est cette piste de l'inscription comme « acte physique » que cette dernière partie se propose de suivre, dans deux chapitres qui posent la question de manière un peu différente. Dans le premier, l'accent portera sur l'inscription comme acte de la main. Il s'agira donc de marques non typographiques produites à partir d'écriture manuscrite, c'est-à-dire toute marque qui n'est pas composée de caractères d'imprimerie (le coup de moulinet du Caporal Trim, par exemple). Malgré cet accent sur la main et le non-typographique, il ne sera pas oublié que nous sommes – que Poe était déjà – à l'âge que Walter Benjamin qualifie d'« époque de la reproductibilité technique⁷⁷⁰ ».

Le point de départ de ce premier chapitre sera la très intéressante réflexion sur l'inscription comme acte de la main qui se trouve dans « MS. Found in a Bottle ». On se souvient de ce moment si célèbre : le narrateur, qui se trouve naufragé sur ce bateau qu'il est convenu d'appeler le Hollandais Volant, badigeonne une toile au hasard avec de la peinture posée à côté de lui. Comme on le sait, le résultat de cet acte d'inscription aléatoire forme un mot manuscrit : DISCOVERY. Cela montre que l'acte d'inscrire à la main peut avoir des conséquences non intentionnelles dont il s'agira de prendre toute la mesure.

Il sera ensuite question d'un ensemble de textes que Poe a écrits sur l'« autographie », dans lesquels il tente d'analyser la convergence entre l'écriture manuscrite et la personnalité (analyse quelque peu compliquée, comme nous le verrons ci-dessous, par le fait que la notion de personnalité n'était pas encore stabilisée au XIX^e siècle). L'analyse de ces textes aura pour principal enjeu de réfléchir à la *reproduction technique* de l'acte physique d'inscription qu'est

⁷⁶⁹ *Figuring the Word : Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*, New York, Granary Books, 1998, p. 3.

⁷⁷⁰ Je cite la formulation du texte allemand original, qui n'a été publié que quinze ans après la mort de Benjamin, en 1955. De son vivant, Benjamin avait pu faire paraître dans la *Zeitschrift für Sozialforschung* une traduction française (réalisée en collaboration avec Pierre Klossowski), sous le titre légèrement modifié : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée ». Les différentes versions de ce texte auquel Benjamin a travaillé pendant plusieurs années sont disponibles dans la nouvelle édition critique des « œuvres et inédits » : Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Suhrkamp, 2012. Il resterait à déterminer si le régime du digital nous fait véritablement (ou totalement) « sortir » de « l'époque de la reproductibilité technique » ; il y a là sans doute matière à débat, et il faudrait commencer par revenir sur le concept de « technique » que mobilise Benjamin, ce qui nous éloignerait de notre propos.

la signature, sachant que cette reproduction requiert un deuxième acte de la main : la production de la gravure qui permettra l'impression de la signature. Alors que l'acte qui produit « DISCOVERY » conduit d'une absence d'intention à de la signification, nous verrons que les textes sur l'autographie ont un mouvement inverse, aboutissant à une absence totale de signification.

Ce premier chapitre s'achève sur un examen des hiéroglyphes de Tsalal. Ici aussi, la main est en jeu, à la fois dans la fiction (quelqu'un les a gravés à la main dans la pierre ; Pym dit les avoir reproduits à la main dans son cahier) et dans le livre qui contient cette fiction (encore une fois, il a fallu recourir à la gravure pour produire les marques incluses dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*). Dans le cas présent, nous avons donc non plus deux, mais trois actes d'inscription. Or, nous connaissons la multitude – voire l'excès – d'interprétations qu'ont suscitées ces marques. Dans ce cas de triple inscription, une surenchère de signification est donc produite. Les trois textes étudiés dans ce premier chapitre font ressortir à quel point la réflexion sur l'inscription de marques non typographiques, ainsi que sur les moyens et conséquences de leur reproduction, est aboutie chez Poe.

Le second chapitre se tourne vers l'inscription de caractères typographiques, autrement dit de lettres imprimées. En premier lieu, un triptyque de textes est examiné : « The Bargain Lost » et sa deuxième version, « Bon-Bon », ainsi que « Silence ». Dans ces textes apparaissent des inscriptions (« *Rituel Catholique* », « DESOLATION ») qui se transforment spontanément en « *Registre des condamnés* » et « SILENCE ». Outre l'instabilité de l'inscription, ce qui sera intéressant dans ces textes est la manière dont elle est liée à la temporalité. Ce pouvoir de métamorphose de l'inscription est également thématiqué dans « Von Jung », qui contient un texte qui se transforme en un autre, mais d'une façon quelque peu différente : il s'agit d'un code du duel factice, une sorte de parodie qui, une fois déchiffrée, livre le récit d'un combat entre deux babouins. Le conte constitue une réflexion plus large sur les codes et la manière dont ils sont « inscrits », car Von Jung est un maître manipulateur de tous les systèmes de signes, les rendant fluides à son gré et les subvertissant quand cela lui plaît. Dans tous les cas évoqués ci-dessus, le texte peut donc se transformer et aller dans des directions tout à fait imprévisibles.

Il est ensuite question de la préface des « Marginalia », et de la fiction qu'elle met en place : des notes écrites dans les marges de livres, ou sur des petits papiers qui y sont collés, sont déplacées loin de ce contexte. Que leur arrive-t-il alors ? Pour Poe, les notes sont entièrement transformées, elles ne changent pas simplement de place, mais connaissent une métamorphose profonde qui bouleverse leur nature même. « X-ing a Paragrab », enfin, met en

scène une autre transformation, qui intervient cette fois-ci à cause du changement d'une seule lettre, mais qui n'en est pas moins radicale. On pourrait croire que l'inscription de caractères typographiques garantirait mieux la stabilité sémantique. Mais nous verrons que ce n'est pas le cas.

Chapitre 9

La Main, la machine

Dans son article « “The Italics are Mine” : Edgar Allan Poe and the Semiotics of Print⁷⁷¹ », Leon Jackson nous apprend que Poe était tiraillé entre le manuscrit et la typographie. D’une part, il essayait de plier sa propre écriture manuscrite aux règles de la typographie afin d’éviter le plus possible les aléas liés au processus d’impression. Il a tenté, par exemple, de contrôler la présentation typographique de « The Bells » en donnant des instructions détaillées sur la manière dont ce qui serait son dernier poème devait être imprimé. En vain : les imprimeurs n’ont pas du tout pris en compte ses souhaits⁷⁷². D’autre part, il rêvait d’un processus d’imprimerie qui serait capable de reproduire son écriture manuscrite naturelle dans toute son idiosyncrasie, et lui laisserait le contrôle absolu sur la présentation de ses textes. Son enthousiasme pour l’impression anastatique, qui permettait de reproduire techniquement du texte manuscrit notamment, est documenté dans un essai intitulé « Anastatic Printing » publié dans le *Broadway Journal* en 1845. Poe décrit cette nouvelle technique de la manière suivante :

Let us take, for example, a page of this Journal ; supposing only one side of the leaf to have printing on it. We dampen the leaf with a certain acid diluted, and then place it between two leaves of blotting-paper to absorb superfluous moisture. We then place the printed side in contact with a zinc plate that lies on the table. The acid in the interspaces between the letters, immediately corrodes the zinc, but the acid on the letters themselves, has no such effect, having been neutralized by the ink. Removing the leaf at the end of five minutes, we find a reversed copy, in slight relief, of the printing on the page ; – in other words, we have a stereotype-plate, from which we can print a vast number of absolute facsimiles of the original printed page – which latter has not been at all injured in the process – that is to say, we can still produce from it (or from any impression of the stereotype-plate) new stereotype-plates *ad libitum*. Any engraving, or any pen-and-ink drawing, or any MS. can be stereotyped in precisely the same manner⁷⁷³.

L’enthousiasme de l’auteur se fait sentir dans les expressions qui se réfèrent à la multitude d’exemplaires, à la fois des impressions à partir des plaques et des plaques elles-mêmes, que ce

⁷⁷¹ « ‘The Italics are Mine’: Edgar Allan Poe and the Semiotics of Print », in Paul C. GUTJAHR et Megan L. BENTON (dir.), *Illuminating Letters: Typography and Literary Interpretation*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2001, p. 139-161.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 155.

⁷⁷³ *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Crowell, 1902, vol. 14, p. 154–55.

procédé rend possibles, et également à la notion de fac-similé absolu. Poe semble par ailleurs fasciné par le fait qu'il devient aisé de reproduire non seulement la typographie d'un texte imprimé, mais également des manuscrits et des dessins. Selon Poe, cette technologie devait avoir pour conséquence une révolution dans le monde de l'imprimerie – voire le monde tout court : « it is the province of Anastatic Printing to revolutionize the world⁷⁷⁴ ». Comme l'écrit Jackson : « The collapse of the Gutenberg Galaxy, Poe implied, would also herald the richly deserved and long overdue demise of Typographic Man⁷⁷⁵ ».

Cette ambivalence – cette quête pour contrôler le typographique tout en étant fasciné par le non-typographique – n'est sans doute nulle part aussi visible que dans la page de titre du magazine dont Poe a si longtemps rêvé, *The Stylus* (voir illustration 63). Comme nous le savons, Poe a appelé de tous ses vœux un magazine littéraire qui lui appartiendrait, où il serait le patron et pourrait faire régner ses propres idéaux. D'abord ce fut *The Penn* (de Pennsylvanie), titre abandonné car trop régionalisant. Puis vint *The Stylus*. Malgré l'abréviation régionale du premier titre, les jeux de mots sur l'instrument d'écriture (« pen » et en latin « penna », la plume – bien que ce soit plutôt au sens de plume d'oiseau) marquent manifestement la continuité entre *Penn* et *Stylus*. Ce furent là ses magazines idéaux, que *The Broadway Journal*, dont il fut brièvement propriétaire un peu par la force des choses, n'a jamais pu remplacer.

Ce magazine idéal, Poe en parlait encore en 1846 comme du principal but de sa vie d'écrivain : « Touching “The Stylus” : – this is the one great purpose of my literary life⁷⁷⁶ ». J. Gerald Kennedy note qu'à la fin de sa vie, Poe était encore obsédé par la création de ce magazine⁷⁷⁷. Il avait des idées très précises concernant celui-ci, y compris la *typographie*, le prix qu'il devait coûter, le nombre de pages qu'il devait compter, le type de gravures qu'il devait comporter et leur relation aux textes. Mais surtout il concevait cet organe comme un moyen de sauver la littérature de son pays, ni plus ni moins. Dans la lettre à James R. Lowell datée du 30 mars 1844, il déplore en effet : « How dreadful is the present condition of our Literature !⁷⁷⁸ ». Selon Poe, il faudrait, pour remédier à un tel désastre, un magazine mensuel avec les visées suivantes : « Its chief aims should be Independence, Truth, Originality⁷⁷⁹ ». Il conçoit son

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁷⁵ « 'The Italics are Mine' », art. cit, p. 160.

⁷⁷⁶ *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, op. cit, liv. LTR-240.

⁷⁷⁷ « Inventing the Literati : Poe's Remapping of Antebellum Print Culture », in J. Gerald KENNEDY et Jerome MCGANN (dir.), *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2012, p. 13-36, p. 27.

⁷⁷⁸ *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, op. cit, p. LTR-173.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

magazine comme un lieu de critique honnête et d'expression du génie et comme un antidote à la littérature « bas de gamme (*cheap*) » de son temps⁷⁸⁰. Poe utilise bien sûr ce mot en entendant plusieurs choses : le prix peu élevé payé par le consommateur pour le support de lecture, qui a pour résultat la mauvaise rémunération des auteurs, et *in fine* la médiocrité des productions littéraires.

Le fait que la typographie est un enjeu dans ce projet est évident dans les descriptions que Poe donne de son magazine idéal : il donne des précisions sur la manière d'imprimer, sur la disposition du texte sur la page et sur la qualité du papier : « It should be, externally, a specimen of high, but not too refined Taste : – I mean, it should be boldly printed, on excellent paper, in single column, and be illustrated, not merely embellished, by spirited wood designs in the style of Grandville⁷⁸¹ ». Mais la page de titre, qu'il a élaborée lui-même (voir illustration 63) et envoyée à E.H.N. Patterson en 1849 dans l'espoir de faire naître une entreprise commune⁷⁸², met au contraire en scène un tiraillement entre le typographique et le non-typographique. L'ensemble est, bien sûr, manuscrit, mais Poe a employé tous ses talents de faussaire du typographique. Différentes « polices » sont mises en jeu, le tout avec une régularité impressionnante. Par exemple, la plupart du texte utilise une police avec sérif. Mais les mots « the » et « a » sont sans sérif. Le mot « STYLUS » tel qu'il apparaît en haut de la page ne semble pas être écrit dans la même police que celui qui apparaît sous l'image, dans l'inscription latine : les sérifs du « U » en haut forment un « T » dans l'exemple du haut, et dans l'inscription latine, partent vers la droite. Ensuite, il y a le dessin central qui représente une main en train d'écrire le mot grec *alètheia*, la vérité, en caractères grecs⁷⁸³. La qualité *manuscrite* de ce qu'écrivait la main est soulignée par le fait qu'elle n'a pas fini de tracer *la vérité*. C'est peut-être la main – le manuscrit – qui détient la vérité, mais seulement en partie.

Le présent chapitre se propose d'interroger la problématique des marques faites à la main par opposition aux marques faites à la machine en lisant quatre textes. Il sera tout d'abord question de « MS. Found in a Bottle », et en particulier du moment où le narrateur trace, tout à fait accidentellement, le mot « DISCOVERY » sur une voile du vaisseau fantôme où il s'est retrouvé. Ensuite, il sera question de deux textes centrés sur l'analyse de l'écriture manuscrite, « Autography » et « A Chapter on Autography ». Enfin, il sera question de *The Narrative of*

⁷⁸⁰ Voir « Prospectus of *The Stylus* », in G.R. THOMPSON (dir.), *Essays and Reviews*, New York, Library of America, 1984, p. 1033-1035.

⁷⁸¹ *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, op. cit., p. LTR-173.

⁷⁸² *Ibid.*, p. LTR-316.

⁷⁸³ Poe semble très bien connaître le grec : il va jusqu'à inclure l'esprit nécessaire avant le caractère initial.

Arthur Gordon Pym, en particulier de l'épisode des gorges de Tsalal. Ces textes ont été choisis car ils ont pour enjeu la mise en œuvre et l'interprétation de l'écriture manuscrite (même, comme cela deviendra clair, dans *Pym*), et pour certains les conditions de possibilité de son inclusion dans un texte imprimé à la machine. « Maelzel's Chess-Player » et « A Few Words on Secret Writing » sont également des textes qui auraient pu être abordés dans ce chapitre, l'un car il contient un *dessin* (une marque non typographique), l'autre car les caractères codés utilisés dans les messages secrets ont posé problème aux typographes à l'époque de sa première impression. Cependant, la problématique de la main et de la machine n'entre pas en jeu dans ces deux textes, et c'est la raison pour laquelle ils ne seront pas convoqués.

*

* *

I. Le Non-typographique : une autre philosophie de la composition ?

« MS. Found in a Bottle » apporte à Poe l'un de ses premiers succès, puisque ce conte remporte un prix attribué par le *Baltimore Saturday Visiter* en 1833. Il est le seul des textes discutés dans le présent chapitre qui est inclus dans la table des matières des *Phantasy-pieces*, et constitue un bon point de départ pour d'autres raisons que nous allons voir. Jutta Ernst nous fait remarquer qu'il est comparable à « Mellonta Tauta » dans la mesure où les deux voyageurs, l'un en ballon et l'autre en bateau, écrivent et racontent en voyageant : « les processus de voyage, d'écriture et de récit sont arrimés les uns aux autres⁷⁸⁴ ».

Cependant, avant de s'aventurer dans ce récit d'aventures, il convient de faire plus ample connaissance avec celui qui, fictivement, l'écrit. Tout le premier paragraphe du conte est consacré à une description des dispositions mentales de notre narrateur, pour essayer de nous convaincre que son esprit est entièrement dépourvu de fantaisie : « a mind to which the reveries of fancy have been a dead letter and a nullity » (*Tales* 1, p. 135). Voyons les principales étapes de cette argumentation. Le narrateur soutient tout d'abord qu'il est extraordinairement bien instruit (« an education of no common order », *ibid.*). Ce sont les « moralistes allemands » qui l'attirent avant tout, non parce qu'il se sent séduit par eux, mais plutôt parce qu'il décèle les erreurs dans leur pensée. Il est pyrrhonien, i.e. sceptique radical, et adepte de la « philosophie physique ». En somme : « no person could be less liable than myself to be led away from the severe precincts of truth by the *ignes fatui* of superstition » (*ibid.*). David Halliburton explique

⁷⁸⁴ « Reise-, Schreib-, und Erzählprozeß [werden] miteinander gekoppelt » (je traduis). *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit, p. 134.

tout cela comme une sorte de discours de la méthode, dans lequel le narrateur se représente comme un scientifique⁷⁸⁵. Un tel dispositif n'est pas si différent d'autres narrateurs de Poe (on pense en particulier à « The Tell-Tale Heart »). Cependant Benjamin F. Fisher nous rappelle le contexte voulu par Poe pour ce conte, à savoir « The Folio Club », récit-cadre dans lequel « l'écrivain » de « MS. Found in a Bottle » est ivre. Difficile, par conséquent, de faire confiance à ce narrateur que l'écrivain (fictif) a inventé sous l'emprise de la boisson.

En effet, notre narrateur scientifique, sceptique radical, va commencer à vivre des aventures tout à fait fantastiques. Comme nous le savons, son vaisseau est bientôt pris dans un orage dont les particularités, à son approche, sont soulignées : « I observed a *very singular*, isolated cloud » (*Tales* 1, p. 136 – je souligne) ; « the *peculiar* character of the sea » (*ibid.* – je souligne). La description de l'arrivée de la vague qui annoncera la fin du navire marque également l'étrangeté du phénomène :

As I placed my foot upon the upper step of the companion-ladder, I was startled by a loud, humming noise, like that occasioned by the rapid revolution of a mill-wheel, and before I could ascertain its meaning, I found the ship quivering to its centre. In the next instant, a wilderness of foam hurled us upon our beam-ends, and rushing over us fore and aft, swept the entire decks from stem to stern. (*Tales* 1, p. 137)

Il y a un fort contraste entre le vocabulaire nautique technique de la dernière phrase et les comparaisons utilisées pour décrire les phénomènes précédents. Le bruit est comparé à celui de la roue d'un moulin, un objet qui est très loin du monde marin. Nous lisons également : « wilderness of foam ». Le mot « wilderness » s'applique plutôt à la terre, aux grandes étendues sauvages des montagnes, des forêts, des déserts – des caractéristiques de l'espace américain, en somme –, et non à l'océan. Le texte introduit donc à deux reprises des images terrestres dans son environnement marin⁷⁸⁶.

Comme on le sait, après cet orage singulier, le fantastique explicite arrive à grands pas. Ayant survécu avec un seul compagnon, le narrateur passe cinq jours à observer des phénomènes météorologiques de plus en plus étranges – quand enfin le soleil cesse de se lever le sixième jour. Et c'est alors qu'apparaît ce qu'il est convenu d'appeler le Hollandais Volant

⁷⁸⁵ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 233.

⁷⁸⁶ Cette technique est poursuivie dans le reste du texte (dans tous les cas, je souligne) : « the whirlpool of *mountainous* and foaming ocean » (*Tales* 1, p. 137) ; « there was no longer to be discovered the usual appearance of surf, or foam, which had hitherto attended us. All around were horror, and thick gloom, and a *black sweltering desert* of ebony » (*Tales* 1, p. 139) ; « every *mountainous* billow hurried to overwhelm us. The swell surpassed anything I had imagined possible, and that we were not instantly *buried* is a miracle » (*ibid.*).

(bien que Poe n'utilise pas cette désignation), qui selon la légende, se manifeste lorsqu'un vaisseau est sur le point de couler⁷⁸⁷ :

Casting my eyes upwards, I beheld a spectacle which froze the current of my blood. At a terrific height directly above us, and upon the very verge of the precipitous descent, hovered a gigantic ship, of perhaps four thousand tons. Although upreared upon the summit of a wave more than a hundred times her own altitude, her apparent size still exceeded that of any ship of the line or East Indiaman in existence. Her huge hull was of a deep dingy black, unrelieved by any of the customary carvings of a ship. A single row of brass cannon protruded from her open ports, and dashed from their polished surfaces the fires of innumerable battle-lanterns, which swung to and fro about her rigging. But what mainly inspired us with horror and astonishment, was that she bore up under a press of sail in the very teeth of that supernatural sea, and of that ungovernable hurricane (*Tales* 1, p. 139–40).

Le contexte de la légende explique sans doute la peur extrême que ressent le narrateur à la seule vue du navire étrange, mais ce sont ses aspects fantastiques (taille, noirceur, absence d'ornements, canons sortis, voilure) qui causeront l'horreur et la sidération de la fin de la citation.

Le narrateur, de manière peu vraisemblable, est projeté sur ce bateau, peuplé de vieillards qui, il le découvrira, « refusent » de le voir : « the people *will not see* » (*Tales* 1, p. 141)⁷⁸⁸. À ce stade-là, le récit se décompose et prend la forme d'un journal. Les verbes passent au présent tandis que le narrateur raconte ses expériences immédiates sur le bateau fantastique. Très vite (à la troisième entrée du journal), il survient un épisode pour le moins singulier :

An incident has occurred which has given me new room for meditation. Are such things the operation of ungoverned chance ? I had ventured upon deck and thrown myself down, without attracting any notice, among a pile of ratlin-stuff and old sails, in the bottom of the yawl. While musing upon the singularity of my fate, I unwittingly daubed with a tar-brush the edges of a neatly-folded studding-sail which lay near me on a barrel. The studding-sail is now bent upon the ship, and the thoughtless touches of the brush are spread out into the word DISCOVERY (*Tales*, p 142).

Le narrateur lui-même nous annonce dès le début de cette entrée de son journal qu'il est perplexe, mais cette manière de nous annoncer sa perplexité avant d'en expliquer la cause ne peut qu'augmenter la nôtre. Cette transformation de coups de pinceaux en écriture est pour le moins bizarre. Le fait que le mot soit écrit en majuscules dans le texte annonce que ce qui est

⁷⁸⁷ Pour une explication plus longue de cette légende, voir le volume édité par Stuart et Susan F. Levine, *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, op. cit, p. 631.

⁷⁸⁸ Pour un autre exemple du refus de voir, cf. « The Oval Portrait » (*Tales* 1, p. 659–67).

en jeu ici est précisément un jeu entre le non-typographique (le barbouillage de la voile) et le typographique (les lettres majuscules).

David Halliburton nous rappelle que la technique joue un rôle dans le tracé du mot « DISCOVERY ». On aura en effet remarqué les termes nautiques techniques dans le passage cité ci-dessus (« ratlin-stuff », « yawl », « studding-sail ») :

Again the human impulse is mediated by the technological object : the ground of expression is a thing, a functioning part of a functioning ship. Yet this thing is not here *as* technological ; its function in the management of the voyage entirely subserves its epistemological and ontological value. When the sail unfurls, the action does not facilitate motion on the sea so much as it reveals the word. In this act the victim declares himself as one who does not know what he thinks until he hears what he has to say, or until he sees⁷⁸⁹.

L'acte d'écrire – l'acte d'écrire non-typographiquement – introduit donc un trouble temporel : il est impossible de savoir ce qu'on pense avant de se l'entendre dire ou de le voir écrit. La hiérarchie traditionnelle entre pensée et écriture, selon laquelle la pensée est première et l'écriture un produit second qui ne fait que transposer celle-ci et l'exprimer sous forme de signes, est bouleversée, et l'écriture, venant avant la pensée, semble vivre d'une vie propre.

Pour Henri Justin, ce moment est une figure du texte littéraire :

Vulnérable est aussi le narrateur ballotté sur la Mer des Ténèbres, mais il regarde et il écrit. Et dans un moment de nonchalance hypnotisée sa main, guidée par Poe, trace une figure de son destin : c'est aussi **une première figure du texte littéraire comme tel**. De la « fable » contre les autobiographes psychologues et autres poètes mal dans leur peau qu'était « Siope » à la dérive en solo du narrateur du « Manuscrit » nous pouvons lire l'histoire d'une revanche ; mais ce n'est pas la revanche d'un homme : le narrateur sera happé par la bouche liquide. C'est la revanche, la victoire du **texte**, l'affirmation du texte comme construction symbolique⁷⁹⁰.

C'est une singulière figure du texte, cependant, qu'une figure produite non par une volonté consciente, mais par une main d'une nonchalance hypnotisée, sous l'influence de Poe. Le texte résisterait donc à notre pulsion d'y retrouver une quelconque « intention » de l'auteur. Michael J.S. Williams abonde dans ce sens lorsqu'il déclare, au cours d'un commentaire de « Some Words with a Mummy » : « The examiners assume that ["Allamistakeo"] names the Mummy, but the phrasing – “the letters [...] represented the word” – leaves the precise nomination in question ; it could easily name their project and, like the word “DISCOVERY” in “MS. Found in a Bottle”, mock the very search for meaning from which it issues⁷⁹¹ ». Ce mot, donc, remet en question l'origine humaine du texte. Bien qu'il semble appeler de tous ses vœux une

⁷⁸⁹ Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 251.

⁷⁹⁰ Poe dans *le champ du vertige*, *op. cit.*, p. 95.

⁷⁹¹ *A World of Words*, *op. cit.*, p. 116.

interprétation, il se moquerait de cette quête du sens. Ce tracé est exécuté sans la moindre méthode par un narrateur qui a déclaré au début du texte qu'il ne faisait rien sans méthode. Et cette non-méthode produit de l'organisé. Le traçage sur la voile est complètement hasardeux : des marques non typographiques sont apposées de manière inattentive sur un support qui gît, là, et produisent par hasard un mot. Ce ne sont que des marques (que l'on pourrait peut-être comparer à des tracés de moulinet), mais le résultat *est* de l'écriture. Daniel Hoffman, propose une interprétation discutable mais intéressante de cet épisode : on aurait ici la véritable philosophie de la composition de Poe⁷⁹² : non pas un poète calculateur qui contrôle chaque effet, mais un naufragé terrorisé qui, tout à fait par hasard, produit du texte.

II. Signatures

Après cette *description* de l'apparition dans un texte de marques non typographiques produites par la main, tournons-nous maintenant vers des textes où ces marques sont *reproduites sur la page*. Il s'agira d'abord d'étudier les deux principaux textes de Poe qui mettent en jeu des signatures, « Autography » et « A Chapter on Autography ». Le premier fut publié en deux parties en 1836 dans le *Southern Literary Messenger* (en février et août), le second dans *Graham's Magazine* en novembre et décembre 1841⁷⁹³. Ces textes sont notoirement difficiles à catégoriser. Mabbott inclut le premier dans son édition des contes mais exclut le deuxième pour les raisons suivantes :

Poe's two early articles called « Autography » [...] have a fictional setting, and although the signatures were reproduced from genuine originals, the letters are all made up. Some have a humorous or satirical turn, and because of this and their fictional nature, it seems desirable to collect these two papers among the Tales and Sketches. Poe's three later articles [...] are purely factual and critical, and therefore are left for a later volume of this edition. (*Tales* 1, p. 259).

Jutta Ernst, quant à elle, ne partage pas l'avis de Mabbott selon lequel il convient de considérer « Autography » comme entièrement fictionnel. Elle situe ce texte *entre* l'essai et la fiction⁷⁹⁴. Dans son édition, James A. Harrison a classé « Autography » dans une section intitulée « Essays and Miscellanies », ce qui implique que ce texte n'aurait rien de fictionnel. « A Chapter on Autography » est moins souvent discuté et, à ma connaissance, la seule édition savante dans laquelle ce texte ait été repris est celle de Harrison⁷⁹⁵. Étant donné que « A Chapter on Autography » est le moins souvent traité des deux textes, l'accent sera mis sur celui-ci.

⁷⁹² Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe, *op. cit.*, p. 143.

⁷⁹³ L'article « Autography. An Appendix », publié également dans *Graham's Magazine*, mais en janvier 1842, est une simple extension de « A Chapter on Autography », et ne sera donc pas discuté dans ce chapitre.

⁷⁹⁴ Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁹⁵ *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, Crowell, 1902.

Cette difficulté de classification tient aux dispositifs de cadrage mis en œuvre par les deux textes. « Autography » se présente en effet avec un récit-cadre riche en anomalies, dans lequel un Joseph Miller, Esq. joue un rôle central. L'on apprend plus tard qu'il a un deuxième prénom, indiqué seulement sous forme d'initiale, qui deviendra un enjeu par la suite. Joseph apporte au narrateur (qui utilise le « nous » de majesté) une liasse de lettres provenant de personnalités littéraires et politiques⁷⁹⁶. Les lettres sont transcrites et les signatures reproduites. La fiction de la lettre comme objet matériel est scrupuleusement entretenue, comme par exemple dans le passage suivant : « The t's are crossed with a sweeping scratch of the pen, giving the whole letter an odd appearance if held upside-down, or in any position other than the proper one » (*Tales* 1, p. 265). Le narrateur manipule la lettre dans tous les sens, ce qui « prouve » qu'elle a une existence à part entière, indépendante de sa transcription sur la page. Quant à « A Chapter on Autography », le narrateur déclare simplement être en possession de lettres et reproduit les signatures apposées sur celles-ci, accompagnées de commentaires sur leur auteur.

Avant de se lancer dans une lecture des relations entre les signatures, les lettres et les commentaires, il convient de faire quelques remarques concernant la forme sous laquelle les sources utilisées se présentent. Pour élaborer le présent chapitre, je disposais de deux éditions d'« Autography » : celle de Mabbott, ainsi qu'un fac-similé de l'édition du *Southern Literary Messenger*⁷⁹⁷. En ce qui concerne « A Chapter on Autography », je disposais de deux fac-similés différents de l'édition de *Graham's Magazine* : un PDF⁷⁹⁸ et une version publiée en ligne⁷⁹⁹. En ce qui concerne les deux fac-similés de *Graham's* il est clair qu'ils sont réalisés à partir d'exemplaires différents, car le deuxième comporte des taches d'encre qui ne sont pas présentes dans le premier (voir en particulier la signature de Seba Smith⁸⁰⁰). Par ailleurs, il convient de noter que, bien que plusieurs personnalités présentes dans « Autography » se retrouvent dans « A Chapter on Autography », les signatures sont à chaque fois très différentes. Cela indique sans doute que d'autres exemplaires de ces dernières – provenant des mêmes personnes – furent utilisées pour produire les gravures utilisées dans *Graham's Magazine*. Une comparaison entre les reproductions des signatures des deux publications (« Autography » et

⁷⁹⁶ Ce cadre est repris d'une source britannique (voir *Tales* 1, p. 259).

⁷⁹⁷ <https://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acf2679.0002.003/211:26?rgn=full+text;view=image> et <https://quod.lib.umich.edu/m/moajrnl/acf2679.0002.009/607:32?rgn=full+text;view=image>.

⁷⁹⁸ Téléchargé à l'adresse suivante : <https://archive.org/details/grahamsmagazine1819grah>.

⁷⁹⁹ <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.32000000684185&view=1up&seq=538>. Je n'ai accès à l'édition de Harrison, qui contient également ce texte, que par l'intermédiaire du site de la Poe Society of Baltimore (eapoe.org), où les signatures ne sont pas reproduites.

⁸⁰⁰ « A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234, ici p. 232.

« A Chapter on Autography ») ne paraît donc pas judicieuse, car elle ne nous donnerait que des informations sur les différences entre les gravures utilisées. Il est par contre intéressant de comparer l'impression des signatures entre (1) les deux éditions d'« Autography », (2) les deux exemplaires de « A Chapter on Autography ».

En ce qui concerne le premier texte, il est manifeste que ce sont les versions des signatures imprimées dans *The Southern Literary Messenger* qui sont reprises dans l'édition Mabbott. Les formes des lettres sont les mêmes, et surtout les ornements sont les mêmes. Cependant, on observe des différences, en particulier en ce qui concerne les *défauts d'impression*. Autour des lettres des signatures de Walsh (*Messenger*, p. 206 ; *Tales* 1, p. 265), d'Everett (*Messenger*, p. 209 ; *Tales* 1, p. 271), Story (*Messenger*, p. 211 ; *Tales* 1, p. 275) et Carey (*Messenger*, p. 212 ; *Tales* 1, p. 277) en particulier, il y a une sorte de nuage de petites taches d'encre dans le fac-similé du *Southern Literary Messenger* qui peut venir d'une multitude de sources, à la fois à l'étape de l'impression et à l'étape du scan (défauts dans la gravure à partir de laquelle le journal a été imprimé, ou poussières introduites lors du scan par exemple). Or, ces imperfections ne figurent pas dans l'édition de Mabbott⁸⁰¹. Ceci est particulièrement sensible en ce qui concerne la signature de Carey (voir illustrations 64 et 65). Les défauts sont nombreux dans la version *Messenger* de la signature de Carey (même si la bavure au niveau de l'ornement du « C », qui pourrait éventuellement être le résultat d'un frottement ultérieur à l'impression, est exclue) : de petites taches forment une constellation autour de l'ensemble, et la tache bien visible au-dessus du « r » de Carey, qui donne l'impression que ce « r » est en fait un « i » et que cette personne s'appelle en fin de compte « Fairy »... Nulle trace de ces défauts dans l'édition de Mabbott. Les petites taches sont absentes, donc on a l'impression d'avoir à faire à un processus d'impression beaucoup plus net et précis. Et surtout, le point au-dessus du « r » a complètement disparu. Il n'est plus du tout question de mal lire la signature, qui apparaît sans équivoque sous le jour de « Carey », et ne pourrait se comprendre d'une autre manière⁸⁰².

Par contre, il arrive que l'édition Mabbott ajoute des défauts par rapport à l'exemplaire du *Messenger* dont je dispose, comme c'est le cas par exemple en ce qui concerne la signature de Washington Irving (voir illustrations 66 et 67). Dans la signature du *Messenger*, nous voyons

⁸⁰¹ Il ne s'agit pas d'un problème de reproductibilité technique. Ces défauts sont en effets repris dans la signature de Wirt (*Messenger*, p. 210 ; *Tales* 1, p. 275).

⁸⁰² Le fragment de texte visible dans le coin supérieur gauche de la signature provenant de l'édition Mabbott (il y a beaucoup plus de vide autour de la signature dans l'édition *Messenger*), montre que le rapport entre signature et texte n'est également pas le même dans les deux éditions.

certes l'auréolage discuté ci-dessus au sujet de la signature de Mathew Carey, surtout autour de la dernière syllabe du prénom et du nom. Néanmoins, toutes les lignes, sont continues. Or, nous pouvons observer deux discontinuités dans le trait chez Mabbott qui ne sont pas présentes dans la version *Messenger*. Dans la première jambe du « W » de « Washington », le trait s'amenuise jusqu'à s'interrompre, et cela se produit de nouveau dans le « g » du prénom. Nous pourrions imaginer un scénario selon lequel l'édition de Mabbott aurait voulu corriger les défauts d'impression du *Messenger*, et ce faisant a tellement aminci les lignes qu'elle en a créé d'autres.

Il convient enfin de relever une dernière différence entre ces deux éditions, liée à la signature de Reynolds. Cette dernière est en effet beaucoup plus grande par rapport au texte qui l'entoure dans l'édition *Messenger* que chez Mabbott (voir illustrations 68 et 69). On ne peut que spéculer quant aux raisons de ce choix (peut-être est-ce lié à des questions de mise en page dans l'une ou l'autre édition), mais le résultat est assez curieux. Les deux signatures sont ostensiblement les mêmes : les ornements au niveau des premières lettres ont exactement la même forme. Cependant, du fait de la taille, dans l'édition du *Messenger*, c'est la signature qui domine par rapport au texte ; c'est le contraire chez Mabbott. Ainsi, certains détails sont visibles dans l'édition *Messenger* (un petit rond au-dessus du « R » de Reynolds) que l'on ne voit pas dans l'édition Mabbott. L'effet général de ces deux signatures est donc très différent, ce qui n'est pas anodin dans un texte qui est censé faire l'étude du *caractère* sur la base des signatures.

Jusqu'ici, une comparaison a donc été menée entre deux *éditions* d'un même texte. Voyons maintenant ce qui se passe lorsque nous comparons deux *exemplaires* d'une même édition. Tout d'abord, il convient de décrire les deux fac-similés. Le PDF obtenu sur archive.org est une reproduction d'une grande qualité, qui révèle la couleur du papier, ainsi que ses défauts (décolorations, marques d'eau, etc.), et montre les signatures avec des traits précis et nets, comme nous le voyons par exemple dans la page de « A Chapter on Autography » présentée en illustration 70. L'exemplaire lu sur le site de hathitrust.org a été considérablement nettoyé des aléas conservés dans l'exemplaire d'archive.org. Le fond est entièrement blanc. Les détails du papier et éventuels défauts ont été éliminés et les signatures sont présentées avec des traits plus gras que dans l'autre fac-similé (voir illustration 71, qui présente la même page de « A Chapter on Autography » dans les deux exemplaires). Voyons ce que révèle l'exemple d'une signature, à savoir celle de « Mr. Landor ». Dans le PDF d'archive.org (voir illustration 72), les traits sont granuleux, présentant de petites inclusions de blanc ; le point à la fin de la signature est en forme de « v » et deux petits traits verticaux interrompent la ligne horizontale sous le nom. Sur hathitrust.org (voir illustration 73), les traits sont très épais et bien noirs. On ne reconnaît pas la

forme en « v » du point final, et les deux traits verticaux se sont écrasés en une unique tache. Les deux exemplaires, certes sans doute produits de manière très différente, donnent bien deux versions distinctes de la même signature.

Le lecteur est en droit de s'interroger : à quoi bon cette discussion des variations dans les différentes reproductions des marques non typographiques ? Il s'agit de montrer que les signatures reproduites ne sont pas les seules signatures ici. Lorsque les signatures, la marque de la main humaine, sont reproduites et deviennent des marques non typographiques au sein d'un texte imprimé, une autre signature s'immisce. À chaque impression une particularité est apposée sur la signature : la signature est signée, mais il s'agit d'une signature tout à fait non humaine, car elle est produite uniquement par les conditions matérielles d'impression. Cela complique, bien sûr, la distinction entre la main et la machine. Poe a pris la signature – la marque qui est censée être le sceau de l'authenticité – et l'a rendue techniquement reproductible.

Les allusions ci-dessus à Marx (conditions matérielles de production) et Benjamin (reproductibilité technique) sont intentionnelles. Pour Marx, toute chose est déterminée par les conditions dans lesquelles les individus produisent et reproduisent, en accord avec les contraintes naturelles de leur environnement et de leurs liens sociaux, et avec l'histoire des techniques. Il n'y a pas de texte qui soit indépendant des techniques de production d'un moment donné, du statut social de l'écrivain, des réseaux économiques de distribution – en somme du marché. Ici, il s'ajoute une autre couche de détermination : celle du processus d'impression et de *sa situation temporelle*. En effet, selon Benjamin, la reproductibilité technique a un impact profond sur notre perception de la relation entre une œuvre d'art en général (mais il parle également de la gravure⁸⁰³) et ses lieux et moments de création. D'après lui, il y a un régime dans lequel l'œuvre d'art existe comme objet unique et original, défini par son « ici et maintenant », ce qui lui confère une « aura ». Pour ce qui est des œuvres littéraires, le manuscrit, et *a fortiori* la signature autographe, sont par excellence porteurs d'aura, mais une fois devenus techniquement reproductibles, ils perdent leur caractère unique, et même – étant donné que des variations sont introduites par le processus de reproduction – leur unicité. Ces signatures que Poe reproduit ne sont donc ni manuscrites ni imprimées – ou les deux à la fois. Il s'agit de signatures doublement signées, partiellement humaines, partiellement non humaines, produites à la fois par une (ou des) main(s) et par une machine.

⁸⁰³ Voir *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, op. cit, p. 209.

Tournons-nous maintenant vers les relations entre les signatures manuscrites, les lettres qu'elles signent (présentes sous forme typographique – ou carrément absentes) et leur commentaire. Retrouverons-nous une complication similaire dans ces relations ? Il est d'usage de dire que les deux textes sur l'autographie commentent les *signatures*⁸⁰⁴. Mais en réalité, ils ont fort peu à dire sur celles-ci. Ils commentent et interprètent surtout, selon des modalités qui seront explicitées ci-dessous, *l'écriture manuscrite* qui est contenue dans les lettres, donc ce que nous voyons – mais sous forme typographique – dans « Autography », et ce qui est entièrement invisible dans « A Chapter on Autography ». Par ailleurs, ce dernier texte est consacré surtout à de petits commentaires sur le style littéraire des personnes évoquées, et il n'est pas rare que l'écriture de celles-ci ne soit évoquée que de manière minimale, voire pas du tout. L'autographie disparaît donc par deux fois : une première fois parce que les signatures sont à peine commentées, une seconde fois parce que l'écriture est souvent passée entièrement sous silence. Il y a donc un besoin d'interpréter dans ces textes, qui les fait communiquer avec d'autres textes de Poe : « Maelzel's Chess Player » et « A Few Words on Secret Writing » au moins, selon certains commentateurs⁸⁰⁵. Cependant, cette pulsion se détourne de l'objet attendu.

« Autographie ». Que suggère ce mot ? Écriture de soi-même ? Étude de l'autographe ? Tout cela se complique lorsqu'apparaissent dans le même texte « chirography » et « signature ». L'attente des lecteurs modernes de trouver dans ces deux textes une discussion de *signatures* est donc quelque peu déçue. Le *Webster* 1828 donne comme sens de « autography » : « A person's own hand writing; an original manuscript⁸⁰⁶ ». Quant à « chirography », il s'agit de : « The art of writing, or a writing with one's own hand⁸⁰⁷ ». Le titre et le mot-clé principal disent donc bien qu'il s'agira d'écriture manuscrite, même si ce ne sont que les signatures qui seront reproduites.

On sait donc qu'il s'agit de lettres dans le sens de communications écrites, mais dans « Autography », il devient également très vite clair qu'il s'agit de lettres dans le sens de caractères – bien que le mot « character » ait également bien d'autres significations dans les deux textes pris ensemble. En effet, l'identité de Joseph Miller, Esq. est remise en question dès les premières lignes du texte : « Joseph Miller, Esq. (who, by the way, signs his name, we think, Joseph A. Miller, or Joseph B. Miller, or at least Joseph C. Miller) » (*Tales* 1, p. 261), et

⁸⁰⁴ Voir par exemple F. L. BURWICK, « Edgar Allan Poe », art. cit, p. 427–28 et J. ERNST, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit, p. 90.

⁸⁰⁵ Voir M. S. LEE, « Poe by the Numbers : Odd Man Out ? », art. cit, p. 6.

⁸⁰⁶ <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/autography>

⁸⁰⁷ <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/chirography>

l'initiale du deuxième prénom varie dans ordre alphabétique jusqu'à la lettre Z à la fin du texte. Il est intéressant de noter que ce brouillage de l'identité par la variation d'une lettre s'opère au niveau de la *signature*, la marque qui est censée authentifier un document et certifier que son auteur est bien celui qu'il dit être. Cet effet est d'autant plus frappant que ce sont les signatures de personnalités qui sont reproduites ici, et que la signature de Joseph Miller (sous forme typographique et avec la variation de son initiale) est apposée après la signature de chaque lettre au sens de communication écrite.

La théorie de Poe qui sous-tend l'analyse de ces lettres est la suivante : « But that a strong analogy *does* generally and naturally exist between every man's chirography and character, will be denied by none but the unreflecting⁸⁰⁸ ». Cet énoncé, où Poe fait typiquement jouer la double négation, appelle une remarque importante : le rapport entre « chirographie » et caractère (notion qu'il conviendra d'éclaircir) est un rapport d'*analogie*. Elle ne *reflète* pas le caractère ; elle ne le *révèle* pas.

Avant de se lancer dans une étude de la manière dont cette théorie se déploie, il convient de se pencher un peu sur la notion de « character » dans la citation ci-dessus. Selon Jonathan Elmer (qui renvoie à ce sujet à Richard Sennett), la notion de « personnalité » au sens de l'ensemble des traits qui constituent l'identité d'un individu (et qui nous semble proche de celle de « character »), est en train de se constituer au XIX^e siècle⁸⁰⁹. Il n'est donc pas étonnant que les quatre premières significations de ce mot données par le *Webster* de 1828 soient assez éloignées de ce que nous entendons par personnalité :

1. A mark made by cutting or engraving, as on stone, metal or other hard material; hence, a mark or figure made with a pen or style, on paper, or other material used to contain writing; a letter,

⁸⁰⁸ « A Chapter on Autography [partie 1] », art. cit, p. 225. Trois ans plus tard, Poe écrivait ceci : « I am far more than half serious in all that I have ever said about manuscript, as affording indication of character. The general proposition is unquestionable – that the mental qualities will have a *tendency* to impress the MS. The difficulty lies in the comparison of this tendency, as a mathematical *force*, with the forces of the various disturbing influences of mere circumstance » (« Marginalia » 34). La première phrase est typique de Poe : il ne déclare pas franchement qu'il croit à la théorie qu'il articule dans « Autography » et « A Chapter on Autography », mais y adhère avec une formulation modalisante dont il est difficile de dire si elle doit être prise au sérieux, justement. La deuxième phrase tempère également son adhésion à la théorie de la « chirographie », qui correspond à ce qu'on appelle maintenant la graphologie, puisque les qualités mentales ont seulement *tendance* à apposer leur marque sur l'écriture manuscrite. Cependant, selon cette tendance, l'esprit (*mens*) s'*imprime* sur le manuscrit. Il conviendra de se souvenir de ce point lors de la discussion de « character » ci-dessous. Par ailleurs, cette phrase a une autre fonction selon Stephen Rachman : « Poe makes reference to his “Autography” articles in which he playfully analyzed the handwriting of well known literary figures. As these pieces had appeared some years before in *The Southern Literary Messenger* and in *Graham's*, the idea of Poe returning to a topic that had once preoccupied him lends the “Marginalia” a flavor of experience – as if to say we are now in the spirited presence of a practiced literary hand, a veteran of the editorial desk » (« The Marginal Center: “Pinakidia,” “Marginalia,” and “Fifty Suggestions” », in J. Gerald KENNEDY et Scott PEEPLES (dir.), *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 1-17, p. 469–70.

⁸⁰⁹ Voir *Reading at the Social Limit*, op. cit, p. 38–39.

or figure used to form words, and communicate ideas. Characters are literal, as the letters of an alphabet; numeral, as the arithmetical figures; emblematical or symbolical, which express things or ideas; and abbreviations [...].

2. A mark or figure made by stamping or impression, as on coins.

3. The manner of writing; the peculiar form of letters used by a particular person.

You know the character to be your brothers'.

4. The peculiar qualities, impressed by nature or habit on a person, which distinguish him from others; these constitute real character, and the qualities which he is supposed to possess, constitute his estimated character, or reputation. Hence we say, a character is not formed, when the person has not acquired stable and distinctive qualities⁸¹⁰.

Il est très intéressant de noter que les deux premiers sens de « character » ont à voir avec la marque. C'est seulement comme dérivé de ce sens de marque apposée sur un matériau dur que l'on obtient celui de caractère au sens de lettre, et le caractère lié à ce que nous appellerions la personnalité ne vient qu'en quatrième position. Ce dernier est d'ailleurs lui aussi une sorte de marque, la marque que laisse la « nature ou l'habitude » sur une personne. C'est donc sans doute en jouant avec ce dernier sens de « character » que Poe travaille.

Poe semblait constater ci-dessus qu'il y a une analogie entre la « chirographie » et le caractère – en fait, selon le sens (3) du *Webster* (« The manner of writing; the peculiar form of letters used by a particular person »), c'est la même chose. Il y a au moins un exemple dans « A Chapter on Autography ». Lors de l'analyse de l'écriture (ici désignée « MS.⁸¹¹ ») de Thomas H. Stockton, il écrit :

His MS. is fairly represented by his signature, and bears much resemblance to that of Mr. N. C. Brooks of Baltimore. Between these two gentlemen there exists also, a remarkable similarity, not only of thought, but of personal bearing and character. We have already spoken of the peculiarities of Mr. B.'s chirography⁸¹².

Dans cet exemple, l'écriture manuscrite des deux hommes se ressemble (à tel point qu'en matière de description de la présente « chirographie », le texte renvoie ici à celle de M. Brooks) et leurs « caractères » aussi, ainsi que leurs comportements par-dessus le marché. L'existence de tels exemples semble confirmer l'existence de « l'analogie » entre écriture manuscrite et caractère.

⁸¹⁰ <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/character>

⁸¹¹ Il s'agit, bien sûr, de l'abréviation usuelle de « manuscript ».

⁸¹² « A Chapter on Autography [partie 2] », art. cit, p. 279.

Cependant, le texte donne plusieurs exemples dans lesquels l'analogie ne marche pas. Cela a lieu en particulier lorsque l'écriture est celle d'un « clerc », ce qui semble être à peu près la pire insulte que le narrateur puisse faire à une manière d'écrire. Dans « A Chapter on Autography », nous lisons par exemple au sujet de la lettre de J. N. Reynolds, qui ne nous est pas donnée à lire : « His MS. is an ordinary clerk's hand, giving no indication of character⁸¹³ ». Soit l'écriture ne révèle pas le caractère, soit l'homme est dépourvu de personnalité.

Par ailleurs, tout comme le caractère est une marque apposée sur la personne, l'écriture peut elle aussi être marquée, soit trop, soit pas assez. Le premier cas sur lequel « A Chapter on Autography » se penche est celle de Charles Anthon, un spécialiste de l'Antiquité classique très connu à l'époque. Sa « chirographie » est décrite ainsi : « the most regularly beautiful of any in our collection ». Malgré ses qualités esthétiques, elle prend la théorie en défaut : « The life of a scholar is mostly undisturbed by those adventitious events which distort the natural disposition of the man of the world, preventing his real nature from manifesting itself in his MS⁸¹⁴ ». Certes, l'homme a une « véritable nature », mais l'absence de déformation empêche son caractère d'apparaître dans son écriture. Par conséquent, l'analogie entre « chirographie » et caractère ne fonctionne pas dans ce cas.

Alors qu'Anthon n'a en quelque sorte pas assez d'expériences, et n'est par conséquent pas assez déformé, il est possible d'en avoir trop, et ainsi de trop se déformer, se distordre :

The lawyer, who, pressed for time, is often forced to embody a world of heterogeneous memoranda, on scraps of paper, with the stumps of all varieties of pen, will soon find the fair characters of his boyhood degenerate into hieroglyphics which would puzzle Doctor Wallis or Champollion ; and from chirography so disturbed it is nearly impossible to decide any thing. In a similar manner, men who pass through many striking vicissitudes of life, acquire in each change of circumstance a temporary inflection of the hand-writing ; the whole resulting, after many years, in an unformed or variable MS., scarcely to be recognised by themselves from one day to the other⁸¹⁵.

Ainsi, le caractère n'est pas seul à être marqué. L'écriture l'est elle aussi, et le marquage de l'une (« inflection of the hand-writing ») rend l'autre illisible (« chirography so disturbed it is nearly impossible to decide any thing »). Il y a une difficulté supplémentaire lorsqu'il s'agit de démêler les rapports entre écriture et caractère. Souvent dans ces textes, Poe utilise le mot « character » indifféremment pour parler de (quelque chose comme) la personnalité⁸¹⁶, et pour

⁸¹³ *Ibid.*, p. 285. Nous lisons à la page suivante, à propos de J. Greenleaf Whittier, un commentaire quasi identique : « His chirography is an ordinary clerk's hand, affording little indication of character ».

⁸¹⁴ « A Chapter on Autography [partie 1] », art. cit, p. 225.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 226.

⁸¹⁶ Voir par exemple « Autography » (*Tales* 1, p. 275).

parler des lettres (de l'alphabet),⁸¹⁷ ce qui ajoute une ambiguïté supplémentaire. Ici, les caractères (lettres) se dégradent dans leur déformation en une nouvelle sorte de caractères (signes) : les hiéroglyphes. Mais ceux-ci, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, ne nous sortent pas de l'impasse herméneutique, car ils restent eux aussi illisibles, même pour les plus grands savants.

Certes, c'est la théorie de l'analogie entre écriture et caractère qui constitue la pulsion première des deux textes dont il est question ici. Cependant, d'autres positions théoriques sont développées dans la pratique. Il y a premièrement l'idée d'une relation entre la « chirographie » et le style. Cela apparaît dès « Autography », dans l'analyse de la signature de Charles Anthon (dont il a été question dans la version « A Chapter on Autography » ci-dessus). Nous lisons : « We may at once recognise in this chirography the scrupulous precision and finish – the love of elegance – together with the scorn of superfluous embellishment, which so greatly distinguish the compilations of the writer » (*Tales* 1, p. 283). Il n'est pas besoin de temps pour voir cette correspondance entre l'écriture et les productions littéraires au sens large, il est inutile de faire de longs raisonnements. Ce principe de correspondance (et non pas d'analogie cette fois-ci) entre écriture et style deviendra l'enjeu principal dans « A Chapter on Autography », où il est plus explicitement question d'évaluer les mérites littéraires des personnalités en question. Voici un exemple tiré de ce dernier texte, au sujet de « Mr. Wilmer » : « His chirography *plainly* indicates the cautious polish and terseness of his style⁸¹⁸ » (je souligne). Ici également, il ne semble pas nécessaire de justifier la correspondance ; un seul adverbe suffit. Par ailleurs, du reste, on ne voit pas plus la lettre qu'on ne découvre les qualités du style.

Bien sûr, il n'y a pas toujours correspondance, comme nous le voyons dans l'analyse suivante du « Professor Dew » :

The MS. of Professor Dew is large, bold, very heavy, abrupt, and illegible. It is possible that he never thinks of mending a pen. There can be no doubt that his chirography has been modified, like that of Paulding, by strong adventitious circumstances – for it appears to retain but few of his literary peculiarities. Among the few retained, are *boldness* and *weight*. The abruptness we do not find in his composition – which is indeed somewhat diffuse. Neither is the illegibility of the MS. to be paralleled by any confusion of thought or expression. He is remarkably lucid. (*Tales* 1, p. 281)

⁸¹⁷ Voir par exemple *ibid.*, p. 274.

⁸¹⁸ « A Chapter on Autography [partie 2] », art. cit, p. 280.

Ici donc, l'écriture manuscrite ne partage pas toutes les caractéristiques du style. Nous sommes en présence d'une écriture dégradée, au sens discuté ci-dessus. L'écriture est *illisible*, mais donne une fausse impression de la pensée du professeur.

Une dernière problématique est récurrente dans ces deux textes, qui est des plus importantes pour nous, lecteurs. Il a été dit plus haut que, contrairement à ce qui est attendu, les *signatures* sont fort peu discutées. Lorsqu'elles le sont, c'est la plupart du temps pour se demander si elles correspondent à l'écriture en général, ou si elles donnent une impression différente. Ainsi, soit il est possible de se faire une idée du manuscrit en général (que, encore une fois, nous ne voyons pas, mais qui est le sujet principal de l'analyse), soit on aboutit à une impasse qui ne nous permettra jamais de visualiser ce dont il est question. Cette problématique n'est pas évoquée pour chaque signature, mais revient suffisamment souvent pour constituer un enjeu majeur de ces textes.

Il convient d'abord d'évoquer les cas dans lesquels il y a concordance entre l'écriture manuscrite et la signature. Regardons quelques-uns d'entre eux :

[sur « Joseph C. Neal »] : His signature conveys the general MS. with accuracy⁸¹⁹.

[sur « Thomas G. Spear »] : His MS. is well shown in the signature⁸²⁰.

[sur « Mr. George Lunt »] : The traits here described, impress themselves with remarkable distinctness upon his chirography, of which the signature gives a perfect idea⁸²¹.

[sur « Dr. Mitchell »] : The signature indicates the hand⁸²².

On le constate : comme dans les cas de l'analogie entre écriture et caractère, ou de la correspondance entre écriture et style, le lien entre signature et écriture est direct, ne nécessitant qu'une simple affirmation. Étant donné qu'on ne voit jamais les manuscrits, c'est seulement à partir des signatures qu'on peut éventuellement alors imaginer à quoi ils ressemblent (voire observer quels traits d'écriture correspondent à quels traits de caractère).

Cela dit, pour chaque cas où la signature correspond à l'écriture, il y a au moins un cas de non-concordance. Évoquons tout d'abord « Edward Everett », dont la lettre est analysée dans « Autography ». Il est plusieurs fois question de l'utilisation d'intervalles corrects (« proper intervals », *Tales* 1, p. 271) dans la « chirographie » d'Everett. Par ailleurs, le texte dit : « There

⁸¹⁹ « A Chapter on Autography [partie 1] », art. cit, p. 231.

⁸²⁰ « A Chapter on Autography [partie 2] », art. cit, p. 273.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 275.

⁸²² *Ibid.*, p. 277.

are no superfluous flourishes » (*ibid.*). Ces descriptions ne correspondent pas à la signature elle-même (voir illustration 74). En effet, l'on note une boucle inutile en haut du « E » du prénom, un trait ornemental qui correspond à l'une des définitions de « flourish » données par le *Webster* (« an ornamental stroke in writing or printing⁸²³ »).

Tournons-nous maintenant brièvement vers quelques exemples de non-concordance chez des personnalités connues tirés de « A Chapter on Autography » :

[sur « Prof. Henry, of Bristol College »] : His signature, which is bold and decided, conveys not the faintest idea of the general MS⁸²⁴.

[sur « Mr. Chandler »] : His MS. is not fairly shown in his signature, the latter being much more open and bold than his general chirography⁸²⁵.

[sur « Mr. Wilmer »] : the signature does not convey the print-like appearance of the MS⁸²⁶.

[sur « Mr. Weld »] : His signature is altogether much better than his general chirography⁸²⁷.

Dans les cas donnés ici, les signatures semblent avoir des qualités que les écritures manuscrites n'ont pas. Les deux premières signatures semblent révéler un certain courage qui serait absent des manuscrits, accompagné de fermeté dans le premier cas et d'honnêteté dans le deuxième. La signature de « Mr. Weld » est simplement elle aussi « bien meilleure » (« much better ») que sa « chirographie », mais rien ne nous permet de déterminer de quel point de vue. Le cas de « Mr. Wilmer » est un peu plus complexe. Son écriture manuscrite ressemble à des caractères d'imprimerie, ce qui ne transparaît pas dans sa signature. Mais est-ce positif ou négatif qu'une « chirographie » ressemble à de l'imprimé ? Comme ce fut souligné ci-dessus, Poe était ambivalent vis-à-vis des processus d'impression. Une écriture qui ressemble à l'imprimé a donc des qualités : elle permet de juguler les imperfections qui entrent en jeu pendant le processus d'impression. Mais d'un autre côté, bien qu'elle rende plus lisibles *les caractères*, elle ne doit guère laisser transpercer *de caractère*. Difficile, donc, de dire quelle valeur attribuer à la signature de « Mr. Wilmer ».

Cette question de la valeur à attribuer à une écriture qui ressemble à des caractères d'imprimerie peut être éclairée par les commentaires qui se trouvent dans les textes au sujet de l'ornement dans l'écriture. En effet, si l'on considère l'écriture à la manière de l'« imprimerie »

⁸²³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flourish>

⁸²⁴ « A Chapter on Autography [partie 1] », art. cit, p. 231.

⁸²⁵ « A Chapter on Autography [partie 2] », art. cit, p. 276.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 280.

⁸²⁷ *Ibid.*

comme le degré zéro de l'ornement – et du caractère – l'écriture à fioritures pourrait en être le degré maximal. Voyons :

[sur « Mr. Noah »] Some of the characters have now and then a little twirl, like the tail of a pig – which gives the MS. an air of the quizzical, and devil-me-care. (*Tales* 1, p. 285)

La description de l'ornement en queue de cochon, qui donne un air narquois et désinvolte, n'est pas très flatteuse ici – bien que Poe semble avoir beaucoup d'affection pour ses diables. Mais peut-être n'est-ce valable que pour cet ornement précis. Avant de continuer, il convient de s'arrêter un peu sur ce mot de « flourish ». Il s'agit bien sûr du mot qu'utilise Sterne pour décrire le mouvement (et son tracé) que fait l'épée du Caporal Trim dans le Volume IX chapitre IV de *Tristram Shandy*, et dont il a déjà été question plusieurs fois. Ici, c'est une main (par l'intermédiaire d'un dispositif technologique) qui laisse un tracé sur la page. Encore plus intéressant dans le présent texte, Poe associe le moulinet (« flourish ») à l'ornement. Dans le commentaire sur « Mr. L. J. Cist », nous lisons : « his chirography, which abounds in *ornamental flourishes*, not illy executed⁸²⁸ » (je souligne). Nous voyons donc émerger la possibilité d'un trait ondulé sur la page, apparition qui convoque pour Didier Semin, toute une tradition associée à l'arabesque⁸²⁹.

Étant donné que le texte de Poe souligne l'ornement exécuté dans la *signature* d'Anthon (voir illustration 75), voyons si un propos cohérent peut être dégagé des commentaires sur l'ornement dans les signatures en général.

[sur « Grenville Mellen »] His straining after effect is well paralleled in the formation of the preposterous G in the signature, with the two dots by its side⁸³⁰. (voir illustration 76)

[sur « Mr. Halleck »] His flourishes, which are not many, look as if thoughtfully planned, and deliberately, yet firmly executed⁸³¹. (voir illustration 77)

[sur « The Rev. J. Pierpont »] The flourish at the end of the signature is but a part of the writer's general enthusiasm⁸³². (voir illustration 78)

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁸²⁹ Dans son article « La Ligne du célibat. Le Hasard, l'arabesque et la volute : pour servir à une *histoire du zigloogloo* », *Les Cahiers du Mnam*, 83, 2003, p. 39-55, la discussion de ce trait commence avec les *Stoppages étalons* de Duchamp, puis passe à l'anamorphose au XVII^e siècle, à ce qu'il appelle les « tracés mystérieux » dans *Shandy* (p. 43) (à la fois le tracé produit par l'épée de Trim et les lignes censées représenter la structure de l'intrigue dans le livre VI, chapitre XL), à la reprise – inexacte – du coup d'épée comme épigraphe de *La Peau de chagrin* (comme nous le savons, le premier éditeur de ce texte a mal compris la marque, et lui a donné une forme de serpent), à diverses œuvres d'art contemporaines, et enfin à la ligne de la beauté de Hogarth, le tout pour essayer d'appréhender les spécificités artistiques et conceptuelles de ce type de ligne. Comme le titre de l'article le montre, tous ces exemples de ligne sont assimilables à l'arabesque.

⁸³⁰ « A Chapter on Autography [partie 1] », art. cit, p. 227.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 228.

⁸³² *Ibid.*, p. 229.

[sur « Mr. French »] The flourish, however, betrays a certain floridity of taste⁸³³. (voir illustration 79)

Dans un premier temps, prenons les commentaires articulés ci-dessus au pied de la lettre. D'après ces exemples, le propos paraît ambigu. Le « G » de M. Mellen, fort décoratif par ailleurs, est sévèrement jugé : « preposterous ». Poe le relie à une recherche forcée de « l'effet », ce qui paraît surprenant chez lui. Ici, le problème semble être la recherche à tout prix de l'effet, et la caractéristique la plus extravagante du « G » est celle formée par les deux points qui se trouvent à son côté, qui ne sont nullement justifiés par les caractères du nom. Mais tous les ornements présentés dans les exemples discutés ci-dessus (voir illustrations 76 à 79) sont en fin de compte tout aussi inutiles que les deux points de ce « G », et tous ne sont pas aussi sévèrement jugés. L'ornement en forme de vague à la suite de la signature de « The Rev. J. Pierpont » a sans doute encore moins de justification que les deux points de la signature de Mellen. Il est cependant juste dit un signe d'« enthousiasme ». Le jugement émis sur la volute sous la signature de « M. French » est presque tautologique. En effet, l'une des significations de flourish est : « a florid bit of speech or writing⁸³⁴ ». On voit donc qu'il y a redondance entre « flourish » et « floridity ». Poe nous dit deux fois la même chose, et au bout du compte, il ne nous dit pas grand-chose sur ce qu'il pense de l'ornement dans l'écriture manuscrite. Par ailleurs, celui qui accompagne la signature de « Mr. Halleck » est décrit de manière plus positive. Si l'on prend en compte le fait que ce texte relève sans doute souvent du canular, la situation est bien sûr beaucoup plus complexe. Déjà à ce niveau-là, cependant, il y a une contradiction entre ce que le texte nous dit de l'écriture manuscrite de Halleck en général (« His flourishes, which are not many ») et ce que nous pouvons constater au regard de la seule signature. En effet, nous observons dans celle-ci que chaque lettre majuscule est ornée, tout comme le « k » final, sans compter le trait ondulé exécuté sous le nom. Peut-être que l'écriture n'est pas très ornée, mais la signature l'est. Il est donc difficile de décrypter ce que Poe pense de l'ornement dans le non-typographique.

Il est important de commencer à tirer quelques conclusions de l'attitude de Poe envers cette forme d'ornement, en particulier dans le manuscrit et *a fortiori* dans la signature, où l'ornement prend très souvent la forme d'un trait ondulé ou d'une volute. Si on pense que l'arabesque est un ornement qui se rattache au trait ondulé, comme le démontre Semin, l'attitude ambiguë de Poe envers l'ornement au niveau de la graphie est en quelque sorte une attitude

⁸³³ « A Chapter on Autography [partie 2] », art. cit, p. 277.

⁸³⁴ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flourish#dictionary-entry-2>

ambiguë envers *l'arabesque*. Or, l'ornement, comme la vague sous la signature de Pierpont tire la signature vers le non lisible, le non-interprétable. Le texte de Poe semble le reconnaître, et dans une certaine mesure adhérer à ce glissement, mais en même temps y résister.

En effet, Jonathan Elmer, écrit : « “Autography”, then, like detective fiction proposes a model of interpretation it is finally interested in obscuring⁸³⁵ ». Poe déclare certes qu'il voit une analogie entre la « chirographie » et le caractère, mais il travaille également à subvertir ce modèle. Leon Jackson, parlant de « Autography », souligne les ironies constitutives de ce texte :

The entire series [...] was riven with irony : signatures, which are typically seen as a mark of authenticity, are here copies ; the letters to which they are appended and which they guarantee are fake ; and the series, while itself printed, is essentially irreproducible since the woodcuts from which the signatures were taken are the property of the *Messenger* and are too expensive for others to reproduce⁸³⁶.

Le texte est conscient de ces ironies, et les souligne à plusieurs reprises. À la fois dans « Autography » et dans « A Chapter on Autography », l'introduction souligne la valeur d'une collection d'autographes, qui authentifient les lettres de personnes célèbres. Cependant, à plusieurs reprises dans le texte, la dimension *factice* des signatures présentées est mise en relief.

Considérons deux exemples. Dans « Autography », au sujet de la lettre de « Mr. Kennedy », nous lisons : « Great uniformity is preserved in the whole air of the MS. – with great variety in the constituent parts. Every character [au sens de lettre] has the clearness and blackness of a bold wood-cut, and appears to be *placed upon the paper* with singular precision » (*Tales* 1, p. 273). Cette écriture semble avoir été produite par une gravure, c'est-à-dire la même technologie utilisée pour les signatures⁸³⁷. La lettre (au sens de communication écrite) *semble* être imprimée à partir d'une gravure sur bois. La signature *l'est en effet*. Le texte attire notre attention sur la fictionnalité de l'état manuscrit des documents auxquels nous sommes confrontés – à la fois la lettre et la signature, et nous force à faire face à la page imprimée devant nous.

⁸³⁵ *Reading at the Social Limit*, op. cit, p. 51.

⁸³⁶ « 'The Italics are Mine' », art. cit, p. 156–58. Jackson explique la technologie utilisée pour reproduire les signatures de la manière suivante : « Of course, the technology utilized to reproduce the autographs was at least two centuries old by the time the *Messenger* came to employ it on Poe's behalf. The signatures were carefully traced onto blocks of hard wood which were then carved so that the lettering stood out in relief. So designed, the blocks could be locked into forms along with type, inked up, and printed from ». *Ibid.*, p. 158.

⁸³⁷ Soit dit en passant : cette écriture est dite le « *beau idéal* » (*Tales* 1, p. 273) de la « chirographie ». Il faut donc écrire comme une machine pour écrire bien.

Dans « A Chapter on Autography », nous lisons un autre commentaire sur la gravure sur bois, et sa relation avec la signature cette fois-ci. Il s'agit de la signature de « Mr. Simms » (voir illustration 80) : « The middle name is Gilmore : in the cut it looks like Gilmore⁸³⁸ ». Le texte signale donc une différence entre la signature et sa copie. Notons qu'il signale une différence entre la signature et sa copie, soulignant une imperfection technique qui aurait introduit une *erreur* dans la reproduction. L'authenticité n'est donc pas garantie.

Cette inauthenticité de la signature est soulignée autrement dans « A Chapter on Autography », et ce au tout début du texte, de manière on ne peut plus ironique. Lorsque l'éditeur de la collection de signatures explique son intérêt, il écrit :

Next to the person of a distinguished man-of-letters, we desire to see his portrait—next to his portrait, his autograph. In the latter, especially, there is something which seems to bring him before us in his true idiosyncrasy—in his character of *scribe*⁸³⁹.

Tout d'abord, il y a ici un postulat : qu'il serait désirable de côtoyer une célébrité littéraire. À défaut de ceci, deux substituts sont acceptables : le portrait et l'autographe. Et le texte renchérit sur l'autographe, nous assurant que c'est à travers lui que nous aurons l'expérience la plus authentique de la célébrité qui l'a elle-même produit. Cependant, ce qui vient après le tiret est déroutant : « in his character of *scribe* ». Pour bien comprendre ce qui se passe ici, il faut se souvenir que, pour Poe, « character » veut dire quelque chose comme « personnalité ». Si la célébrité endosse ici le « caractère de scribe », cela implique qu'elle pourrait tout aussi bien en endosser d'autres.

Enfin, une dernière atteinte à l'authenticité des signatures vient couronner le tout. Il faut commencer par prendre connaissance de l'analyse de l'écriture de « Mr. Seba Smith », dont la popularité était due en partie à un livre intitulé *Letters of Major Jack Downing* :

Upon the whole, it is much such a MS. as David Crockett wrote, and precisely such a one as we might imagine would be written by a *veritable* Jack Downing ; by Jack Downing himself, had this creature of Mr. Smith's fancy been endowed with a real entity⁸⁴⁰.

Il y a donc un premier niveau de désauthentification, puisque l'écriture de Smith ressemble à celle d'un personnage fictif. Il y a une complication supplémentaire dans la deuxième partie de « A Chapter on Autography ». En effet, nous sommes confrontés dans cette partie à la signature du « véritable Jack Downing », et nous devons donc reconnaître qu'il y a encore une autre

⁸³⁸ « A Chapter on Autography [partie 1] », art. cit, p. 229.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 225.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 232.

signification du mot « character » en jeu dans ce texte : personnage, personnage fictif, personnage littéraire⁸⁴¹. La signature de Jack Downing apparaît d'ailleurs dans un contexte de vérification de l'authenticité :

As the authorship of the Jack Downing letters is even still considered by many a moot point, (although in fact there should be no question about it,) and as we have already given the signature of Mr. Seba Smith, and (just above) of Mr. Brooks, we now present our readers with a fac-simile signature of the « veritable Jack » himself, written by him individually in our own bodily presence⁸⁴².

Le texte soulève donc une question sur le véritable auteur des *Letters of Major Jack Downing*. L'éditeur déclare que la signature présentée est celle du « véritable Jack », authentifiée car elle fut exécutée en présence physique (« bodily presence ») de l'éditeur. Cependant, il est souligné que la signature est un fac-similé, et les guillemets autour de « veritable Jack » sabotent la prétention à la vérité et à l'authenticité contenue dans l'adjectif « véritable ». Nous sommes ici en présence d'une pirouette analogue au moulinet du coup d'épée du caporal Trim : le personnage fictif fait une marque sur la page. La marque ne retrace pas un mouvement fait par le personnage dans ce cas, mais est une signature : il s'agit d'une authentification du nom. Cependant, nous avons vu ci-dessus que la signature tendait vers l'ornement et le non significatif. On pourrait donc dire qu'il y a ici une parabase permanente telle que celle qui a lieu dans *Shandy*, qui contamine toutes les signatures des deux textes, entre signification et non-signification, entre authentique et inauthentique, entre fictionnel et véritable. Une arabesque survient.

Il convient de souligner une dernière chose au sujet de ces lettres. On se souvient que, dans « Autography », c'est Joseph « ? » Miller qui les apporte au narrateur. Ce dernier est également mentionné dans « A Chapter on Autography » et, bien que la fiction ne soit pas la même, la présence de ce personnage est donc marquée. Or, comme cela a été souligné ci-dessus, ce récit-cadre du premier texte est tiré d'une source anglaise, et le narrateur interroge Miller sur ses origines. Celui-ci déclare : « You should know that the Miller family are indigenous every where, and have little connection with either time or place » (*Tales* 1, p. 261–62). Ainsi, celui qui est à l'origine des lettres n'est localisable ni dans l'espace, ni dans le temps, comme l'écriture dans le *Phèdre* de Platon. Cela peut paraître banal, une excuse pour minimiser des origines étrangères, mais ce détail devient plus porteur de sens quelques pages plus tard. En

⁸⁴¹ Il y a une signature de « Jack Downing » dans « Autography » également (*Tales* 1, p. 285), mais sa fictionnalité n'est pas soulignée.

⁸⁴² « A Chapter on Autography [partie 2] », art. cit, p. 283.

effet, nous lisons : « The dates, throughout [the correspondence], were overscored, and we have been forced, accordingly, to leave them blank » (*Tales* 1, p. 264–65). Joseph « ? » Miller, qui n'est pas localisable dans l'espace ou le temps, livre sa correspondance, elle-même non localisable. Les dates sont *sous rature* et doivent donc être laissées en blanc dans les reproductions. Il se passe donc quelque chose au niveau de la temporalité lorsqu'une signature est reproduite. Une signature est toujours accompagnée d'une date, après tout. La date confère à la signature sa légitimité, et vice versa. Lorsque la signature est reproduite techniquement, la date disparaît – d'abord sous rature, puis carrément laissée en blanc. La signature n'appartient plus au temps officiel, mais au présent radical de la page. Il est intéressant de noter que l'éditeur des lettres de « A Chapter on Autography » ne prend même pas la peine de mettre en place une fiction drolatique pour expliquer l'absence de dates – elle va de soi. Ainsi, ces marques non typographiques sont foncièrement non datables, existant toutes *en même temps*.

III. La Main, la pierre

Les signatures des textes sur l'autographie sont probablement les exemples les plus spectaculaires des marques non typographiques dans le corpus de Poe, mais probablement pas les plus célèbres. Cet honneur revient sans doute aux marques trouvées sur les parois d'une gorge à la fin de *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Le seul roman achevé de Poe a un passé contrasté, comme le montre Ronald C. Harvey⁸⁴³, et Poe lui-même l'a très sévèrement jugé : « a very silly book⁸⁴⁴ ». Il ne s'agit pas, ici, de retracer toute l'histoire critique de *Pym* (ce que Harvey a très bien fait), mais plutôt de commencer avec l'étape qui renouvelle le plus les lectures de la fin du texte, l'épisode de Tsalal en particulier. À la fin des années 1960 et 1970 en France, une série d'études de *Pym* en tant que métafiction sont publiées. On pense en particulier à « Le Caractère singulier de cette eau » de Jean Ricardou⁸⁴⁵ qui lit l'eau si étrange de Tsalal comme de l'encre, et à « *Pym*, conte fantastique ? » de Maurice Lévy⁸⁴⁶, pour qui la figure blanche de la fin du roman représente l'abîme de la page blanche. Il y a également « Le Tombeau d'Edgar Poe » de Maurice Mourier⁸⁴⁷, qui se moque de l'herméneute voulant toujours trouver du sens, et soutient que les inscriptions de Tsalal ne font qu'épeler les noms de Poe et de Pym. Ces perspectives stimulantes ont inspiré des critiques américains travaillant dans le

⁸⁴³ *The Critical History of Edgar Allan Poe's The Narrative of Arthur Gordon Pym: « A Dialogue with Unreason »*, New York, Routledge, 1998.

⁸⁴⁴ *The Collected Letters of Edgar Allan Poe*, op. cit., p. lettre 93 (p. 218).

⁸⁴⁵ « Le Caractère singulier de cette eau », in *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 193-207.

⁸⁴⁶ « *Pym*, Conte fantastique? », *Études Anglaises*, 27, 1974, p. 38-44.

⁸⁴⁷ « Le Tombeau d'Edgar Poe », *Esprit*, 42, 1974, p. 902-926.

sillage de la déconstruction (du moins à l'époque où ces études sur *Pym* furent publiées) : Joseph DeFalco (« Metaphor and Meaning in Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym*⁸⁴⁸ »), John Carlos Rowe (« Writing and Truth in Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym*⁸⁴⁹ »), David Ketterer (*The Rationale of Deception in Poe*⁸⁵⁰) et J. Gerald Kennedy (« 'The Infernal Twoness' in *Arthur Gordon Pym* » et « The Invisible Message: The Problem of Truth in *Pym*⁸⁵¹ »).

Deux problématiques principales émergent de cette série de lectures : d'une part l'écriture, d'autre part, sa lisibilité. Du côté français, la problématique de l'écriture est sans doute exprimée au mieux par Henri Justin :

Si Jean Ricardou, dans son étude de 1967, peut encore voir dans les veines de l'eau de Tsalal des lignes d'écriture, ce sont cependant déjà des lignes serrées l'une contre l'autre et qui donc, ne prenant pas forme contre le blanc du papier, ne peuvent plus signifier. Et avec l'arrivée des ultimes lactescences [des eaux du pôle], le texte s'évanouit dans la blancheur mallarméenne de la page. C'est à propos de Poe que Mallarmé valorise « le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers » – mais encore faut-il qu'il y ait « composition », noir sur blanc. Poe, dans ces deux derniers épisodes de *Pym*, se livre à une rêverie de décomposition de l'écriture⁸⁵².

Il est clair que l'écriture est *en jeu* dans les deux derniers épisodes de *Pym*. Pour simplifier, nous nous retrouvons avec l'encre d'un côté et une page blanche de l'autre, et nous ne savons pas si la première va pouvoir s'inscrire sur la deuxième de manière significative.

Ceci débouche sur la question de la lisibilité, qui est présente à travers tout le roman. Kennedy souligne un épisode antérieur en particulier : « the letter from Augustus to Pym finally becomes, in fact, a synecdoche of the novel, manifesting its excruciating doubleness : one side contains a legible but confounding inscription, while the other reveals an essential blankness – the absent meaning of an effaced, incommunicable message⁸⁵³ ». Toute écriture, dans *Pym*, déjà fort difficile à comprendre, est donc doublée d'un blanc illisible qui en serait la vérité essentielle.

⁸⁴⁸ « Metaphor and Meaning in Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym* », *Topic*, 16, 1976, p. 54-67.

⁸⁴⁹ « Writing and Truth in Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym* », *Glyph*, 2, 1977, p. 101-121.

⁸⁵⁰ *The Rationale of Deception in Poe*, *op. cit.*, p. 125-41.

⁸⁵¹ « 'The Infernal Twoness' in *Arthur Gordon Pym* », *Topic*, 16, 1976, p. 41-53 et « The Invisible Message: The Problem of Truth in *Pym* », in Dennis W. EDDINGS (dir.), *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*, Port Washington, N.Y., Associated Faculty Press, 1983, p. 124-135.

⁸⁵² *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, *op. cit.*, p. 171-72.

⁸⁵³ « The Invisible Message: The Problem of Truth in *Pym* », *art. cit.*, p. 133-34.

Ceci est lié, selon G. R. Thompson, au fait que *Pym* est structuré comme une arabesque⁸⁵⁴. Il met le texte en rapport direct avec Friedrich Schlegel et les tapis persans, ce qui lui permet de traiter des problématiques de cadrage et de métalittérature, ainsi que le motif du quinconce, qu'il voit comme structurant pour le roman en général (comme John T. Irwin⁸⁵⁵). Il sera sans doute clair, au point où nous en sommes arrivés, que l'interprétation de l'arabesque chez Thompson est très différente de la mienne. Pour lui elle est liée à l'ironie romantique en général, tandis que pour moi son principe structurant est l'ironie en tant que parabase permanente. Par ailleurs, le livre sur lequel il s'appuie pour développer sa compréhension des tapis persans⁸⁵⁶ n'est pas un ouvrage historique, mais traite uniquement des tapis modernes, ce qui l'empêche de considérer une grande variété de tapis.

Enfin, pour clore ces remarques d'introduction, il convient de mentionner brièvement un thème qu'il est impossible de passer sous silence lorsque l'on parle de *Pym*. Ici comme dans d'autres textes de Poe (« Hop-Frog », « The Murders in the Rue Morgue », « How to Write a Blackwood Article », « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », « The Gold Bug »), où les personnages de couleur sont décrits comme des bêtes ou vice versa (ou encore d'autres contes dans lesquels la noirceur est thématifiée), la question du racisme de Poe affleure. Il y a bien sûr la fameuse « Paulding-Drayton Review », une recension complaisante de deux livres sur l'esclavage parue dans *The Southern Literary Messenger* en avril 1836 dont Poe serait l'auteur (bien que ce fait soit contesté). Nous savons bien entendu que Poe est une figure clé pour l'articulation du concept d'« African Americanism » de Toni Morrison⁸⁵⁷. Certains, comme Jonathan Elmer, par exemple, sont catégoriques : « Poe's imagination could not imagine apocalypse – whether in the south of France or at the South Pole – without calling up the image of the slave⁸⁵⁸ ». D'autres, comme Henri Justin, sont moins sûrs : « Entre illustration et ridiculisation du racisme, Poe me semble se tenir sur le fil du rasoir⁸⁵⁹ ». Il ne sera pas utile pour le présent propos de trancher cette question.

Tournons-nous maintenant vers l'épisode sur lequel l'accent sera mis ici : les inscriptions se trouvant dans les gorges de l'île de Tsalal. On s'en souvient, après de multiples péripéties et à l'approche de la fin du roman, le navire de Pym arrive à l'île de Tsalal, où

⁸⁵⁴ Voir « The Arabesque Design of *Arthur Gordon Pym* », art. cit.

⁸⁵⁵ John T. IRWIN, « The Quincuncial Network in Poe's *Pym* », in Richard KOPLEY (dir.), *Poe's Pym : Critical Explorations*, Durham ; London, Duke University Press, 1992, p. 175-187.

⁸⁵⁶ M. C. HILLMANN, *Persian Carpets*, op. cit.

⁸⁵⁷ Voir *Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination*, New York, Vintage Books, 1992.

⁸⁵⁸ J. ELMER, *Reading at the Social Limit*, op. cit, p. 144.

⁸⁵⁹ H. JUSTIN, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, op. cit, p. 170.

absolument tout est noir et où les habitants n'ont jamais rien vu de blanc. Les hommes du navire mettent en place un commerce avec les autochtones, pensant les flouer complètement, mais ceux-ci s'avèrent plus malins que prévu et attaquent les hommes blancs qui essaient de les opprimer. Pym et son compagnon Peters, seuls rescapés du désastre, finissent par se retrouver dans d'étranges gorges qui semblent être en forme de lettres et découvrent à l'intérieur, sur les murs de ces structures géologiques, des marques tout aussi étranges. Il s'agit ici de proposer une lecture de leur fonctionnement et des enjeux théoriques qui en découlent.

La première observation qu'il convient de faire est la suivante : l'illusion que le texte souhaite donner est que ces marques passent en quelque sorte directement du mur de la gorge à la page, mais en fait, il y a énormément de médiations, d'une part fictives et d'autre part réelles. Commençons par les médiations fictives. Tout d'abord, il y a l'appréhension (au sens kantien) à la fois des gorges (« chasms ») et des caractères que Pym et son compagnon y trouvent. Nous nous souvenons de la découverte des premières : Peters et Pym partent à la recherche de nourriture, et sont constamment arrêtés par des gouffres différents : « our progress was entirely arrested by a branch of the gorge in which our companions had perished⁸⁶⁰ » ; « we were again stopped by a precipice of immense depth⁸⁶¹ » ; « we arrived at a chasm far deeper than any we had seen⁸⁶² ». Ce qui est frappant dans ces échecs successifs – outre le fait qu'ils élaborent une sorte de dictionnaire des synonymes du mot « gouffre » – est que les descriptions des pérégrinations des deux compagnons entre deux « trous » qui les arrêtent ne permettent pas du tout de *visualiser* la forme qu'elles tracent. La description constitue donc une médiation imparfaite, qui devra être complétée par une autre, à savoir le dessin que Pym en fait. En effet, dès que Pym est à l'intérieur de la première gorge, il en entame une description, mais l'interrompt subitement :

The precise formation of the chasm will be best understood by means of a delineation taken upon the spot ; for I had luckily with me a pocketbook and pencil, which I preserved with great care through a long series of subsequent adventure, and to which I am indebted for memoranda of many subjects which would otherwise have been crowded from my remembrance⁸⁶³.

Pym a fort heureusement de quoi *prendre des notes*. Poe fait peu d'efforts pour excuser le manque de vraisemblance de ce point, comme si cela lui était au fond égal⁸⁶⁴. Le papier et le

⁸⁶⁰ « The Narrative of Arthur Gordon Pym », art. cit, chap. 23, paragr. 3.

⁸⁶¹ *Ibid.*, chap. 23, paragr. 3.

⁸⁶² *Ibid.*, chap. 23, paragr. 4.

⁸⁶³ *Ibid.*, chap. 23, paragr. 7.

⁸⁶⁴ Il est intéressant de noter également que le texte dit que ce sont des aventures *postérieures* qui sont notées sur le cahier, alors que, comme nous le savons, le roman est presque terminé, Pym sera bientôt absorbé par la blancheur

crayon se substituent donc à la médiation de la mémoire, qui aurait sinon été surchargée, mais les dessins ne sont pas plus fiables pour autant. En effet, avant qu'ils puissent être tracés, il y a encore quelques médiations qui interviennent : celle que constitue la vision de Pym, celle que constitue son interprétation de ce qu'il voit (qui n'est pas en accord avec elle-même), et la médiation que constitue sa main sur le papier.

En ce qui concerne la première, nous n'y avons accès que de manière indirecte, une nouvelle fois, à savoir à travers la description. Nous avons vu ci-dessus que celle-ci a tendance à être opaque, comme ailleurs dans le corpus, par exemple dans « The Domain of Arnheim », où la description se prête de moins en moins à la visualisation au fur et à mesure que nous avançons dans le récit. En ce qui concerne la première des gorges, Pym a une interprétation très forte : « we could scarcely bring ourselves to believe it altogether the work of nature⁸⁶⁵ ».

Il y a enfin la question de la main de Pym. Il aura bien sûr une manière toute particulière de dessiner, un style, une *signature*. Il avoue d'ailleurs lui-même que la figure 1 n'est pas exacte : « This figure (see figure 1) gives the general outlines of the chasm, without the minor cavities in the sides, of which there were several, each cavity having a corresponding protuberance opposite⁸⁶⁶ ». Autrement dit, il y a des détails dans la gorge que Pym n'a pas représentés dans son dessin. Était-ce impossible, ou a-t-il tout simplement choisi de ne pas le faire ? En revanche, en ce qui concerne la figure 4, elle est dite « exacte » (« accurate⁸⁶⁷ »), mais elle semble comporter beaucoup plus de détails (des traits finement ondulés, des points dont les formes sont très précises) que ceux qui ont été laissés de côté dans la figure 1. Enfin, dans ses notes de ce chapitre, Pollin soulève un problème d'échelle quant à la largeur déclarée des gorges et à la manière dont elles sont représentées sur le papier :

Highly singular is Poe's assertion about the width of forty or fifty yards, since the expanse of the legs and top circle of the figure, no matter how crudely it is drawn, requires all these chasms,

terminale du pôle sud – mais en rattrapera nous ne savons trop comment pour raconter son histoire. Les aventures inscrites dans le cahier doivent donc être en grande partie des aventures qui ne nous sont jamais transmises.

⁸⁶⁵ « The Narrative of Arthur Gordon Pym », art. cit, chap. 23, paragr. 7. D'après John T. Irwin, Pym ne reconnaît pas en général le « dessein intelligent » (« intelligent design »), et fait preuve d'un manque de réflexion lorsqu'il y est confronté : « Pym consistently demonstrates [a lack of reflection] when faced with traces of intelligent design in the desolate regions near the Pole » (« The Quincuncial Network in Poe's Pym », art. cit, p. 185.). Comme nous le savons, il y a un débat entre Peters et Pym sur l'origine (humaine ou pas) des formes représentées dans la figure 4 (« The Narrative of Arthur Gordon Pym », art. cit, chap. 23, paragr. 10.). Sur cette dispute, voir J. ERNST, *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*, op. cit, p. 114, 118.

⁸⁶⁶ « The Narrative of Arthur Gordon Pym », art. cit, chap. 23, paragr. 8.

⁸⁶⁷ *Ibid.*, chap. 23, paragr. 10.

twenty yards across, to measure about 160 yards, as a ruler applied to the figure will quickly show⁸⁶⁸.

Que doit-on donc penser de la médiation que constitue la main de Pym ? Manifestement elle transforme, elle altère. L'impression première qu'on a pu avoir en voyant ces marques sur la page – qu'elles étaient apposées, là, en direct de la gorge – est fautive, et le texte attire notre attention sur ce fait. Le fonctionnement des marques non typographiques présentes dans *Pym* est différent de celui du moulinet de *Shandy*. On s'en souvient, ce dernier est censé être la marque laissée sur la page par l'épée du Caporal Trim. On aurait pu penser que le coup de crayon de Pym fait une marque directe sur la page, mais le texte nous fait remarquer que les choses sont plus compliquées.

En effet, ces médiations fictionnelles sont un écho des médiations réelles qui ont rendu ces marques possibles. Tout d'abord, quelqu'un (Poe lui-même ?) les a dessinées à la main, ce dessin a été tracé à la main sur un bloc de bois, et le bloc de bois a été sculpté à la main pour créer les reliefs permettant de l'imprimer. Enfin le processus matériel d'impression a introduit sa propre signature non humaine. En soulignant fictivement les médiations qui entrent en jeu pour créer la marque non typographique sur la page, Poe crée en quelque sorte une fiction du processus nécessaire à sa production matérielle.

Après avoir commenté le processus de production de ces marques non typographiques, il convient de discuter leur interprétation. En effet, elles seraient incomplètes sans la note finale qui tente d'en donner le sens. C'est bien connu, la dernière phrase du récit de Pym est : « And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow⁸⁶⁹ ». Fin énigmatique, s'il en est, et qui a fait couler beaucoup d'encre⁸⁷⁰. Mais ce n'est pas tout à fait la fin du livre. Pym est bien mort, mais pas comme nous l'aurions cru à la lecture de la fin de son récit. Son trépas est tout aussi mystérieux (« sudden and distressing death⁸⁷¹ »), mais il a survécu suffisamment longtemps pour rapporter ses cahiers de notes et ses dessins. Cependant, la fin du livre est perdue, Peters ne peut être localisé, et ce qui nous sera donné en pâture est une « Note », qui tente d'interpréter les marques produites dans les gorges de Tsalal. En guise d'interprétation, donc, l'auteur anonyme de la note identifie deux sortes d'hiéroglyphes, l'un connotant la noirceur, l'autre la blancheur. Il discerne également une figure humaine qui

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 342.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, chap. 24, paragr. 14.

⁸⁷⁰ Pour un résumé des discussions des années 1960 et 1970, voir Daniel A. WELLS, « Engraved Within the Hills : Further Perspectives on the Ending of *Pym* », *Poe Studies - Old Series*, 10-1, 1977, p. 13-15.

⁸⁷¹ « The Narrative of Arthur Gordon Pym », art. cit, p. Note, paragr. 1.

indiquerait la direction du sud. L'auteur de la « Note » justifie les interprétations qu'il échafaude en faisant appel à tout un arsenal d'informations philologiques, dont Jacob Rama Berman analyse l'orientalisme⁸⁷². Il est cependant légitime de se demander si Poe prend tout cela au sérieux. Comme le dit John T. Irwin : « one might think that the note's philological information is a typical Poe hoax⁸⁷³ ». Mais il poursuit en reconstruisant les sources philologiques disponibles à l'époque de Poe, et conclut que les informations données dans le texte sont exactes d'après l'état de l'art à l'époque de l'écriture de *Pym*.

Il y a une autre source possible des inscriptions de Tsalal : Dighton Rock. Il s'agit d'un rocher de quarante tonnes qui fut découvert dans le lit d'une rivière non loin du bourg de Dighton (aujourd'hui Berkley, dans le Massachusetts), et qui est couvert de pétroglyphes. Il est connu depuis 1680 au moins, quand un colon anglais en fit des dessins, mais il capta l'imagination de manière très forte au XIX^e siècle. Irwin cite un passage des *Vues des Cordillères et Monumens [sic] des Peuples Indigènes de l'Amérique* d'Alexander von Humboldt dans lequel ce dernier commente les inscriptions apparaissant sur ce rocher⁸⁷⁴. Nous savons que Poe s'est souvent inspiré de Humboldt, et bien qu'on ne puisse affirmer qu'il ait lu précisément le passage sur Dighton Rock, il y a un autre contexte dans lequel le Rocher fut discuté à l'époque de l'écriture de *Pym* : dans les magazines de 1836 à 1838, avec reproductions à l'appui⁸⁷⁵. Au fil de leur étude et des controverses publiées en particulier dans le magazine *Antiquitates Americanae*, ces pétroglyphes sont de mieux en mieux compris, ce qui permet à Moldenhauer de faire la comparaison suivante : « Like the “hieroglyphics” on Tsalal, the “glyphs” on Dighton Rock begin as a nearly random and apparently meaningless set of marks and end as a deliberate message⁸⁷⁶ ».

C'est l'avant-dernier aspect des inscriptions de Tsalal qui sera discuté ici : ils sont au départ complètement inactifs au niveau sémantique, et finissent par être des machines à produire

⁸⁷² « Rude Representation : Orienting the American Frontier Through the Characters in Pym's Chasm Page », in J. Gerald KENNEDY et Scott PEEPLES (dir.), *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 1-22, p. 356. Berman soutient qu'il existait à l'époque un intérêt général pour l'archéologie biblique, l'égyptologie et la philologie du Proche-Orient, que tout lecteur aurait mis en rapport avec la fin de *Pym*, et de fait ce sont ce genre de sources que Poe mobilise dans la note finale. Ainsi, il y aurait ici un point de contact avec l'orientalisme d'un Riegl ou d'un Erdmann.

⁸⁷³ *American hieroglyphics*, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 171-72. Il semble que le texte de Humboldt ait été écrit d'abord en français (<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-61301>).

⁸⁷⁵ Joseph J. MOLDENHAUER, « Pym, the Dighton Rock, and the Matter of Vinland », in Richard KOPLEY (dir.), *Poe's Pym : Critical Explorations*, Durham ; London, Duke University Press, 1992, p. 75-94, p. 86. Il y a donc la une prolifération de marques non typographiques également, et Moldenhauer note à plusieurs reprises les variations entre différentes versions du même dessin.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 91.

du sens. Dans le cas de *Pym*, les marques deviennent des mots, des mots qui ont un sens. Ce sens n'est pas clair, et doit être complétée par des interprétations plus ou moins spéculatives. Et interprété, il l'est : ces marques, ces mots, ce sens énigmatique n'ont pas fini de faire couler de l'encre. Dennis Pahl explique comment cela fonctionne :

[I]n attempting to locate the meaning of the white mist that Pym encounters, critics have in a sense repeated Pym's quest for ultimate truth and knowledge [...] Poe may well anticipate his readers – his decipherers – insofar as his text, by creating a gap or space into which (let us say) the reader must voyage, makes ironic the very idea of bringing the text to a successful closure, with a correct meaning. For the “white light of revelation” is really no revelation at all ; it simply marks the absence around which the reader is allowed to construct his own interpretive discourse, filling in blank space with his own sort of fiction⁸⁷⁷.

La fin de *Pym* met donc en place un blanc dans lequel un discours herméneutique peut s'engouffrer. La « Note » est le premier de ces discours, mais chaque interprète en produit un autre, contribuant à un supplément de sens. Dans son étude de la pratique de la cryptographie chez Poe, Shawn Rosenheim⁸⁷⁸ a démontré que Poe fut très près de croire que le sens des signes est arbitraire, que ces derniers sont capables de tout vouloir dire, ou de ne rien dire du tout. Les inscriptions de Tsalal sont en tout cas prises dans ce *double bind* : à la fois complètement inertes et infiniment productives.

Comme le dit Pahl, entre ces deux extrêmes, il s'ouvre une faille, « a gap, a space ». Les marques sur les pages dans le chapitre 23 de *Pym* creusent un blanc, un écart, un espace – un trou, pour utiliser le mot de Claude Richard. Or le trou de Claude Richard était un trou temporel⁸⁷⁹, qui a été mis en rapport, ici avec le « ha ! ha ! » du narrateur dans « The Tell-Tale Heart », lu comme la marque dans laquelle toutes les distinctions de temporalités s'abîment. Quelque chose le suggère. En effet, à l'approche des gorges de Tsalal, le texte présente une anomalie dans les temps verbaux, signalée par Pollin dans ses notes. Pour qu'elle soit sensible, il faut citer un peu longuement :

We now pushed over to the eastward, but with precisely similar fortune. After an hour's scramble, at the risk of breaking our necks, we discovered that we had merely descended into a vast pit of black granite, with fine dust at the bottom, and whence the only egress was by the rugged path in which we had come down. *Toiling* again up this path, we now tried the northern edge of the hill⁸⁸⁰. [je souligne]

⁸⁷⁷ *Architects of the Abyss : The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne, and Melville*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, p. 41–42.

⁸⁷⁸ « The King of 'Secret Readers': Edgar Poe, Cryptography, and the Origins of the Detective Story », *ELH*, 56-2, 1989, p. 375-400.

⁸⁷⁹ « La Double voix dans “The Tell-Tale Heart” », art. cit, p. 131.

⁸⁸⁰ « The Narrative of Arthur Gordon Pym », art. cit, chap. 23, paragr. 4.

Pollin déclare : « the tense of the participle [toiling] is wrong ; it should be “having toiled again”⁸⁸¹ ». Il est en effet difficile de comprendre comment les deux compagnons pourraient *en même temps* s’efforcer de monter de nouveau le chemin menant vers le haut du puits, *et* commencer à grimper la face nord de la butte. C’est un exemple de ce que Cindy Weinstein appelle *tempo(e)reality* : « the term I use to describe novels whose hold on sequence is wobbly. To put it simply, what happens first, what happens second, what is before and what is after is often difficult to discern⁸⁸² ». Il est certes facile de corriger le texte, et de le ramener sagement dans les bonnes règles de la succession, mais *tel qu’il est écrit*, c’est précisément la consécution, « ce qui vient avant et ce qui vient après », qui est remise en question. L’approche des gorges de Tsalal produit donc un trouble du temps comme si le texte anticipait le trou qui allait venir habiter au sein des marques qui s’y trouvent.

*

* *

Ce chapitre a interrogé le rapport entre la main et la machine, entre le manuscrit et l’imprimé, entre le non-typographique (car produit par la main) et le typographique. Dès lors qu’une marque faite à la main est *reproduite sur une page*, un brouillage des frontières se produit, et comme chaque fois qu’une telle « transgression » a lieu, nous sommes en présence d’une parabase semblable au moulinet de *Shandy* – c’est-à-dire d’une arabesque. Et dès lors que l’on fait ce geste, de nouvelles forces entrent en jeu qui font apparaître des aspects inattendus. Dans « MS. Found in a Bottle », le moulinet qui produit le mot DISCOVERY est geste machinal produit par une « main hypnotisée » : une main-machine. L’étude des textes sur l’autographie a produit trois résultats principaux. Tout d’abord, en ce qui concerne l’ornementation de l’écriture manuscrite, et son usage dans la signature en particulier, des traits et des courbes tracés uniquement à des fins esthétiques font entrer en jeu l’illisible, le non-interprétable, auquel le texte adhère et résiste en même temps. Ensuite, il s’ajoute à la signature faite à la main une couche de signature complètement non humaine, produite par les conditions matérielles d’impression : la main, encore une fois, fait face au non humain qu’est la machine, la machine à imprimer, mais cette fois-ci, une nouvelle dimension s’ajoute. En effet, il a été question de la temporalité propre à la signature reproduite (et donc signée par la machine) : sous rature, puis laissée en blanc, celle-ci appartient au « maintenant » de la page. Dans *Pym* enfin,

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 341.

⁸⁸² C. WEINSTEIN, *Time, Tense, and American Literature*, *op. cit.*, p. 4-5.

les marques des gorges de Tsalal – qui sont le résultat d’une gravure réalisée à la main avant d’être imprimées sur la page, à la fois dans la fiction (les marques sont gravées dans la pierre, Pym les dessine dans son carnet) et dans le livre qui la contient – sont doubles, à la fois dénuées de sens, et infiniment productrices de sens. Entre ces deux options s’ouvre un trou temporel, un trou qui vient habiter l’arabesque.

Chapitre 10

L'Effet « moulinet »

À plusieurs reprises au cours du présent travail, un effet a été relevé dans les textes de Poe, qui a donné matière à une comparaison avec la marque laissée par le coup d'épée du Caporal Trim dans *Tristram Shandy*, un événement du « monde » du texte qui s'inscrit sur la page. Au seuil du présent chapitre, il convient de se poser une question de vocabulaire. Dans son article « La Ligne du célibat. Le Hasard, l'arabesque et la volute : pour servir à une *histoire du zigloogloo* », Didier Semin utilise le néologisme « zigloogloo » (construit sur *zigzag* et *loop*) pour désigner une ligne « sinueuse et brisée tout ensemble⁸⁸³ ». Le fait que Semin se sente obligé d'avoir recours à un néologisme pour désigner cette ligne témoigne d'une certaine difficulté de terminologie. Dans le passage sur le coup d'épée, Sterne utilise le mot « flourish » : « Whilst a man is free – cried the Corporal, giving a flourish with his stick thus – [voir l'illustration 62 pour la marque]⁸⁸⁴ ». Dans ce contexte, le mot semble désigner le *geste* fait par le caporal, geste qui laisse une *trace* sur la page. Il est intéressant de noter que, dans ses écrits sur l'autographie dont il était question dans le précédent chapitre, Poe utilise également le mot « flourish » à plusieurs reprises pour parler d'*ornements* apportés à des signatures sous forme de volutes, de lignes sinueuses.

Le *Webster* de 1828 donne les définitions suivantes du nom commun « flourish » :

FLOURISH, *noun* flur'ish.

1. Beauty; showy splendor.

The *flourish* of his sober youth.

⁸⁸³ Il s'agit d'une construction « probable ». Voir D. SEMIN, « La Ligne du célibat. Le Hasard, l'arabesque et la volute : pour servir à une *histoire du zigloogloo* », art. cit, p. note 34.

⁸⁸⁴ *Tristram Shandy*, *op. cit.*, p. Volume IX. Chapter IV.

2. Ostentatious embellishment; ambitious copiousness or amplification; parade of words and figures; show; as a *flourish* of rhetoric; a *flourish* of wit.

He lards with flourishes his long harangue.

3. Figures formed by bold, irregular lines, or fanciful strokes of the pen or graver; as the flourishes about a great letter.

4. A brandishing; the waving of a weapon or other thing; as the *flourish* of a sword⁸⁸⁵.

Les deux acceptions qui sont les plus pertinentes ici sont manifestement les troisième et quatrième. La dernière rejoint le sens qui semble être à l'œuvre chez Sterne, tandis que la troisième semble être celle qui est mise en avant chez Poe dans ses écrits sur les signatures. Nous avons donc un mot qui désigne soit un geste, plutôt que la ligne, soit une ligne qui est un ornement, et dépend donc d'autre chose. Le français reproduit à peu près le même schéma. Comme traductions possibles de « flourish », il y a deux groupes : 1) rinceau, ornement, volute, fioriture ; 2) moulinet. Les termes du premier groupe relèvent tous de l'ornement, et rendent donc la ligne dépendante d'un élément principal. « Moulinet » désigne, de nouveau, plutôt un geste. Ni l'anglais ni le français ne semblent donc disposer de mot qui puisse désigner le *tracé* lui-même, qui a une certaine forme, en tant qu'élément autonome, et qui, comme le montre Semin, se retrouve à divers moments de l'histoire. Dans le présent travail, j'adopterai par convention le mot « moulinet » (celui-ci étant le plus proche du « flourish » de Sterne), tout en soulignant que je vise par là plutôt ce que Semin entend par « zigloogloo ».

Dans *Tristram Shandy*, l'événement du moulinet s'inscrit de manière non typographique, sous la forme d'un *tracé*. Ce n'était pas toujours le cas dans les effets observés ci-dessus. Le chapitre précédent s'est penché sur des marques non typographiques, tout comme ce moulinet. Il s'agissait de marques qui ne pouvaient être produites par des caractères d'imprimerie standards. Leur production devait faire intervenir des processus beaucoup plus artisanaux et coûteux (ceux de la gravure sur bois) et transformaient la temporalité de la marque. Il convient à présent d'établir un lien entre les occurrences *typographiques* de l'effet moulinet et ce qui est produit par le non-typographique. Pour ce faire, tournons-nous vers des textes dans lesquels le typographique, c'est-à-dire tout ce qui *est* produit par des caractères d'imprimerie standards, subit certaines transformations. Il s'agira tout d'abord de « The Bargain

⁸⁸⁵ <http://webstersdictionary1828.com/Dictionary/flourish>

Lost » (ainsi que de la deuxième version de ce conte, « Bon-bon ») et de « Silence – A Fable », en particulier de l'écriture changeante qui apparaît dans ces textes. Ensuite, il sera question de « Mystification » et de son mystérieux traité sur le *duello*. Puis une analyse du prologue des « Marginalia » sera proposée. Ce texte, assimilé aux contes par Mabbott, explique comment les commentaires inscrits dans les marges des livres transforment ces derniers, et comment ces textes marginaux sont à leur tour transformés lorsqu'ils sont détachés des marges qui les ont suscités pour être publiés indépendamment. Enfin, l'on se tournera vers « X-ing a Paragrab », dans lequel des jeux avec la typographie ont des conséquences drastiques pour le texte imprimé.

*

* *

I. Diabolus in fabula

Il convient tout d'abord de se tourner vers un ensemble de textes qui ont beaucoup en commun. « The Bargain Lost » et sa deuxième version, « Bon-Bon » sont souvent mis en rapport avec « Silence » (connu sous divers titres, dont tout d'abord « Siope – A Fable » lors de la première publication en 1838, et « Silence – A Fable » dans la table des matières de *Phantasy-Pieces* qui date de 1842), bien qu'à première vue tout paraisse les différencier. Les deux premiers textes sont deux versions d'une sorte de bouffonnerie dans laquelle le diable rend visite à un personnage ridicule, le troisième est un texte difficile à identifier d'un point de vue générique, mais qui en tout cas se présente a priori comme sérieux.

« The Bargain Lost⁸⁸⁶ » raconte l'histoire d'un chef cuisinier, également philosophe, qui s'appelle Pedro Garcia. Alors qu'il est en train de mettre la dernière touche à un traité de métaphysique ridicule, il se rend compte que le diable est apparu dans sa chambre. Il s'ensuit une conversation très arrosée dans laquelle le diable révèle qu'il consomme les âmes des philosophes, et discute des mérites gustatifs de différents types de penseurs, ainsi que des méthodes pour conserver leurs esprits. Voulant

⁸⁸⁶ Henri Justin nous rappelle que ce conte est l'un de ceux que Poe soumit à l'hebdomadaire *The Philadelphia Saturday Courier* en 1831 (voir *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, op. cit, p. 79.). Aucun de ces contes ne remporta de prix, mais cinq furent retenus pour la publication : « Metzengerstein », « Le Duc de l'Omelette », « A Tale of Jerusalem » et « A Decided Loss » en plus de « The Bargain Lost ».

prouver que sa propre âme serait très savoureuse, Pedro l'offre au diable, qui la refuse, au grand dam du philosophe, qui se sent très insulté. La conversation est pleine de références aux auteurs classiques, et G.R. Thompson en résume le but ainsi : « The satiric point of the tale, with its metaphysical conversation, plentiful references to classical authors, and other recondite allusions, seems to be mockery of, on the one hand, German metaphysics, and, on the other hand, of pretended scholarship in contemporary fiction⁸⁸⁷ ». Les deux versions du conte suivent sensiblement la même trame. Cependant, l'action se déroule à Venise dans « The Bargain Lost » et à Rouen dans « Bon-Bon ». De plus, dans le premier conte, le philosophe restaurateur s'appelle Pedro Garcia (nom qui détonne avec le cadre italien), dans le second Pierre Bon-Bon.

Quant à « Silence », il s'agit, comme indiqué plus haut, d'un texte difficilement classable. Cela se laisse sentir dès le titre de la première publication : « Siope – A Fable ». « Siope » veut bien sûr dire « silence » en grec, donc la modification du titre par la suite est une traduction. Par ailleurs, *fabula* (en latin) est censé se rattacher étymologiquement à *for, fari*, qui veut dire « parler ». Donc les deux moitiés du titre s'entrechoquent et s'annulent mutuellement, ce qui renforce le refus de produire du langage déjà présent dans le mot « silence ». Il s'agirait d'un conte qui, en son titre même, ne veut rien dire dans les deux sens de l'expression : ne veut pas parler et ne fait pas sens. Au milieu de ce titre, on trouve bien sûr un tiret, une sorte de trou typographique. Mabbott qualifie le conte ainsi : « the most cryptic of Poe's tales » (*Tales* 1, p. 192). Cette énigme a pour conséquence une difficulté au niveau de l'identification du genre auquel il appartient. Pour Jutta Ernst, il s'agit d'un poème en prose (« Prosagedicht⁸⁸⁸ »), alors que Benjamin Fisher le décrit ainsi : « word picture⁸⁸⁹ » – deux « genres » qui brouillent les frontières génériques. Fisher suggère également que « Silence » pourrait être assimilé à de la science-fiction apocalyptique (« apocalyptic science fiction⁸⁹⁰ »). Au-delà de la question de genre, il se pose la question du statut du texte. Clark Griffith porte un jugement sévère sur celui-ci : « A

⁸⁸⁷ *Poe's Fiction, op. cit.*, p. 47.

⁸⁸⁸ *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken, op. cit.*, p. 116.

⁸⁸⁹ *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 25.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

pretentious bit of verbal nonsense⁸⁹¹ », ce qui amène à la question posée par Michael Allen : doit-on vraiment prendre ce texte au sérieux ?

« Silence » does seem from its tone to have been a serious predecessor of « Shadow » in original conception. In its early appearances in 1839 and 1840, however, Poe gave it the protective sub-title « In the Manner of the Psychological Autobiographists », as if to dub it a burlesque ; only in the 1845 printing was this sub-title removed, as though Poe no longer needed to insinuate that it was not to be taken seriously⁸⁹².

Le récit est extrêmement dépouillé. Un démon raconte au narrateur une histoire, en vérité plutôt une simple description de scène, qui prend place dans une région sinistre de la Libye. Dans cette terre désolée, le démon découvre un immense rocher gris, sur lequel est gravé le mot « DESOLATION » et sur lequel un homme se tient debout. Le démon l'observe en secret, et n'ayant pas réussi à troubler sa solitude en lui jetant un sort, il maudit la région de nouveau – tout bruit disparaît, et l'inscription sur le rocher se transforme en « SILENCE ». La majeure partie du conte est consacrée à la description, faite par le démon, de la région reculée où il se trouve, habitée par des fleurs qui parlent, des hippopotames et des éléphants, et arrosée par une pluie de sang.

Tout comme la classification, l'interprétation de ce conte pose problème, comme en témoigne un aperçu chronologique des lectures qui en ont été proposées. David Halliburton propose une interprétation existentialiste, selon laquelle le mot « désolation » exprime le premier état de l'homme (entendre « l'humain ») pendant que le démon le persécute, alors que « silence » exprime sa condition finale⁸⁹³. Mabbott mentionne les opinions de A.H. Quinn (« Man clings to the rock of reality, however terrible : the true silence, cessation of being, terrifies even a brave man », *Tales* 1, p. 192) et de Rae Blanchard (« It is the Demon of the Imagination's interpretation of the Universe [...]. The setting is a valley called Desolation, full of activity. A dignified man sadly contemplates the tumult of Life about him. Then the valley is called Silence, a type of death, which terrifies the man », *Tales* 1, p. 192–93). David Ketterer reconnaît les difficultés que « Silence » pose pour l'herméneute, mais propose néanmoins une lecture : « Given the enigmatic nature of the “fable”, any interpretation is necessarily conjectural. Nevertheless, there is room to read it as the

⁸⁹¹ « Poe's “Ligeia” and the English Romantics », art. cit, p. 13.

⁸⁹² *Poe and the British Magazine Tradition*, op. cit, p. 125–26.

⁸⁹³ *Edgar Allan Poe*, op. cit, p. 125–26.

devil's version of Christ's temptation in the wilderness⁸⁹⁴ ». Henri Justin, quant à lui, propose une interprétation beaucoup plus simple en soulignant l'aspect intertextuel du conte : le but du texte est simplement de ridiculiser l'autobiographie de Disraeli⁸⁹⁵. Mise à part celle de Justin, qui fait figure d'exception, les interprétations ci-dessus s'accordent à reconnaître que ce conte narre le passage d'un état à un autre, c'est-à-dire qu'ils mettent en place une temporalité linéaire, mais elles contournent la difficulté principale, à savoir la *transformation* de l'inscription qui permet la mise en place de cette temporalité. Cette inscription, cette marque, fonctionne-t-elle selon la même temporalité ?

Les descriptions des deux contes données ci-dessus ne permettent guère de comprendre en quoi ils se ressemblent, mais deux détails saillants permettent de les rapprocher d'emblée. Tout d'abord, il y a la présence du diable d'une part et d'un démon de l'autre, les deux étant maîtres du déroulement de l'intrigue. Mais le détail qui les relie le plus étroitement est le suivant : dans « Bon-Bon », le diable tient un livre dont le titre au premier abord est *Rituel Catholique* (*Tales* 1, p. 104), puis se transforme en *Registre des Condamnés* (*Tales* 1, p. 106), tout comme l'inscription sur le rocher dans « Silence » se transforme.

D'autres similarités se révèlent lorsque nous y regardons de plus près. Dans « Silence », il y a un problème de *déchiffrage*. Lorsque le démon aperçoit l'immense rocher gris pour la première fois, il voit bien qu'il comporte une inscription, mais il ne peut pas la lire d'emblée : « I came close unto the shore, that I might read the characters upon the stone. But I could not decypher them » (*Tales* 1, p. 196). Il lui faut l'éclairage, tout particulier ici, d'une lune rouge afin de pouvoir le faire : « And I was going back into the morass, when the moon shone with a fuller red, and I turned and looked again upon the rock, and upon the characters; – and the characters were DESOLATION » (*ibid.*, je souligne⁸⁹⁶). Notons que la formulation, qui revient une fois le mot transformé (« and the characters were SILENCE », *Tales* 1, p. 198), est étrange. Le texte ne dit pas « les caractères formaient le mot DÉSOLATION », « SILENCE », mais « les

⁸⁹⁴ *The Rationale of Deception in Poe, op. cit.*, p. 147.

⁸⁹⁵ *Avec Poe jusqu'au bout de la prose, op. cit.*, p. 95.

⁸⁹⁶ Je souligne l'anaphore de « and », procédé rhétorique qui n'est pas sans rappeler certains passages de la *Genèse*, alors même que le personnage qui s'exprime en ces termes bibliques est censé être un démon.

caractères *étaient* DÉSOLATION », « SILENCE ». Par ailleurs, même si le déchiffrement de caractères typographiques pose d'abord un problème, le démon n'a pas de mal à lire certains signes non typographiques. En effet, il lit sur le visage de l'homme sur le rocher : « in the few furrows upon his cheek I read the fables of sorrow, and weariness, and disgust with mankind, and a longing after solitude » (*Tales* 1, p. 196). Le fait que le verbe « read » soit utilisé souligne le fait que les sillons de la joue sont un texte, un texte non typographique. Qui plus est, il permet de lire des *fables*, et on se souvient que « Silence » est une fable. Est-ce à dire que le démon sait lire le texte dans lequel il raconte sa propre histoire ? Est-ce à dire que « Silence – A Fable » est en dernière instance un texte non typographique, comme les sillons sur la joue ? Cela semblerait être confirmé par certains aspects de la première version du texte, intitulée, on se souvient, « Siope – A Fable ». Henri Justin souligne le jeu anagrammatique : « SIOPE... IS POE : Poe est Silence⁸⁹⁷ ». Un mot peut de manière cachée en contenir un autre, tout comme – de manière radicale, car il ne s'agit même plus d'une anagramme, les lettres n'étant pas du tout les mêmes – « DESOLATION » contient « SILENCE ». Le texte met en abyme la condition de possibilité de l'écriture et/ou du langage (un nombre fini de marques permettant une infinité de combinaisons). D'autre part, il dénonce l'idée qu'il y a une correspondance motivée entre les mots et ce à quoi ils renvoient. Par ailleurs, l'anagramme « siope is Poe » contient un message : « Poe est silence », les mots de Poe sont silencieux, ne signifient pas. Justin commente un dernier détail : la première version du conte, publiée dans le *Baltimore Book* en 1838, comportait l'épigramme suivante, tirée d'*Al Aaraaf* :

Ours is a world of words : Quiet we call
Silence – which is the merest word of all.

Justin donne comme traduction de ces deux vers :

Notre monde est monde de mots : le calme nous nommons
« Silence » – et c'est le plus mot des mots⁸⁹⁸.

⁸⁹⁷ Avec Poe jusqu'au bout de la prose, *op. cit.*, p. 88. Il y a au moins deux autres auteurs qui remarquent cette anagramme : B. F. FISHER, *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 54 ; Louis A. RENZA, « Poe's Secret Autobiography », in Walter Benn MICHAELS et Donald E PEASE (dir.), *The American Renaissance Reconsidered : Selected Papers from the English Institute, 1982-83*, Baltimore ; London, Johns Hopkins University Press, 1985.

⁸⁹⁸ Avec Poe jusqu'au bout de la prose, *op. cit.*, p. 332.

Il convient de commenter la traduction de l'expression « merest word » proposée par Henri Justin ici. La difficulté inhérente à la traduction dans ce contexte est évidente : la racine « mere » est restrictive, et devrait, au superlatif, se comprendre comme superlativement restrictive. Dans la traduction que propose Justin (dont je ne conteste pas, par ailleurs, la pertinence), l'expression devient purement positive. Dans la traduction, le superlatif « merest » renvoie le mot à lui-même et à son propre statut de mot. En effet, pour Justin, être « le plus mot des mots » veut dire : « le mot *Poe* va rejoindre, avec le mot *Silence*, la liste des mots sans référent objectif⁸⁹⁹ ». « Silence » est donc un mot qui ne signifie pas, et je poursuivrai en disant qu'il est uniquement là dans sa présence physique et matérielle, en tant que purs traits constituant des inscriptions ou notations matérielles⁹⁰⁰ ; Andrzej Warminski parle là de matérialisme radical⁹⁰¹.

Tout comme il transforme le mot « Silence » en « merest word », qui par conséquent ne signifie plus, le conte rend difficile, voire illisible, la datation des faits qu'il relate. En effet, le texte comporte de nombreuses allusions, comme c'est si souvent le cas chez Poe. Dès la première phrase du récit prononcé par le démon, deux termes géographiques sont utilisés, mais ils ne datent pas de la même époque : « Libya » était utilisé par les Grecs pour désigner l'Afrique, et « Zaïre » est l'ancien nom que les Portugais donnaient au Congo. Ces termes, qui contribuent à ajouter une touche exotique au conte, ne permettent donc pas de tirer de conclusions sur l'époque du récit. Le dernier paragraphe contient des allusions à des prêtres persans (« there are fine tales in the volumes of the Magi », *Tales* 1, p. 198), à la Bible (Exode 20:4, également cité dans « Bon-Bon »), à des prophétesses grecques et romaines (« the sayings which were said by the Sybils », *ibid.*), et « Dodona » (sans doute Dodone en Épire, *ibid.*). Par ailleurs, l'homme sur le rocher porte une toge de la Rome antique : « 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 » (*Tales* 1, p. 196). Cela peut certes être fortuit, une caractéristique usuelle de l'écriture de Poe, mais cette « indatabilité » est explicitement thématifiée dans « The Bargain Lost » et « Bon-Bon ».

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ Voir « The Resistance to Theory », in *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 3-20, p. 68.

⁹⁰¹ Voir « Allegories of Reference », art. cit, p. 7.

En ce qui concerne « The Bargain Lost », la date est sous rature dans le texte, mais Mabbott conclut, à partir d'un épisode qui fait intervenir Voltaire, que l'action se déroule au XVIII^e siècle (voir *Tales* 1, p. 94, note 2). En effet, le diable révèle à Pedro Garcia qu'il a acheté l'âme de François Marie Arouet (qui signe nommément la lettre reproduite juste après), et en parle en ces termes : « Why is n't [sic] there V ---, now ? – whom you know as well as I – is he not in full possession of his faculties, mental and corporeal ? » (*Tales* 1, p. 93). Il semble, d'après ce discours, que Voltaire soit toujours en vie, et qu'il soit donc possible de dater l'action d'avant sa mort. Par ailleurs, le narrateur affirme que Kant doit tout au philosophe restaurateur : « it is he to whom Kant is mainly indebted for his metaphysics. I have MSS. in my possession sufficient to establish what I say » (*Tales* 1, p. 86). Cette filiation aussi tendrait à placer l'action au XVIII^e siècle, à supposer que cela ait importé à Poe. Dans la deuxième version, l'indatabilité, mise en avant par la date sous rature dans la première, est également présente. Après une épigraphe tirée du Vaudeville et vantant les vertus du vin, cette version s'ouvre ainsi : « That Pierre Bon-Bon was a *restaurateur* of uncommon qualifications, no man who, during the reign of ---, frequented the little Café in the cul-de-sac Le Febvre at Rouen, will, I imagine, feel himself at liberty to dispute » (*Tales* 1, p. 96). Le procédé est cependant plus équivoque ici. Nous ne savons pas qui régnait, mais nous savons qu'il y avait *quelqu'un* qui régnait. Cette information est vague, mais recoupée avec d'autres pourrait permettre de déterminer la date. Voltaire n'apparaît pas comme il le faisait dans la première version, mais la dette de Kant envers Bon-Bon est également mentionnée, dans des termes très similaires à ceux qui figurent dans la première (*Tales* 1, p. 97). L'autre élément de datation suggéré par Mabbott est l'usage du mot « restaurant » : « The first dining room to be known as a restaurant was opened in Paris in 1765 by one Boulanger » (*Tales* 1, p. 115, note 11). À supposer que Poe ait connu ce genre de détails, cela placerait l'action plutôt vers la fin du XVIII^e siècle.

Ce même passage, qui peut sembler suggérer une date, n'est cependant pas encore épuisé. En effet, l'on note la marque d'un « narrateur-témoin », qui s'adresse directement au lecteur. Cependant, ce narrateur n'a pas toutes les caractéristiques d'un narrateur-témoin homodiégétique. Hormis ses interjections « conversationnelles » (« mark me », « I think », « I say », « I would not », etc., qui reviennent page après

page), il n'a pas d'impact sur l'intrigue. Il connaît l'histoire dans ses moindres détails, y compris certains éléments sur l'état psychologique de Bon-Bon. Donc, malgré certains aspects qui sembleraient le situer, il fonctionne dans un sens comme un narrateur hétérodiégétique, une figure qui se situerait en dehors de la temporalité définie par le récit.

Ce flottement entre date et non-date est confirmé par l'arrivée du diable. Tournons-nous vers sa description dans « The Bargain Lost » :

The outlines of a figure much above the common standard were blurred and rendered indefinite by the huge folds of a black *Roman toga*. Above his left ear he carried, after the fashion of a *modern scribe*, an instrument resembling *the stylus of the ancients*; and from his left arm, depended a crimson bag of a material totally unknown to our hero, being luminous. There was another article of habiliment equally a mystery to the patrician. The toga, being left open at the throat, displayed *the neatly folded cravat and starched shirt-collar of 1832*. All these things excited little of Pedro's attention; for his antiquarian eye had fallen upon the *sandals* [souligné par Poe] of the intruder, and he recognized therein the exact pattern of those worn *before the flood*, as given, with minute accuracy, in the Ptolemaiad of the Rabbi Vathek⁹⁰². (*Tales* 1, p. 89, sauf indication contraire, je souligne)

Comme nous le voyons, les habits du diable comportent des éléments qui indiqueraient une époque, et proviennent d'une multitude de périodes différentes, allant « d'avant le déluge » à 1832. L'une de ces marques est ambiguë. Que doit-on penser du « scribe moderne » ? Sommes-nous vraiment au XVIII^e siècle, ce qui aurait pour conséquence que « moderne » se référerait à ce siècle-là ? Ou alors, ce terme fait-il référence au présent de l'écriture, c'est-à-dire au XIX^e siècle ? Une autre date est on ne peut plus explicite : « the neatly folded cravat and starched shirt-collar of 1832 ». Ici, nous sommes non seulement dans un siècle précis, mais l'année exacte est donnée. Un autre élément indique un épisode biblique qui est pour ainsi dire hors du temps. Qu'il soit permis de conclure ces remarques avec une dernière réflexion : il faudrait – du moins à notre époque – être un très grand connaisseur de mode pour pouvoir dater à l'année près un col et une cravate. Le texte se moque sans doute de nous et de la pulsion de

⁹⁰² D'après Mabbott : « Vathek was the name of a real caliph – the hero of the romance of the name by William Beckford with which Poe was undoubtedly familiar. That a Hebrew scholar should bear the name is most improbable, and no such *Ptolemaiad* is recorded, the Egyptian king, Ptolemy II, did commission a translation of the Old Testament in to Greek (The Septuagint) – and so might be praised by learned Jews ».

tout dater, suggérant qu'il vaut mieux laisser l'historicité des éléments qu'il contient dans le flou.

La deuxième version du conte semble aller dans ce sens, car de telles indications sont plus parsemées. La description du diable est devenue :

The outlines of his figure, exceedingly lean, but much above the common height, were rendered minutely distinct by means of a faded suit of black cloth which fitted tight to the skin, but was otherwise cut very much *in the style of a century ago*. These garments had evidently been intended for a much shorter person than their present owner. His ankles and wrists were left naked for several inches. In his shoes, however, a pair of very brilliant buckles gave the lie to the extreme poverty implied by the other portions of his dress. His head was bare, and entirely bald, with the exception of the hinder-part, from which depended a *queue* [souligné par Poe] of considerable length. A pair of green spectacles⁹⁰³, with side glasses, protected his eyes from the influence of the light, and at the same time prevented our hero from ascertaining either their color or their conformation. About the entire person, there was no evidence of a shirt ; but a white cravat, of filthy appearance, was tied with extreme precision around the throat, and the ends, hanging down formally side by side, gave (although I dare say unintentionally) the idea of an ecclesiastic. Indeed, many other points both in his appearance and demeanor might have very well sustained a conception of that nature. Over his left ear, he carried, after the fashion of a *modern clerk*, an instrument resembling the *stylus* [souligné par Poe] *of the ancients* (*Tales* 1, p. 103–04, sauf indication contraire, je souligne)

Deux choses apparaissent immédiatement : d'une part, la description des habits du diable est plus longue ici ; d'autre part, elle semble plus destinée à donner une impression générale d'ambiguïté (pauvreté suggérée par le tissu passé du costume par opposition à la richesse des boucles de chaussures ; négligé suggéré par la saleté de la cravate, qui est cependant nouée avec grand soin), plutôt qu'une ambiguïté spécifiquement temporelle. Néanmoins, deux détails de la description précédente subsistent et vont dans ce sens : la référence au « moderne » et au stylet de l'Antiquité. À cela s'ajoute « in the style of a century ago », qui présente les mêmes problèmes en termes de databilité que « moderne », mais qui indique néanmoins que les vêtements du diable sont désuets. Quel que soit le siècle exact auquel « moderne » et « il y a un siècle » s'appliquent, le diable ne peut se dater, l'intervalle temporel auquel appartiennent ses vêtements s'étirant de l'Antiquité jusqu'au présent.

⁹⁰³ On se souvient que Dupin porte également des lunettes teintées. Que cette observation soit l'occasion d'une remarque : les contes policiers ne sont pas traités dans le présent travail, car ils comportent des enjeux spécifiques dont l'ampleur n'a pu être prise en compte ici.

C'est dans ce contexte, succédant immédiatement à la citation ci-dessus, que nous lisons : « In a breast-pocket of his coat appeared conspicuously a small black volume fastened with clasps of steel. This book, whether accidentally or not, was so turned outwardly from the person as to discover the words “*Rituel Catholique*” in white letters upon the back » (*Tales* 1, p. 104). Deux pages plus tard, alors que Bon-Bon a manifesté à son visiteur qu'il connaît son identité démoniaque, celui-ci fait un grand sourire, montrant ses dents acérées, et riant à plein poumons. Le chien et le chat sont effrayés, mais Bon-Bon, en homme du monde, est indifférent. Un détail le met cependant mal à l'aise : « It must be confessed, [Bon-Bon] felt a little astonishment to see the white letters which formed the words “*Rituel Catholique*” on the book in his guest's pocket, momentarily, changing both their color and their import, and in a few seconds, in place of the original title, the words, “*Registre des Condamnés*” blaze forth in characters of red » (*Tales* 1, p. 106). Comme dans le cas de l'inscription sur le rocher dans « Silence », ce qui est inscrit sur la couverture du livre que le diable garde près de son cœur change. Comme dans « Silence », la couleur rouge intervient dans le changement. Ici, le même type de transformation a lieu, mais il y a une complication supplémentaire. La description de l'apparence du diable constitue un réseau de références historiques contradictoires dans lequel la transformation est enchâssée. Cela suggère qu'il y a quelque chose qui arrive autour, à la suite, comme résultat du moulinet qui trouble la temporalité. Ces dernières formulations trahissent la difficulté qu'il y a à énoncer le type de relation que le moulinet entretient avec la temporalité : ni les catégories de la simultanéité (spatiale), ni celles de la succession (le partage de l'avant et de l'après), et encore moins de la causalité ne parviennent à cerner ce rapport, puisqu'il paraît vain de tenter de situer le moulinet dans l'espace ou dans le temps. Ne faut-il pas, dès lors, remettre en cause le projet même de « catégoriser » ce tracé ?

II. L'Écriture « mystifique⁹⁰⁴ »

Ce processus de remise en question continue dans « Mystification ». Pour Mabbott, ce conte n'est rien de plus qu'une anecdote comique (« basically a comic

⁹⁰⁴ Le mot « mystifique » est de Poe. En effet, le premier titre de ce conte était « Von Jung, the Mystic », et l'expression « *art mystifique* » (soulignée dans l'édition de Mabbott) apparaît dans les quatre versions utilisées pour établir le texte de cette édition.

anecdote », *Tales* 1, p. 291). Néanmoins, il s'agit du premier conte dans lequel Poe s'intéresse à l'écriture secrète, à l'encodage des signes. En effet, un livre chiffré se trouve au centre du texte, dont l'intrigue peut être résumée succinctement. Le Baron Ritzner Von Jung, ami proche du narrateur, arrive à l'université de G — n à une date non spécifiée et y acquiert immédiatement une influence toute particulière. Il prend en grippe un certain Hermann, qu'il trouve ridicule car ce dernier est très attaché à l'étiquette et aux diverses subtilités du code du duel. Von Jung décide donc de lui jouer un tour. Il l'insulte, et, comme réparation de son geste, propose à son adversaire de lire un paragraphe dans un obscur traité sur le *duello*⁹⁰⁵. Hermann déclare que réparation est faite. Or, c'est le Baron lui-même qui avait mis son adversaire sur la piste de ce livre, conçu pour être incompréhensible. Hermann a préféré se déclarer satisfait plutôt que d'admettre qu'il ne comprenait pas. « "Mystification" », nous dit Henri Justin, « est une satire du duel et du code d'honneur qui y était attaché. Mais surtout, la mystification mise en place par le baron Von Jung repose sur la manipulation d'un texte⁹⁰⁶ ». Par ailleurs, comme les noms des personnages l'indiquent, le conte est extrêmement « germanique » dans son atmosphère, presque comme une version comique de « Metzengerstein », dont le sous-titre était « A Tale in Imitation of the German » dans les premières versions. Thomas S. Hansen, dans le livre qu'il a écrit avec Burton R. Pollin, décrit cet aspect du conte de la manière suivante :

Poe's comic tale [...] of 1837 picks up the contemporary interest in German university customs. Set in the university town of « G — n » (clearly Göttingen), « Von Jung » is heavily « German » in tone and content, with the cliché association between German culture and mysticism highlighted in the title. The Baron Ritzner von Jung is the most memorable character in Poe's cast of comic Germans; yet he is technically not German but from a « noble Hungarian family », perhaps a direct descendant of the Metzengerstein family in Poe's first piece of imitative Germanism from 1832, also set in Hungary. The character Johan (spelled with one *n*) Hermann has a reputation for deep metaphysical thinking and is, therefore, easily gulled by the baron's practical joke about dueling. This German Hungarian nobleman, who resides at a « Chateau » and addresses his adversary with the Dutch title as « Mynheer », is truly a goulash of Central European polyglot material⁹⁰⁷.

Hansen, dont l'objectif est de démontrer que Poe ne connaissait pas l'allemand, conclut que ce « goulash » suggère une mécompréhension du matériel mis en œuvre pour créer

⁹⁰⁵ Il est un peu étrange d'utiliser une forme italienne du mot dans ce conte à l'atmosphère germanique, mais l'intention semble être de donner l'impression que la tradition en question a une longue histoire.

⁹⁰⁶ *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, op. cit., p. 58.

⁹⁰⁷ *The German Face of Edgar Allan Poe*, op. cit., p. 57–58.

le germanisme de ce conte, ce qui est possible. Cependant, il est également tout à fait possible de lire les inexactitudes de langage comme productives, comme nous le verrons ci-dessous.

Michael Williams a sans doute, plus que tout autre lecteur, reconnu que l'enjeu principal de ce conte est la langue, différentes conceptions de celle-ci, et leur mise en concurrence. Au début de sa lecture de « Mystification », il écrit : « What is at stake in the conflict is the opposition between two views of language – one that recognizes that it operates by convention and is fundamentally arbitrary ; another that believes in the perfect congruence between word and world and believes that language is natural⁹⁰⁸ ». Il donne comme exemple d'un « langage naturel » la phrénologie, qui est mise en œuvre dans la description de Hermann contenue dans les deux premières versions du conte (et donnée en note dans l'édition Mabbott) :

The upper region was finely proportioned, and gave indication of the loftiest species of intellect. The forehead was massive and broad, the organs of ideality of the temples, as well as those above the os frontis, being so astonishingly developed as to attract the instant notice of every person who saw him. The eyes were full, brilliant, beaming with what might be mistaken for intelligence, and well relieved by the short, straight, picturesque-looking eyebrow, which is perhaps one of the surest indications of general ability. (*Tales* 1, p. 298)⁹⁰⁹

Williams écrit: « a phrenological interpretation [...] assumes exactly that correspondence between outer configuration and inner essence, between signifier and signified⁹¹⁰ ». La phrénologie propose donc un langage naturel, dans lequel il y a correspondance exacte entre traits du visage et ce *caractère* dont il a été question au chapitre précédent. Williams souligne toutefois que, dès lors même que cette conception du langage se met en place, *pour qui sait lire*, elle est subvertie par de multiples expressions qui introduisent un écart entre les traits et le caractère : « gave indication of », « what might be mistaken for », « perhaps one of the surest indications ».

L'autre système de signes naturels dans le conte, selon Williams, est celui des codes du *duello* : « The “received code” of the duello stands for the inherited constructs [...] which they assume to be natural and transhistorical. Hermann, in his

⁹⁰⁸ *A World of Words*, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁰⁹ Cité dans *Ibid.*, p. 75.

⁹¹⁰ *Ibid.*

unquestioning acceptance of the authority of those “musty volumes” that he consults for guidance, is the extreme case who becomes a victim of his own fetish⁹¹¹ ». Cette « naturalité » est donc l’effet d’une « naturalisation ». Toujours est-il que Von Jung est celui qui perçoit, au contraire, que ces deux systèmes sont arbitraires.

En ce qui concerne la phrénologie, Von Jung est également décrit d’une manière qui, à première vue, suggère une correspondance exacte entre visage et caractère :

The contour of his face was somewhat angular and harsh. His forehead was lofty and very fair ; his nose a snub ; his eyes large, heavy, glassy and meaningless. About the mouth there was more to be observed. The lips were gently protruded, and rested the one upon the other after such fashion that it is impossible to conceive any, even the most complex, combination of human features, conveying so entirely, and so singly, the idea of unmitigated gravity, solemnity and repose. (*Tales 1*, p. 294)

Le passage se termine donc sur une idée de relation directe entre les traits du visage et ce qui semble être le caractère de Von Jung. Cependant, il faut y regarder à deux fois. Tout d’abord, les yeux, pourtant « fenêtres de l’âme », n’ont aucune signification. Dans un système phrénologique, il serait attendu que ce trait soit lourdement porteur de sens. Mais ici le regard est vide, et vide de *sens* (« meaning »). La notion que les yeux pourraient avoir une signification (même si ce n’est pas le cas ici) fait entrer en jeu le langage. Ceci est confirmé dans la dernière phrase par le verbe *convey*, qui peut également suggérer un mouvement entre signifiant et signifié plutôt que la présence des signes naturellement motivés de la phrénologie. Nous sommes en présence d’un personnage chez qui l’interprétation par les traits du visage va être compliquée.

En effet, l’une des armes principales de Von Jung dans ses mystifications va être le contrôle qu’il exerce sur sa propre apparence. À la page suivante, le narrateur explique la stratégie générale de notre héros. Il fait advenir des situations ridicules, puis fait semblant de vouloir rétablir l’ordre. Nous lisons : « The deep, the poignant, the overwhelming mortification which, upon each such failure of his praiseworthy endeavors, would suffuse every lineament of his countenance, left not the slightest room for doubt of his sincerity » (*Tales 1*, p. 295). Von Jung semble donc être un très

⁹¹¹ *Ibid.*

bon acteur. Un exemple encore meilleur se présente juste après l'insulte de Hermann, que Von Jung a provoquée expressément :

“Your opinions, allow me to say, Baron von Jung, although in the main correct, are, in many points, discreditable to yourself and to the university of which you are a member. In a few respects they are even unworthy of serious refutation. I would say more than this, sir, were it not for the fear of giving you offence (here the speaker smiled blandly,) I would say, sir, that your opinions are not the opinions expected from a gentleman.”

As Hermann completed this equivocal sentence, all eyes were turned upon the Baron. He became pale, then excessively red, then, dropping his pocket-handkerchief, stooped to recover it, when I caught a glimpse of his countenance, while it could be seen by no one else at the table. It was radiant with the quizzical expression which was its natural character, but which I had never seen it assume except when we were alone together, and when he unbent himself freely. In an instant afterward he stood erect, confronting Hermann ; and so total an alteration of countenance in so short a period I certainly never saw before. (*Tales* 1, p. 299)

C'est tout d'abord avec l'expression « equivocal sentence » que l'on commence à entrevoir toute la manipulation dont Von Jung est capable. La phrase de Hermann est hésitante, vacillant entre le désir d'insulter et le désir de ne pas le faire. Von Jung a donc réussi à provoquer une parole à laquelle il peut réagir comme il le souhaite. Par ailleurs, il faut se poser la question : qui émet ce jugement ? Ce ne peut être que le narrateur et ami de Von Jung, un jugement partisan, donc. Cependant, cette expression est mise en scène de manière particulière. Elle se présente juste après la scène de l'insulte qui, pour fonctionner, doit être imaginée comme publique. Ce public est d'ailleurs souligné dans la citation ci-dessus (« all eyes were turned »). Étant donné tout ce monde que l'on imagine assistant à la scène qui se déroule, il est assez facile de comprendre le jugement « equivocal sentence » comme émis par l'ensemble des participants à la scène, de penser que c'est en quelque sort le code du duel qui définit cette phrase comme équivoque. Nous, lecteurs, serions donc nous-mêmes manipulés dans ce passage.

Cette possibilité est renforcée par un autre aspect déjà évoqué ici du personnage de Von Jung, sa capacité à modifier radicalement son apparence. Non seulement il peut feindre la colère, en produire les manifestations physiologiques à volonté (d'abord pâleur, puis rougeur du visage), mais il est capable de passer d'une expression à une autre en un clin d'œil. En somme, il comprend le langage de l'apparence non comme un système naturel, mais comme un système arbitraire. Il *écrit* son propre personnage

et c'est un bon auteur. Serait-ce lui qui a écrit l'expression « equivocal sentence » qui nous manipule ? Le fait que ses compagnons ne puissent pas imaginer cette possibilité lui permet de les berner⁹¹².

Le résultat, sans doute, de cette manipulation de la phrénologie est une certaine illisibilité du personnage de Von Jung. Lorsqu'il arrive à l'université de G -- n, ses comparses le trouvent immédiatement remarquable, mais personne ne sait pourquoi : « no person made any attempt at accounting for this opinion » (*Tales* 1, p. 293) et il exerce une influence extrêmement forte sur tout le monde, mais nul ne comprend cet ascendant : « an influence the most extensive and despotic, yet at the same time the most indefinite and altogether unaccountable » (*ibid.*). Ce qui est frappant dans ces citations est l'usage dans les deux cas de mots formés sur « account » : il est impossible de *rendre compte* de ces traits de caractère chez Von Jung.

En ce qui concerne le système, naturalisé selon Williams, du duel, Von Jung sème la zizanie dans le monde bien réglé de ce code. Le désordre est créé par la réponse singulière qu'il fait à l'insulte de Hermann. Au lieu de renvoyer l'insulte à Hermann lui-même, le Baron s'en prend à un miroir : il jette une cruche de vin contre le reflet de son adversaire, brisant ainsi la glace. Von Jung sort des limites prescrites par les codes du *duello*, et Hermann déclare qu'il doit consulter un traité pour savoir s'il s'agit réellement d'une insulte. Ce geste subvertit le système de règles et de conventions qu'est le code du duel (langue naturelle pour les étudiants de G -- n), car il introduit un élément que ce code ne peut assimiler. Comme nous le dit Williams : « the shattering of the “reflection” [...] functions as an appropriate image for his subversion of the assumption of the motivated sign⁹¹³ ». Le miroir, reflétant exactement la personne qui y regarde, est peut-être l'image par excellence du signe motivé, et cette image, Von Jung la « casse ». Williams commente la scène de la manière suivante, citant à plusieurs reprises des détails du conte :

Von Jung « deviate[s] » by acting out a scene that represents the action, calling on Hermann to read in the same meaning (« spirit ») that he would read in the original

⁹¹² Il y a une complication supplémentaire ici qui la distinction entre « naturel » et « artificiel » encore plus problématique. Le narrateur nous dit que lorsque Von Jung se penche (« stooped ») pour récupérer son mouchoir, son expression naturelle se révèle, expression qu'il n'avait auparavant vue que quand le Baron était « déplié » (« unbent »). Or, dans ce cas précis, l'expression naturelle se révèle lorsqu'il est penché (i.e. *bent over*).

⁹¹³ *A World of Words, op. cit.*, p. 77.

(« letter ») (*Tales* 1, p. 300). Yet Hermann, the absolutely literal reader, can only claim to find the meaning of the representation in a text that he actually cannot understand – the « *Duelli Lex scripta, et non, aliterque* » (*Tales* 1, p. 301)⁹¹⁴.

Le « littéralisme » de Hermann débouche donc sur ce traité d'un certain Hedelin, un Français, qui écrit un latin barbare (« written in barbarous Latin », *Tales* 1, p. 301)⁹¹⁵. Pour Hermann, ce livre est lourd de sens. À propos d'un chapitre intitulé « *Injuriae per applicationem, per constructionem, et per se* », il est persuadé : « about half [...] he averred, was strictly applicable to his own “refinedly peculiar” case » (*ibid.*). Lorsque Von Jung le renvoie au paragraphe 9 de ce même chapitre en guise d'explication de son geste d'injure si particulier, nous lisons : « [Hermann] desired me, in my character of confidential acquaintance, to express to the Baron Von Jung his exalted sense of his chivalrous behaviour, and, in that of second, to assure him that the explanation offered was of the fullest, the most honorable, and the most unequivocally satisfactory nature » (*Tales* 1, p. 303). Pour le narrateur, cependant, qui est confronté au contenu de *Duelli Lex scripta, et non, aliterque* à deux reprises, ce livre est particulièrement impénétrable. Après que Hermann lui a lu à haute voix le chapitre sur le duel, le narrateur déclare en effet : « not one syllable of the whole matter could I understand for the life of me » (*Tales* 1, p. 301). Après que Von Jung lui a demandé de lire un passage du livre, le narrateur explique : « I did so, but to little purpose, not being able to gather the least particle of meaning » (*Tales* 1, p. 303).

Von Jung, lui, connaît bien sûr le « secret » de ce texte si étrange :

He then took the book himself, and read me a chapter aloud. To my surprise, what he read proved to be a most horribly absurd account of a duel between two baboons. He now explained the mystery ; showing that the volume, as it appeared *primâ facie*, was written upon the plan of the nonsense verses of Du Bartas ; that is to say, the language was ingeniously framed so as to present to the ear all the outward signs of intelligibility, and even of profundity, while in fact not a shadow of meaning existed. The key to the whole was found in leaving out every second and third word alternately, when there appeared a series of ludicrous quizzes upon single combat as practiced in modern times. (*ibid.*)

Il semble donc être en possession de la vérité du texte : d'une part un pastiche de la compréhensibilité, d'autre part une parodie secrète du thème qu'il semble traiter avec

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ Avec un accent aigu sur le premier « e », Hédelin est le nom de famille de l'abbé d'Aubignac, grand « codificateur » de la pratique du théâtre français. Ainsi, ce nom souligne peut-être la conscience chez Von Jung que le code du *duello* relève bien de l'arbitraire plutôt que du naturel.

autant de sérieux. Mais est-ce bien le fin mot de l'histoire ? Le narrateur lui-même n'a pas l'occasion de mettre à l'épreuve la fameuse clef de Von Jung, qui peut après tout être inventée. Peut-être Von Jung est-il en train d'exercer son « *art mystifique* » (*Tales* 1, p. 295) sur le narrateur également. Dans tous les cas, il est certain que cet art engendre de multiples textes. Il y a bien évidemment le traité factice sur le *duello* et le récit d'un duel entre deux babouins, mais également au moins deux autres versions : celle qui, appréhendée par Hermann, est lourde de sens, et celle du narrateur, qui n'a aucun sens. Il n'y a vraiment pas de raison de privilégier l'une plutôt que l'autre. Nous sommes ici en présence d'un phénomène observé au chapitre précédent : le texte singulier qu'est « *Duelli Lex scripta, et non, aliterque* » produit quatre lectures très différentes. Il y a une surproduction de sens. Cependant, l'une de ces interprétations (celle du narrateur) réduit les trois autres à l'incompréhensibilité. *En même temps* (et il ne faudrait bien sûr pas vraiment parler de *temps* ici) qu'il y a excès de sens, il y a annulation du sens.

Il est intéressant de noter que l'incompréhensibilité, que nous avons déjà rencontrée en lien avec F. Schlegel, conduit à la matérialisation du texte. Schlegel a bien sûr intitulé un de ses textes *De l'incompréhensibilité*, et en faisait un principe philosophique qui était intimement lié avec la notion d'arabesque. Celle-ci est à l'œuvre ici également et lorsque le *Duelli Lex scripta, et non, aliterque* devient « the whole matter » (« not one syllable of the whole matter could I understand »). Le texte de Poe va encore plus loin, et décompose cette « matière » en « particules » (« not being able to gather the least particle of meaning »), dont aucune n'est saisie par le narrateur. Le sens se trouve « simultanément⁹¹⁶ » produit (et même excessivement) et annulé, ce qui ne peut que faire ressortir la matérialité du texte. Cela se révèle peut-être surtout et avant tout dans le titre du fameux traité, que Mabbott traduit de la manière suivante : « The Law of Duelling, written and unwritten and otherwise » (voir note 10, *Tales* 1, p. 305). Le titre semble indiquer que quelque chose arrive à *l'écriture* du texte, qui est écrit, désécrit et autre qu'écrit.

⁹¹⁶ Le terme est encore une fois inapproprié au sens strict.

III. Un paratexte sans texte

Une autre réflexion intéressante sur la transformation des textes est contenue dans la préface des « Marginalia ». Les « Marginalia » et « Marginal Notes » furent publiés de 1844 à 1849 dans les magazines suivants : *The Democratic Review*, *Godey's Ladies Book*, *Graham's Magazine*, *Southern Literary Messenger*. Il s'agit, d'après cette préface, de notes de lecture que Poe aurait écrites dans les marges de ses livres. Ces notes, dans leur forme publiée, sont constituées de fragments, d'aphorismes, et d'articles miniatures. Même si ces petits textes se suffisent à eux-mêmes, ils témoignent, dans leur ensemble, d'une pensée globale de la part de l'auteur. Poe n'a certainement pas inventé cette forme fragmentaire d'écriture, mais Burton R. Pollin, dans son introduction à ces textes, nous rappelle que Poe *a inventé* le terme « marginalia⁹¹⁷ ». D'après lui, Poe prenait ces fragments très au sérieux : Pollin détaille les diverses révisions dont nous gardons la trace, et en conclut qu'elles étaient faites dans l'intention de publier un livre de « brièvetés », qui aurait rassemblé au moins les « Marginalia » et « Fifty Suggestions »⁹¹⁸.

Le prologue raconte que ces fragments sont constitués de la manière suivante :

In getting my books, I have been always solicitous of an ample margin ; this not so much through any love of the thing in itself, however agreeable, as for the facility it affords me of pencilling suggested thoughts, agreements and differences of opinion, or brief critical comments in general. Where what I have to note is too much to be included within the narrow limits of a margin, I commit it to a slip of paper, and deposit it between the leaves ; taking care to secure it by an imperceptible portion of gum tragacanth paste. (*Tales 2*, p. 1113)

Il paraît cependant évident qu'il s'agit là d'une fiction totale. Mabbott inclut ce prologue dans son édition des contes, probablement parce qu'il était convaincu que Poe n'aurait jamais agi ainsi avec ses livres. Dans son article « Poe and the World of Books », George Egon Hatvary fait référence à un article de Mabbott paru dans *Notes and Queries* en 1955 : « [he] calls attention to the fact that when Poe owned a book, he was likely to want to sell it again, so he refrained from putting his name in it (much less the elaborate notations he speaks of in his "Preface to Marginalia")⁹¹⁹ ». Pour Poe, qui a été pauvre pendant la majeure partie de sa vie, les livres représentaient une source

⁹¹⁷ *The Brevities*, *op. cit.*, p. xv.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. xvi.

⁹¹⁹ « Poe and the World of Books », in Eric W. CARLSON (dir.), *A Companion to Poe Studies*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1996, p. 539-560, p. 540.

potentielle de liquidités⁹²⁰. Il n'aurait donc très probablement jamais marqué les siens de la sorte, ce qui les aurait rendus invendables. L'histoire garde d'ailleurs peu de traces des livres qui ont effectivement appartenu à notre auteur, tant leur possession fut fugace⁹²¹...

La fiction, donc, se poursuit ainsi :

During a rainy afternoon, not long ago, being in a mood too listless for continuous study, I sought relief from *ennui* in dipping here and there, at random, among the volumes of my library – no very large one, certainly, but sufficiently miscellaneous ; and I flatter myself, not a little *recherché*.

Perhaps it was what the Germans call the « brain-scattering » humor of the moment ; but, while the picturesqueness of the numerous pencil-scratches arrested my attention, their helter-skelteriness of commentary amused me. I found myself at length, forming a wish that it had been some other hand than my own which had so bedeviled the books, and fancying that, in such case, I might have derived no inconsiderable pleasure from turning them over. From this the transition-thought [...] was natural enough : – there might be something even in *my* scribblings which, for the mere sake of scribbling, would have interest for others. (*Tales 2*, p. 1115)

Non seulement le passage évoque une scène d'écriture qui n'a presque certainement jamais existé, mais il ajoute une scène de lecture de ces notes qui ne furent presque certainement jamais écrites – ou du moins pas sous cette forme. Par l'intermédiaire du fantasme de la main de l'autre (« some other hand than my own »), le narrateur de cette préface forme le projet de proposer ses notes marginales à « d'autres ». Pourquoi ? Quelles qualités trouve-t-il à ces « griffonnages » (« pencil-scratches », « scribblings ») ?

Dans la citation ci-dessus, les deux qualités principales semblent être « “brain-scattering” humor of the moment » et « helter-skelteriness of commentary ». En ce qui concerne la première, Hansen commente : « It is impossible to say how Poe came up with the coinage “brain-scattering”. Whether he created a back-formation from “scatterbrain”, or misunderstood *Gehirnschütterung* (concussion), it is a felicitous term for the method behind the “Marginalia”, as well as for his use of foreign languages in general⁹²² ». Il s'agit en effet d'une formulation heureuse : des fragments dont la superposition si abrupte produit presque une commotion cérébrale, mais qui

⁹²⁰ Sur les revenus de Poe, voir John Ward OSTROM, « Edgar A. Poe : His Income as Literary Entrepreneur », *Poe Studies*, 16-1, 1983, p. 1-7.

⁹²¹ G. E. HATVARY, « Poe and the World of Books », art. cit, p. 540.

⁹²² *The German Face of Edgar Allan Poe*, op. cit, p. 54.

ont un effet comique ! Le second terme renforce cette impression de dispersion, des commentaires qui vont dans tous les sens – mais le néologisme « helter-skelteriness » est ludique, et donne l'impression qu'il s'agit là avant tout d'un jeu.

Beverly R. Voloshin relie cette pulsion de jeu (surtout étant donné la mention explicite du contexte allemand) au premier romantisme allemand : « his marginalic writings [...] have the epigrammatic form, the wit and irony of the German Romantic fragment⁹²³ ». Pollin suggère pour sa part que ce qui était attirant pour Poe dans cette forme d'écriture était effectivement le caractère informe de la forme – une procédure bien différente pour celui qui exigeait une construction si rigoureuse pour le conte et le poème⁹²⁴. Et en effet, la préface contient la phrase suivante : « In the *marginalia*, too, we talk only to ourselves ; we therefore talk freshly – boldly – originally – with *abandonnement*⁹²⁵ ». Stephen Rachman interprète ce geste d'écriture ainsi : « a way to speak with more liberality, with what he calls “*abandonnement*”, that is to say, a candor bordering on reckless abandon. “Marginalia” promises the reader “Poe Uncensored”, the immediate literary reactions of America’s most ferocious and caustic critic⁹²⁶ ». Par ailleurs, Pollin note que, tout au long de cette préface, les notes marginales sont désignées comme des notes faites *au crayon* (« pencillings », « pencil-scratches », etc.), et commente l'utilisation du substantif français ci-dessus⁹²⁷ de la manière suivante : « Perhaps the informality of “pencillings” by comparison with “inkings” or formal writing leads him also to the word and idea of “abandon” or its French form, as here⁹²⁸ ».

Le projet de publier les notes résultant de ce type de jeu – le texte le reconnaît d'emblée – pose un problème de compréhensibilité. Les notes marginales constituent en effet une sorte de conversation avec un texte, mais il s'agit bien sûr d'une conversation bien particulière parce qu'elle est écrite. De plus, nous n'en avons que la moitié. Kevin J. Hayes glose ce problème de la manière suivante :

⁹²³ « The Essays and “Marginalia” : Poe’s Literary Theory », art. cit, p. 291.

⁹²⁴ Voir *The Brevities*, *op. cit*, p. xvi.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁹²⁶ « The Marginal Center: “Pinakidia,” “Marginalia,” and “Fifty Suggestions” », art. cit, p. 470.

⁹²⁷ Le nom commun « abandonnement », sans doute peu utilisé aujourd'hui, est attesté dans le CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/abandonnement>. Il a évidemment une connotation théologique, mais cela n'épuise pas son sens.

⁹²⁸ *The Brevities*, *op. cit*, p. 111 note e.

In an annotated volume, the margins are the place where reader and text meet and, for that matter, where manuscript and print culture come together. Inscribing the margins of a book, the bookowner makes the volume his own. Separately publishing one's personal marginalia presented a problem, however, for it involved separating manuscript from printed text. In other words, it took texts not meant to stand alone and stood them alone⁹²⁹.

La conversation se déroule donc entre imprimé et manuscrit (qui devient à son tour transcrit puis imprimé), et ce dernier n'est pas destiné à être compris sans le premier. Le texte de la préface articule le problème de manière peut-être encore plus incisive :

The main difficulty respected the mode of transferring the notes from the volumes – the context from the text – without detriment to that exceedingly frail fabric of intelligibility in which the context was imbedded. With all appliances to boot, with the printed pages at their back, the commentaries were too often like Dodona's oracles [...] ⁹³⁰ – what then, would become of it – this context – if transferred? – if translated? Would it not rather be *traduit* (translated) which is the French synonym, or *overzezet* (turned topsy-turvy) which is the Dutch one? (*Tales* 2, p. 1115)

Le paratexte (les marginalia) n'est pas fait pour exister indépendamment du texte. Même accompagné du texte, il a un caractère oraculaire – et on sait que les oracles de Dodone étaient sujets à interprétation. L'en arracher revient à lui faire subir une opération de traduction, nous dit le texte de Poe – mais une simple traduction ne suffit pas ici. Le texte prend comme point de départ la polysémie du mot anglais « translation », mais a finalement besoin de trois langues pour exprimer ce qu'il veut dire (anglais, français [*traduit*] et hollandais [*overzezet*]). Il a également besoin d'un synonyme de « translated » (« transferred »), d'une traduction alternative – et dans doute fautive – de *traduit* (« translated »), et d'une traduction très fantaisiste de « *overzezet* » (« turned topsy-turvy »). Il faut le dire d'emblée, il est décidément vertigineux d'essayer de clarifier la notion de traduction à partir de traductions du mot « traduction ». L'on entrevoit tout de suite une incompréhensibilité (que nous avons rencontrée plusieurs fois maintenant) qui met le lecteur en échec, mais essayons d'y regarder d'un peu plus près. Le synonyme anglais (« transferred »), et le verbe hollandais (*overzezet*) suggèrent une notion spatiale de la traduction (comme le fait d'ailleurs l'anglais « translation »), un déplacement d'un endroit à un autre⁹³¹. Cela

⁹²⁹ Poe and the Printed Word, op. cit, p. 28.

⁹³⁰ Comme nous l'avons vu ci-dessus, il est également fait référence à ces oracles dans « Silence ».

⁹³¹ Je ne parle pas le hollandais, mais d'après les quelques recherches que j'ai pu mener, le verbe « overzezen » n'existe pas à l'heure actuelle. Comme nous l'avons vu au sujet de Kant, il y avait à l'époque de Poe des confusions entre les Hollandais (Dutch) et les Allemands (Deutsch). Je suppose que ce mot hollandais qui semblerait fictif est formé sur l'allemand *übersetzen*. Il y a quelques années,

s'accorde assez bien avec le contexte fictif des *Marginialia* : des petites notes qui sont prises dans un (ou plusieurs) livres et transposées dans un autre (et encore une fois, le texte insiste sur la physicalité de ces notes). Venant peut-être renforcer cette notion de traduction comme déplacement physique, nous avons « traduced », qui ajoute également une dimension éthique. Synonyme tout d'abord de « caluminate », « villify », « defame » d'après le *Webster* de 1828, l'un des sens ce mot est « to propagate; to continue by deriving one from another⁹³² ». Il s'ajoute donc une notion de dissémination ; la traduction serait une opération de propagation d'abord physique de la (langue ?) source, avec peut-être une dimension de diffamation de cette dernière comprise dans l'opération. Mais le texte comprend très bien que ces traductions qui suggèrent un déplacement physique (comme « *overzet* ») en entraînent d'autres, qui sont d'une autre nature. Il y a bien sûr une traduction plus classiquement linguistique, celle qui est indiquée par « translated » et « *traduit* » ; puis une traduction beaucoup plus radicale : « turned topsy-turvy ». Certes, cela renvoie à la notion physique de la traduction avec laquelle ce paragraphe a commencé, mais au lieu d'un simple déplacement linéaire d'un lieu à un autre, cette manière-ci de traduire propose de tout mettre sens dessus dessous. En fin de compte donc, ces notes marginales seraient des objets physiques qui se présentent à nous de manière tout à fait chaotique.

Pour Joel Porte, cette conversation, et le fait d'en extraire une moitié, est d'autant plus étrange que le narrateur de la préface, subrepticement, nous dit qu'il ne dit *rien*. Dans un premier temps, il cache ce qu'il a vraiment à dire. Il y a en effet une autre qualité de la note marginale qui est soulignée : « The circumscription of space, too, in these pencillings, has in it something more of advantage than inconvenience. It compels us (whatever diffuseness of idea we may clandestinely entertain,) into Montesquieu-ism, into Tacitus-ism » (*Tales 2*, p. 1114). L'auteur désirerait peut-être s'attarder, mais ne le peut pas. Il doit éviter la prolixité par manque de place, et garder ses idées par-devers lui, n'en donnant qu'une trace infime au lecteur. Comme le dit Porte : « The author of the margin, this marginal self – sly, confined to the corner, not easily noticed or deciphered – as opposed to the author of the text, is speaking out of

j'ai eu à traduire un texte technique en allemand sur le fonctionnement d'un grand système de tapis transporteurs. À un moment, je me suis confrontée à un « Übersetzer », le mot allemand qui veut dire traducteur. Imaginez ma surprise de rencontrer mon reflet là, au milieu des tapis transporteurs. Il s'agissait en fait d'un appareil qui ramassait quelque chose sur l'un des tapis, et le déposait sur un autre.

⁹³² <https://webstersdictionary1828.com/Dictionary/traduce>

whim and without definite purpose. He has little to say and he will say it in an abbreviated form⁹³³ ». Dans un deuxième temps, et pour clore le texte, le narrateur nous dira que le peu qu'il dit n'a pas l'intention de faire sens. Cette forme de conversation entre texte et contexte (pour utiliser les mots du narrateur) devient alors d'autant plus problématique : « nonsense is the essential sense of the Marginal Note » (*Tales* 2, p. 1116). Porte interprète ce geste de la manière suivante : « your humble author steps neatly from behind everything he has said – or rather, chooses in the end to say nothing [...]. Only the reader is left holding the bag, so to speak, and the bag appears to be quite empty – unless, dear reader, you have enjoyed observing the author put himself *and* you through the paces⁹³⁴ ». Et il poursuit dans la note qu'il ajoute à cette fin de paragraphe : « Poe's marginalia may thus be viewed as literary hors d'œuvres that supplant the main meal, reducing "serious" writing to whimsical and self-promoting chatter⁹³⁵ ». La hiérarchie entre texte et paratexte, entre *ergon* et *parergon*, entre centre et cadre est inversée.

Dans son article, « Vom Naturalienkabinett zur Ästhetik der Moderne : Zu den Marginalien Edgar Allan Poes », Liliane Weissberg s'intéresse également à la transformation que subissent texte et paratexte dans le processus de l'élaboration des notes marginales⁹³⁶, mais elle la met en rapport avec l'histoire. Elle souligne que le processus – certes fictionnel – que décrit le narrateur de la préface est une forme d'artisanat, de travail manuel (« *Bastelarbeit* »), dans lequel le livre, le papier et le crayon deviennent des matériaux utilisés, non pas pour transformer tout texte en bavardage, mais pour fabriquer un nouvel objet : « Poe doit construire un nouveau livre, qui remanie l'ancien, et il obtient ainsi un objet qui contient ses notes en tant qu'objets autres et séparés⁹³⁷ ». Ce processus d'empilement, de pose d'une couche de

⁹³³ *In Respect to Egotism : Studies in American Romantic Writing*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1991, p. 87.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 287 note 31.

⁹³⁶ Liliane WEISSBERG, « Vom Naturalienkabinett zur Ästhetik der Moderne. Zu den Marginalien Edgar Allan Poes », in Karin ORCHARD et Jörg ZIMMERMANN (dir.), *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1994, p. 89-97.

⁹³⁷ « Poe muß ein neues Buch konstruieren, das das alte überarbeitet, und erhält damit ein Objekt, das seine Notizen als andere, separate Objekte beinhaltet » (*Ibid.*, p. 94, je traduis).

texte sur une autre, constitue une représentation spatiale de l'histoire : « L'histoire est représentée comme espace⁹³⁸ ».

Revenons à l'incompréhensibilité. Le texte nous disait que, lorsqu'un côté de la conversation était extrait de son contexte, lorsqu'une couche de l'histoire spatialisée était prélevée, les notes devenaient comparables aux oracles de Dodone (« the commentaries were too often like Dodona's oracles »), oracles qui apparaissaient également dans « Silence » et qui appellent une interprétation ou une traduction. Il nous dit plus : le sens des notes marginales est le non-sens. Si tel est le cas, elles sont purement matérielles, ne peuvent pas être phénoménalisées sous forme de signification. Le texte en parle d'ailleurs comme si les notes étaient des objets qu'il était possible de ramasser et retourner dans ses mains : « I might have derived no inconsiderable pleasure from turning them over » (*Tales 2*, p. 1115), une sorte de littéralisation de l'opération de « transposition » évoquée plus haut. Avec l'expression « turning them over », le texte nous dit qu'il *retourne* les pages plutôt que de les tourner. En effet, on aurait pu attendre tout simplement « turning them ». La formulation choisie par Poe donne l'impression que les pages sont difficiles à tourner, peut-être lourdes. Cette idée est renforcée par la parenthèse qui suit dans la phrase d'après : « From this the transition-thought (as Mr. Lyell, or Mr. Murchison, or Mr. Featherstonhaugh would have it) was natural enough » (*ibid.*). Comme Mabbott nous le dit (voir *Tales 2*, p 1117, note 10), Lyell, Murchison et Featherstonhaugh étaient d'éminents géologues britanniques à l'époque de Poe, qui avaient tous fait le voyage jusqu'aux États-Unis⁹³⁹. Il se formule donc une comparaison entre la géologie et l'acte de lire les notes marginales, comme si ce dernier était une étude de pierres, qu'une note marginale était aussi bêtement matérielle, aussi inerte qu'un caillou.

La préface aux « Marginalia » présente donc l'entreprise des notes marginales comme un rapport entre centre et cadre (ou texte et paratexte) qui est mis sens dessus dessous (« topsy-turvy ») lorsque ces notes, privées dans leur écriture première, sont proposées à la publication. Le texte « subordonné » devient texte « premier », et par là même acquiert un aspect étrange. Dès lors que ces notes sont détachées de leur support, il est possible de les comparer à une moitié de conversation, ou à une couche isolée

⁹³⁸ « Die Geschichte wird hier räumlich dargestellt » (*Ibid.*, je traduis).

⁹³⁹ Pollin nous informe que le mot composé « transition-thought » n'est pas un terme technique utilisé par ces scientifiques, mais bien une invention de Poe (*The Brevities, op. cit.*, p. 113 note k.).

d'un processus de sédimentation historique. Dans tous les cas, déjà peu intelligibles au départ (nous dit la préface), ces notes sont arrachées au fragile réseau de signification dans lequel elles étaient prises (« frail fabric of intelligibility in which the context was imbedded »). Enfin, le texte lui-même suggère la comparaison entre la note marginale et la pierre dans toute sa matérialité.

IV. De O à X

L'une des réflexions les plus puissantes sur la matérialité du texte dans l'œuvre de Poe est le bref conte « X-ing a Paragrab », que Robert T. Tally désigne ainsi : « a silly little piece⁹⁴⁰ ». « Mr. Touch-and-go Bullet-head », éditeur, migre vers l'Ouest pour s'établir à « Alexander-the-Great-o-nopolis » (bourg par la suite appelé « Nopolis »), afin d'y créer un magazine intitulé « The Tea-Pot ». Malheureusement, le bourg était déjà pourvu d'une publication de ce type, « The Alexander-the-Great-o-nopolis Gazette ». Néanmoins, « Mr. B. » publie son premier numéro, dont l'article en première page est très critique de l'éditeur de la « Gazette ». Celui-ci riposte en affirmant que Mr. B. utilise trop la lettre « O ». Piqué, ce dernier décide d'écrire un article dans lequel tous les mots contiendront cette lettre. Malheureusement, lorsque le typographe, Bob (qui prononce le mot « paragraph » « paragrab ») commence à préparer la copie, il se rend compte qu'il n'a pas un seul « O » à sa disposition – vraisemblablement un agent de la « Gazette » les a tous volés. Il remplace donc tous les « O » par des « X », ce qui a pour résultat un texte particulièrement inintelligible, et qui crée un tollé dans le bourg. Comme nous l'avons vu précédemment, le changement d'une seule lettre change tout (Kant qui devient cant par exemple). C'est la même chose qui se passe ici, mais à une puissance telle que les conséquences sont autrement plus radicales.

Pour Maurice Lee, cette bataille entre magazines, résultant en un non-sens, est un symptôme d'un phénomène culturel à l'époque de Poe, à savoir la multiplication des publications journalistiques, un déluge qui submerge le lecteur et le laisse incertain quant à l'interprétation à en donner : « Just as the deluge of journalistic prose obscures meaning in “Xing [sic] a Paragrab” (1849), Poe implies that there is simply too much

⁹⁴⁰ *Poe and the Subversion of American Literature, op. cit.*, p. 85.

print culture to be properly understood⁹⁴¹ ». Ketterer, quant à lui, considère que l'épisode raconté dans « X-ing a Paragrab » démontre la fragilité de la rationalité : « the title and the printed paragraph “prove” once again the delicate edge on which our rational world is poised. Alter the angle of perspective just slightly, in this case transpose an *x* for and *o*, and the whole, apparently stable structure disintegrates⁹⁴² ». Michael Williams, enfin, considère que le conte met au jour une caractéristique de l'écriture en tant que telle, dont Poe aurait été conscient : « The ending of “X-ing a Paragrab”, however, suggests that Poe recognized that the displacement he feared was inherent in the self-sustaining nature of writing itself, and that the proliferation of different readings of a text was a function of words, which always carry the potential surplus of meaning that threatens to overflow the constraints of intention⁹⁴³ ». Il faudrait cependant se demander si, étant donné le ton humoristique et ludique du conte, Poe avait vraiment peur de cet aspect de l'écriture, s'il n'en jouissait pas plutôt. Par ailleurs, nous avons déjà rencontré ce surplus de signification lors de l'analyse des marques non typographiques dans « Pym », où il était associé simultanément à une absence totale de signification. Voyons si quelque chose de similaire se produit ici.

Ce conte est une histoire de lettres, donc, et très vite, elles deviennent *matérielles*, tout d'abord à travers la répétition de la lettre « O ». Le narrateur cite l'un des paragraphes du premier article paru dans « The Tea-Pot » – et ceci est intéressant par la façon dont le procédé démultiplie les niveaux de texte, même si le texte cité n'est pas moins « fictif » que le récit dans lequel il se trouve cité : « Oh, yes ! – Oh, we perceive ! Oh, no doubt ! The editor over the way is a genius – Oh, my ! Oh, goodness, gracious ! – what *is* this world coming to ? Oh, *tempora* ! Oh, *Moses* !⁹⁴⁴ » (*Tales* 2, p. 1370). Il y a donc répétition pour l'oreille, dans le son de la voyelle « O » diphtonguée (« Oh » sept fois en moins de trois lignes, « no », « over », « Moses »), et encore plus de répétition pour l'œil, grâce aux nombreux autres mots contenant la même lettre déclinée sous d'autres formes phonétiques. Presque immédiatement après, l'éditeur de la « Gazette » cite ce même paragraphe du « Tea-Pot », répétant ainsi la

⁹⁴¹ « Poe by the Numbers : Odd Man Out ? », in J. Gerald KENNEDY et Jerome MCGANN (dir.), *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2012, p. 227-244, p. 237.

⁹⁴² *The Rationale of Deception in Poe*, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁴³ *A World of Words*, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁴⁴ Cette citation rappelle le latin déformé de « How to Write a Blackwood Article ».

répétition. La présence du « O » est déjà très insistante, bien avant que « Mr Bullet-head » écrive son paragraphe qui le met à l'honneur. Ce fameux paragraphe en « O » prend John Smith à partie, lui enjoignant de retourner à Concord en des termes particulièrement moqueurs, et ce sur une quinzaine de lignes (dans l'édition Mabbott). Or, tous les mots (mis à part quelques articles et prépositions absolument inévitables) contiennent au moins une fois la lettre « O ». Il semblerait donc que nous soyons censés prêter attention à cette lettre, non pas en tant qu'élément d'un ensemble significatif, mais en tant que pure lettre – en tant que son, et en tant que tracé.

Nous faisons ensuite la connaissance de Bob, l'apprenti typographe, « printer's devil » en anglais. On ne peut passer sous silence cette réapparition du diable au détour d'une désignation de métier. Le diable chez Poe est souvent un « pauvre diable », dans le sens littéral du terme : il porte des habits élimés et ne semble pas très fortuné (que l'on pense à « The Bargain Lost » et à « Bon-Bon »). Si on veut, comme le font certains, accorder à l'homme des foules un statut de diable ou de démon, la pauvreté comme descripteur convient aussi, tout comme elle convient à Bob. Les diables chez Poe ont également le pouvoir de défaire les systèmes, comme c'est le cas dans « The Devil in the Belfry », où le diable détruit le système temporel des habitants de Vodervotteimittiss, ou de bouleverser le langage dans « Silence » (où apparaît un diable-démon) et « The Bargain Lost »/« Bon-Bon ». Bob aura le pouvoir de faire les deux.

Bob s'exprime en une sorte de dialecte. Nous le savons déjà, il dit « paragrah », mais cela n'est qu'un exemple de son parler déformé. Voici ce qu'il dit lorsqu'il se décide à composer le manuscrit du paragraphe en « O » : « “Wery well”, replied Bob, “here goes it !” and off he hurried to his case ; muttering as he went – “Considdeble vell, them ere expressions, perticcler for a man as doesn't swar” » (*Tales 2*, p. 1373). Cet exemple montre que Bob parle un anglais déformé, mais pas seulement. Un dialecte est une forme régionale d'une langue, et à l'écrit peut être une sorte d'encodage, la prononciation alternative étant transcrite de la manière la plus systématique que possible. Cependant, ici, nous voyons deux translitérations différentes pour le mot « well » : l'une standard au début de la citation, l'autre « vell ». Par ailleurs, le premier mot, « wery », suggère qu'il ne peut pas prononcer la lettre « v », alors que « vell » suggérerait le contraire. Cela montre que chez Bob, il n'y a

pas de règles ou de système de règles qui régit la substitution d'une prononciation fictive à une autre – et par conséquent d'une lettre à une autre⁹⁴⁵. Ces transformations sont aléatoires : tout caractère peut en remplacer un autre.

Bob nous apprend autre chose. Il nous apprend que les lettres sont aussi faites de plomb, qu'on peut les manipuler avec ses mains, ses doigts. Le paragraphe dans lequel il tente de composer le manuscrit en « O », et dans lequel nous le voyons réaliser qu'il n'a pas de caractère « O », est particulièrement évocateur :

In the first place, of course, – as the opening word was “So” – he made a plunge into the capital S hole and came out in triumph with a capital S. Elated by this success, he immediately threw himself upon the little-*o* box with a blindfold impetuosity – but who shall describe his horror when his fingers came up without the anticipated letter in their clutch ? who shall paint his astonishment and rage at perceiving, as he rubbed his knuckles, that he had been only thumping them to no purpose, against the bottom of an *empty* box. Not a single little-*o* was in the little-*o* hole ; and, glancing fearfully at the capital-*O* partition, he found *that*, to his extreme terror, in a precisely similar predicament. Awe-stricken, his first impulse was to rush to the foreman. (*Tales 2*, p. 1372)

On note l'accent mis sur la main, et la mention répétée des casiers qui contiennent les caractères. La description de l'interaction du typographe avec son outil de travail – les lettres – est assez concrète et physique : il se fait mal en essayant d'attraper un « *o* » (« he rubbed his knuckles »). Mais au-delà de cette matière que l'on peut toucher, manipuler, le degré d'émotion éprouvée par Bob, que ce soit face à la présence des caractères (« Elated by this success ») ou à leur absence (« horror », « astonishment and rage », « fearfully », « extreme terror », « awe-stricken ») démontre à quel point les lettres sont puissantes dans leur matérialité.⁹⁴⁶

La transformation sans doute la plus radicale et la plus intéressante que subissent les lettres dans ce conte, cependant, est une transformation du typographique vers le non-typographique. Cela commence avec le « O », qui n'est, certes, pas n'importe quelle lettre. Selon Bullett-Head, la lettre « O » est « l'emblème de l'éternité » (« the emblem of eternity », *Tales 2*, 1371). Les livres d'emblèmes, sortes de manuels pour l'emploi des allégories, apparus au XVI^e siècle, associaient une image

⁹⁴⁵ Même les voyelles ne restent pas stables, puisque dans le mot « peticler », le « u » de « particular » est remplacé par un deuxième « c ».

⁹⁴⁶ On serait tenté de faire un rapprochement entre l'enthousiasme, l'amour de Bob pour les lettres et celui du littérateur, qui lui aussi rassemble des lettres afin de composer un texte. Cette description de la physicalité du travail avec les lettres serait donc une manière de présenter le travail d'auteur comme un travail matériel.

énigmatique à du texte, texte qui peut expliciter la première, mais pas forcément. Dire que la lettre « O » est un emblème, c'est donc la scinder en deux, dire qu'elle est à la fois texte et image, un texte qui commente sa propre image.

Lorsque le paragraphe à la gloire du « O » est publié, cependant, cette dernière lettre est remplacée par le « X » : notre pauvre Bob n'a pas trouvé d'autre solution pour mettre le paragraphe sous presse. Le paragraphe « X-ed » est imprimé dans le conte (nouvel effet de citation), et comme nous pouvons l'imaginer pour un texte dans lequel quasiment chaque mot contenait un « O », l'effet est assez singulier, d'autant plus si l'on tient compte du fait que le « O » est, pour Poe, la lettre centrale de son propre nom. La gloire du « O », c'est-à-dire, aussi bien, le renom de Poe, a donc été en quelque sorte effacée dans le processus d'impression. Par ailleurs, pour les habitants de Nopolis, le paragraphe est insupportable : « The uproar occasioned by the mystical and cabalistical article, is not to be conceived. The first definite idea entertained by the populace was, that some diabolical treason lay concealed in the hieroglyphics ; and there was a general rush to Bullet-head's residence, for the purpose of riding him on a rail » (*Tales 2*, p. 1374). La première chose à observer est la très forte réaction émotionnelle, comme c'était le cas pour Bob lorsque la lettre devenait matérielle. Ici, on peut même dire que la réaction est éruptive. Les habitants de Nopolis sont si fortement opposés à ce qu'on leur retire l'expérience habituelle de trouver du sens dans leur journal qu'ils sont prêts à punir le responsable (qui a mystérieusement disparu). Le plus important ici, cependant, est la manière dont l'article est caractérisé : « mystical and cabalistical », et surtout contenant des hiéroglyphes (« hieroglyphics »). En décrivant le paragraphe en « O » comme cabalistique et hiéroglyphique, le texte revient en quelque sorte vers une période antérieure. Cependant, avec la référence aux hiéroglyphes, nous sommes en présence d'un système d'écriture figurative – non typographique donc – dans lequel (du moins dans l'imaginaire du XIX^e siècle) texte et image ne font qu'un. Le pouvoir de la lettre « X » a transformé le texte de Mr. Bullet-head, et constitue une porte d'entrée pour la matérialité de la lettre.

*

* *

À deux reprises dans ce chapitre, nous avons vu que les transformations d'un texte peuvent conduire à l'incompréhensibilité : lorsque le traité *Duelli Lex scripta, et non, aliterque* se démultiplie, produisant quatre versions incompatibles du même texte. Cela justifie bien son titre, *écrit, non-écrit, et autrement qu'écrit*. Lorsque le langage devient opaque, qu'il y a à la fois trop de sens et aucun sens, l'aspect typographique s'efface, et laisse la place à l'*autrement qu'écrit*, au non-typographique. La deuxième apparition de l'incompréhensibilité advient dans le projet des « Marginalia ». Là, fictivement, c'est l'inverse qui se passe : des notes supposément manuscrites sont transformées en textes typographiques publiés. Cependant, qu'elles soient prises dans leur contexte d'origine ou séparées de celui-ci, ces notes sont à peine compréhensibles, voire absurdes, donc seule leur forme vide de sens importe. Les « Marginalia » nous disent qu'un texte typographique est toujours susceptible de se convertir en non-typographique.

Ce fonctionnement a des conséquences pour la temporalité, comme cela est évident dans « Silence », ainsi que dans « The Bargain Lost » et « Bon-Bon ». Dans ces trois textes, le présent de l'écriture est brouillé par des références historiques contradictoires. Or, dans ces textes, nous observons, d'une part une inscription, d'autre part un titre de livre, qui se transforment. Cela suggère que tout mot pourrait en contenir un autre, et dans le cas de « Bon-Bon », on doit supposer que cette transformation altère tout le contenu du livre également. Tout comme le titre se transforme en quelque sorte en son contraire (*Rituel Catholique* en *Registre des Condamnés*), le livre se transformerait également en son contraire, sauf à supposer qu'il faut ici adopter un point de vue protestant et lire le second titre comme une explicitation du premier. Cette mutabilité de l'écriture semble aller de pair avec un trouble de son présent.

En somme, ces textes démontrent que toute marque typographique peut soit signifier trop, soit trop peu – ou les deux *en même temps*. Or, comme l'a établi le chapitre précédent, les marques non-typographiques présentaient exactement la même caractéristique. Une marque typographique peut donc à tout moment se transformer en marque non-typographique. Johanna Drucker exprime cet état de choses de la manière suivante : « I believe that the issue of visual materiality pertains in the case of all

written forms of language⁹⁴⁷ ». Certes, Drucker parle plutôt d'un travail de la typographie qui lui fait acquérir une « matérialité visuelle », mais il me semble que celle-ci s'approche de ce dont j'essaie de parler en lien avec le non-typographique⁹⁴⁸ : *en même temps* (mais encore une fois, ce ne peut être un temps phénoménal) qu'il signifie, un mot devient « le plus mot des mots » (« merest word of all »), opaque. Soudain, ce qui est important n'est pas son sens, mais ses formes, ses traits, son tracé.

Ailleurs, Drucker écrit : « All writing has the capacity to be both looked at and read, to be present as material and to function as the sign of an absent meaning⁹⁴⁹ ». Je dirais même plus : c'est bien parce que l'écriture fonctionne comme signe d'un sens qui est *absent*, et à cause de l'*absence* de ce sens, qu'on peut la regarder – et vice versa.

⁹⁴⁷ *The Visible Word : Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1994, p. 3.

⁹⁴⁸ D'ailleurs plusieurs des œuvres dont elle parle dans le chapitre « The Art of the Written Image » (*Figuring the Word, op. cit.*, p. 57–75) sont non-typographiques.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 59.

Inscription, marque, matérialité

Conclusion

La présente partie s'est penchée sur deux types d'inscription. Il a d'abord été question des inscriptions non typographiques, qu'il est relativement simple de mettre en rapport avec le moulinet du Caporal Trim : il s'agit de marques laissées sur la page par la main d'un personnage. En effet, dans la fiction de « MS. Found in a Bottle » c'est bien de cela qu'il s'agit, bien que la marque soit présentée sous forme typographique. Dans les textes sur l'autographie et dans *Pym*, les marques apparaissent bien, quant à elles, sous la forme tracée par la main, qui est reproduite, par un procédé technique, directement sur la page. Comme nous l'avons vu, ces trois cas conduisent à un devenir décoratif de l'écriture.

Ensuite, l'analyse s'est tournée vers des inscriptions typographiques. Dans tous les cas étudiés (les textes transformables de « Von Jung » et des « Marginalia », les inscriptions modifiables de « Silence », « The Bargain Lost » et « Bon-Bon »), les inscriptions, bien que typographiques, résistaient, dans leur matérialité, à la logique de la signification. Du fait de cette résistance, ces textes montrent que même l'impression typographique est susceptible, à tout moment, de devenir décorative, de faire passer au premier plan son tracé plutôt que son pouvoir de signifier.

Ce devenir décoratif, nous l'avons vu, n'est pas seulement un problème qui concerne le visuel et la spatialité. Il y a là un lien avec l'arabesque : comme dans « La Lettre sur le roman » de Friedrich Schlegel, où nous avons vu que le moulinet du Caporal Trim constituait une parabase permanente (âme de la forme arabesque), les inscriptions étudiées dans cette partie ont une valeur transgressive. Or, la parabase permanente chez Poe (nous l'avons vu, par exemple, en lien avec « The Pit and the Pendulum ») est doublement liée à la temporalité : d'une part, il faut du *temps* pour

que le pendule passe d'un côté à l'autre de son arc ; d'autre part, cette temporalité est problématique dans « Pit », puisque nous nous trouvons renvoyés à une oscillation indécidable entre deux extrêmes. Enfin, ces deux aspects font surgir la problématique du *maintenant* de la page dans toute sa matérialité.

Conclusion

Histoires à contretemps

Le présent travail s'est efforcé de contribuer à la compréhension de l'arabesque avec Poe en examinant le lien que celui-ci établit entre arabesque et écriture, et dont les conséquences théoriques sont également suivies à la trace. Dans des travaux antérieurs, l'arabesque a été comprise tantôt comme un principe esthétique (Smith), tantôt comme un principe existentiel (Ketterer), parfois comme un état psychologique (Thompson), ou encore comme une manière de raconter (Ernst). Cependant, aucune de ces interprétations n'est compatible avec le passage de la préface des *Tales of the Grotesque and Arabesque* où Poe décrit la « teneur », le « caractère général » des contes grotesques et arabesques comme une « espèce d'écriture ». Pour rendre ce propos intelligible, il fallait comprendre comment un ornement peut devenir une structure centrale de l'écriture, et quels sont les enjeux théoriques de cette transformation. Le présent travail s'est donc donné pour tâche de démontrer que cette affirmation impliquait une conséquence décisive : l'arabesque a partie liée avec la temporalité, mais le temps dont elle relève n'a rien de commun avec ce que nous nous représentons communément par là ; il est un temps dont il est impossible de faire l'expérience. Parallèlement, il est possible de déceler une perturbation par l'arabesque de l'histoire telle qu'elle est habituellement écrite.

Poe est essentiel pour comprendre ces dynamiques, car il y a dans ses textes un lien profond entre arabesque décorative et temporalité. Mais le problème nous est livré de manière tellement compacte chez Poe, au détour d'une expression (« species of writing ») ou d'une description (comme dans « The Assignment », « The Masque of the Red Death » ou « Ligeia »), qu'il est nécessaire de le déplier à l'aide de différentes traditions de l'arabesque.

Pour ce faire, deux enquêtes ont été menées de front, portant respectivement sur la « teneur » de l'arabesque décorative et sur la conception de la temporalité qui en découle. Il a d'abord été question de la nature exacte des motifs arabesques dans trois traditions différentes. L'examen de la tradition européenne a livré deux éléments intéressants. Tout d'abord, il y a, dans cette tradition, un jeu entre le centre et la marge,

dans lequel les sujets centraux deviennent, dans la plupart des cas, moins importants (moins intéressants, moins détaillés, moins attirants) que les bordures arabesques. L'accent se déplaçant du centre vers la marge, ces œuvres perdent toute profondeur.

Deuxièmement, on s'est penché sur la tradition orientale, qui contient, elle aussi, deux enseignements précieux. D'une part, on y rencontre des motifs suggérant l'infini, comme le montre la relation entre les palmettes et les lignes ondulées : loin de constituer une « terminaison de la ligne », les palmettes sont au contraire traversées par elle, ce qui suggère que le tracé de celle-ci pourrait continuer sans jamais s'arrêter. La structure du « rapport infini » dans les tapis orientaux va dans le même sens, puisqu'elle suggère que le motif central du tapis continue au-delà des bordures. D'autre part, dans certains pans de cette tradition, il est d'usage d'intégrer des inscriptions aux motifs arabesques, à tel point qu'il devient difficile de distinguer les lignes des lettres des lignes de l'arabesque. Il y a donc un devenir décoratif de l'écriture.

Troisièmement, une recherche a été menée au sujet des arts décoratifs américains. Le but de ce travail était à l'origine double : d'une part, voir s'il était possible d'identifier le vocabulaire visuel que Poe aurait eu à sa disposition au sujet de l'arabesque⁹⁵⁰. D'autre part, il s'agissait de savoir si les consignes données par Poe au sujet des tapis et des papiers peints arabesques dans « Philosophy of Furniture » étaient d'actualité à son époque. En ce qui concerne le premier point, rien de certain n'a pu être établi au sujet des tapis. En revanche, les papiers peints livrent des enseignements plus riches : Poe a pu connaître des papiers peints en arabesques de Réveillon lui-même, ou à sa manière. Comme ces papiers étaient directement inspirés par les Loges vaticanes, cela constituerait un lien entre le vocabulaire visuel de Poe et ces mêmes Loges. Néanmoins, ce ne sont pas des arabesques de ce genre-là que Poe requiert pour son appartement idéal. Il rompt ainsi avec la tradition en souhaitant des arabesques de petite taille sur ses murs.

L'un des principaux apports de ces trois « généalogies » – et c'est là le résultat à retenir de la seconde enquête – est que tous ces motifs sont accompagnés d'une

⁹⁵⁰ On se souvient que Patricia Clark Smith a identifié un grand engouement pour l'arabesque à l'époque de Poe, mais n'a pas réussi à déterminer exactement ce que ses contemporains entendaient par « arabesque ».

certaine relation au temps. Dans le chapitre 1, la tradition européenne de l'arabesque a débouché sur *Les Temps* de Philipp Otto Runge, une allégorie des quatre moments constitutifs d'une journée, donc d'un temps qui s'écoule. Cependant, ces quatre étapes sont subsumées dans une allégorie englobante, celle du temps en général, et au sein de cette allégorie, tous les dessins sont présents *en même temps*. Il s'agit donc d'un temps qui passe sans passer. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, certaines dates inscrites sur ces dessins sont sous rature, livrant des œuvres à la fois datées et non datées.

Cette dernière caractéristique des *Temps* invite à poser le problème du rapport entre l'arabesque et l'histoire, tel qu'il est notamment thématiqué par Alois Riegl dans son œuvre pionnière consacrée à la tradition de l'ornementation, *Questions de style*, où l'arabesque occupe une place cruciale. L'histoire y est perturbée par l'arabesque de trois manières différentes. Elle est court-circuitée par l'usage de l'analogie, qui tient lieu d'argument. Son organisation interne est brisée, car il se révèle impossible de raconter de manière linéaire l'histoire de l'arabesque. Enfin, l'évolution est mise à l'arrêt, car du point de vue de l'histoire des formes, rien ne se passe du début à la fin de ce récit.

Tous ces questionnements nous mènent donc à quatre conclusions préliminaires. Tout d'abord, l'arabesque décorative constitue une dynamique qui joue avec le bord et le débordement. Deuxièmement, l'arabesque met en évidence un devenir décoratif de l'écriture. Par ailleurs, le temps qu'elle nous livre n'est certainement pas une temporalité de l'expérience. Enfin, l'histoire qu'elle permet d'écrire est non linéaire, et comporte un récit *en même temps* que cette histoire est à l'arrêt.

Cependant, l'arabesque décorative ne nous donne qu'un versant de ce lien établi par Poe entre arabesque et « espèce » d'écriture. Il faut encore y ajouter un passage du décoratif au textuel, qui est fourni par la « Lettre sur le roman » de Friedrich Schlegel, et en particulier par sa notion de parabase permanente. Celle-ci est illustrée de manière exemplaire par le rôle que joue dans la réflexion de Schlegel le roman *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. En effet, le jeu sur le visuel du texte auquel se livre ce récit aboutit au dispositif très particulier qu'est le moulinet du Caporal Trim. Cependant, ce dernier reste une arabesque narrative et ne constitue pas tout à fait une structure centrale de l'écriture, comme c'est le cas dans la préface des *Tales of the*

Grotesque and Arabesque. Nous ne sommes donc pas tout à fait là où nous voulons arriver, et il faut retourner aux textes de Poe pour poursuivre l'enquête.

Le passage par l'arabesque décorative nous a appris à être attentifs aux effets de bord et de débordement, qui sont proches de la problématique du cadre. Or il se trouve que cette dernière structure est centrale chez Poe. Chez lui, elle va encore plus loin que dans la tradition visuelle, car elle aboutit à la matérialité telle que la définit Paul de Man.

De fait, Poe est encore plus radical que Friedrich Schlegel dans son traitement de la parabase permanente, car il abandonne la métaphore théâtrale, et met en place une dynamique de l'oscillation permanente de part et d'autre d'une simple ligne. Il s'agit là de la version poésque de l'arabesque, qui a une temporalité toute particulière. Deux extrêmes sont placés de chaque côté de la ligne. Ils existent *en même temps*, mais il est rigoureusement impossible de faire l'expérience de ce temps-là. Nous ne pouvons que faire l'expérience de l'un de ces deux extrêmes, puis de l'autre, autrement dit de l'un *après* l'autre (alors même qu'ils sont *en même temps*).

Cette perturbation du temps de l'expérience mène à un questionnement sur la databilité de la marque, puisque celle-ci, depuis le début, joue un rôle dans cette perturbation du temps de l'expérience. Nous avons vu également que cette perturbation va de pair avec un problème de databilité. En effet, certaines des dates inscrites au dos des dessins modèles des *Temps* sont sous rature, ce qui complique considérablement leur insertion dans une chronologie, et constitue donc un défi aporétique pour leur prise en charge par l'histoire. Cela se retrouve de manière encore plus radicale dans plusieurs contes de Poe : « The Assignment », « Ligeia », « The Bargain Lost » et « Bon-Bon », « Silence » et « The Devil in the Belfry » présentent des perturbations de l'histoire, qui nous renvoient au présent radical de la page, qu'il est impossible de dater selon les méthodes habituelles.

Ce présent radical est le *maintenant* du texte, qui renvoie au mot « maintenant » imprimé sur la page. Dans ce présent radical, les mots n'ont plus de référent, mais ne renvoient qu'à eux-mêmes, aux purs traits qui les composent. Le texte devient pure forme. La tradition orientale de l'arabesque nous a appris que l'écriture arabe pouvait devenir décorative. Dans les deux derniers chapitres, l'on a vu que Poe nous apprend

que nos propres caractères peuvent faire de même. À terme, il y a réversibilité : l'écriture devient décorative et *en même temps* le décoratif devient écriture.

Le déploiement de cette problématique dans le grain des textes fait ressortir plusieurs leitmotive. Premièrement, les lectures données ici n'ont cessé de se heurter à un « décrochage » avec l'expérience, à des moments dans lesquels cette dernière était forclosée. L'exemple par excellence est l'insecte du conte « The Sphinx », à la fois impossiblement grand et impossiblement petit, présentant à la fois son dos et son abdomen au narrateur – le type même de l'expérience impossible.

Non seulement la taille et la conformation de l'insecte sont impossibles dans « The Sphinx », mais celui-ci est également impossiblement près de l'œil de celui qui le regarde. La lecture du conte avec Kant a permis de mettre ce détail en rapport avec ce que ce dernier appelle *Augenschein*, un mot allemand qui contient en quelque sorte deux fois l'apparence : *Auge*, l'œil (organe de l'apparence) et *Schein*, littéralement l'apparence. Il s'agit donc de l'œil tel qu'il (s')apparaît à lui-même, de l'apparence pure. On se souvient que de Man interprétait cette apparence pure comme une sorte de cas-limite qui met en déroute les catégories habituelles de la perception (à commencer par la distinction du sujet et de l'objet), et de ce fait la possibilité même d'une herméneutique, ce qui nous pousse jusqu'aux limites de notre humanité.

Comme chacun sait, Poe aimait explorer les limites de l'humain. L'exemple le plus horrible en est certainement « The Facts in the Case of M. Valdemar ». Ce conte est bien sûr relié à la problématique de l'expérience impossible, car Valdemar et ceux qui l'accompagnent assistent à l'expérience de la vie après la mort. Cependant, ce qui retient sans doute le plus l'attention est la fin du conte, lorsque Valdemar perd d'un coup toute son humanité, événement qui est souligné par la terreur de tous ceux qui sont présents. De nombreux autres exemples pourraient être cités : « The Masque of the Red Death », où une figure maculée de sang apparaît en plein milieu des festivités ; « King Pest », sorte de festin des pestiférés ; « Hop-Frog », où un nain déformé transforme toute une cour en orang-outans pour mieux les immoler ; « The Murders in the Rue Morgue », dans lequel un véritable orang-outan commet un double meurtre particulièrement sanglant ; « The Man that Was Used Up », où le héros John A. B. C. Smith s'avère être un amas de prothèses ; « The System of Doctor Tarr and Professor Fether », dans lequel les médecins d'un asile sont enduits de goudron et recouverts de

plumes par les patients, etc. Autant d'exemples qui font jaillir le non-humain au sein de l'humain, basculer l'humain dans le non-humain ou révèlent que l'humanité avait toujours déjà été habitée par le non-humain.

Or ce non-humain fait advenir la possibilité d'une temporalité qui n'a rien à voir avec l'expérience. Citons deux exemples. Le spectre de « The Masque of the Red Death » est, par bien des côtés, semblable à Valdemar. Or, nous nous souvenons de l'important dispositif temporel mis en place dans « Masque » : l'abbaye qui, selon Brett Zimmerman, serait en fait un demi-cadran d'horloge, le spectre étant l'aiguille de l'heure, le prince celle des minutes. Cette hypothèse exigeait une certaine interprétation de l'agencement de l'enfilade de pièces, qui formerait un demi-cercle, interprétation qui ne prend pas tout à fait en compte tous les éléments de la description, en particulier le mot « irregularly ». J'ai donc suggéré d'interpréter la trajectoire du prince – trajectoire à travers l'horloge-abbaye – *en même temps* comme un demi-cercle *et* comme un zigzag – un *en même temps* dont il serait impossible de faire l'expérience. Il y a également une perturbation de la temporalité dans les textes sur l'autographie. La signature non humaine des conditions matérielles d'impression a été mise en évidence. Le fait de la mettre en œuvre, de reproduire ces signatures, semble faire surgir un problème de dates. La fiction décrivant les lettres dit qu'elles sont sous rature, et qu'on les a donc laissées en blanc à l'impression. Nous avons donc pour une même date trois possibilités : *en même temps* une date, une date sous rature, une date laissée en blanc.

Ces superpositions sont soutenues par une certaine pratique de l'écriture, ce qui nous amène au deuxième leitmotiv. La première partie de la thèse a démontré que l'arabesque est une image qui est lue/une écriture qui est vue. On se souvient de l'apparition de la notion d'hiéroglyphe dans la généalogie européenne de l'arabesque. En effet, Karl Philipp Moritz compare les arabesques aux hiéroglyphes, comparaison qui deviendra très importante pour les romantiques allemands⁹⁵¹. L'arabesque serait donc une écriture-image. Par ailleurs, la généalogie orientale de l'arabesque aboutit, dans le tapis d'Ardabil, à une confusion totale entre arabesque et écriture.

⁹⁵¹ Fr. Schlegel parlera d'une peinture qui doit s'exécuter de « manière hiéroglyphique » (voir Partie I, chapitre 4).

Plusieurs de ses textes indiquent que Poe a un rapport similaire à l'écriture, qu'il s'intéresse à elle dans sa pure forme, aux lignes purement décoratives qui la composent. Or, chez Poe, cet intérêt a un effet sur la temporalité de ses textes. On peut rappeler l'exclamation « *ahem !* » dans « *Never Bet the Devil Your Head* ». En effet, cette interjection n'a, de manière encore plus extrême que l'écriture décorative du tapis d'Ardabil, aucun contenu sémantique, car elle est purement phatique. Elle ne sert qu'à *interrompre*, ce que le texte dit explicitement.

L'hiéroglyphe revient explicitement chez Poe dans *The Journal of Julius Rodman* lors de sa description de falaises marquées par des lignes tracées par la pluie. Rodman les désigne ainsi : « hieroglyphical devices⁹⁵² », reprenant le mot utilisé dans « *Philosophy of Furniture* » : « small arabesque devices ». L'usage du mot « device » semblerait, comme il le faisait ci-dessus, venir renforcer la notion d'écriture-image présente dans « hieroglyphical ». En effet, l'on se souvient que la signification visuelle de « device » à l'époque de Poe est « emblème », autre forme d'écriture-image. Celle-ci se trouve donc renforcée.

Or, cette désignation de la falaise par Rodman fut mise en rapport avec une autre description dans laquelle la surface blanche d'une même formation géologique est recouverte de traces noires. Comme toujours chez Poe, il faut établir un lien avec la blancheur de la page et le noir avec l'encre qui la marque. De plus, nous l'avons vu, il y a un passage dans lequel la partie blanche de la falaise est décrite au présent – le présent radical de la page – alors que les marques noires sont décrites au passé. Que la marque appartienne au passé semble se confirmer avec les marques hiéroglyphiques, l'hiéroglyphe appartenant même au passé lointain. Si l'on repense à la généalogie européenne de l'arabesque, selon laquelle hiéroglyphe et arabesque sont en rapport, nous voyons qu'il y a un lien entre le passé lointain et l'arabesque. Mais pas plus.

Dans la lecture de « *The Tell-Tale Heart* » proposée ici, l'exclamation « ha ! ha ! » passe d'un niveau de narration à un autre (ou appartient aux deux), ce qui ouvre un trou temporel dans lequel toutes les lignes temporelles du conte s'abîment, mais dont leur existence dépend tout autant. Ce « ha ! ha ! » est très proche du « *ahem !* » de « *Never Bet the Devil Your Head* » : un bout de langage sans signification qui attire

⁹⁵² *The Imaginary Voyages, op. cit.*, p. 573, paragr. 5.

l'attention sur les lignes et les courbes qui le composent, qui attire l'attention sur l'arabesque au cœur de l'écriture. Il me semble que des processus d'écriture de ce genre, qui rendent coprésents passé lointain et présent radical, qui tout à la fois abîment et construisent le temps, tout en attirant notre attention sur la dimension décorative de l'écriture, *sont* l'arabesque. Il s'agit là de ce que Poe, précisément, nous apprend sur l'arabesque.

Le troisième leitmotiv est celui de l'oscillation. Dans la tradition européenne, les peintures arabesques mettent en échec la construction de la profondeur et soulignent la planéité de la représentation, ce que le moulinet du Caporal Trim ne fait qu'accentuer. Cette accentuation de la surface modifie la notion de parabase permanente (et par conséquent celle d'arabesque) telle qu'elle est conçue chez Friedrich Schlegel. Ce dernier la conçoit en effet au départ comme une transgression dans un espace tri-dimensionnel, celui de la représentation théâtrale et de sa scène. Chez Poe, elle devient une oscillation par-dessus une simple ligne, structure quasi omniprésente chez lui. Tout se transforme en son contraire, ou plutôt *oscille* entre un état et un autre.

Cette oscillation ne se réduit pas à une structure d'opposition entre deux temps qui s'annulent mutuellement ; au contraire, elle fait ressortir une détermination plus « positive » de la temporalité chez Poe. Il n'aura sans doute pas échappé au lecteur que, tout au long du présent texte, l'expression « en même temps » a été mise en italiques. En effet, elle est apparue chaque fois qu'il s'est agi d'explicitier les liens entre arabesque et temporalité, ce que Poe nous en apprend, et les leçons qu'il faut en tirer pour l'histoire, et ce lorsque les lectures proposées forçaient le discours à utiliser une métaphore temporelle pour parler d'un aspect du texte lu qui ne relevait pas vraiment du temps. On peut se souvenir de la page marbrée de Sterne : le processus artisanal nécessaire pour la fabriquer prenait du temps, mais tout cela est présenté *en même temps* sur la page.

Il a été question d'*en même temps* dans la lecture proposée de « The Fall of the House of Usher ». Tout d'abord, cette analyse contient une réflexion sur la phrénologie. L'intérêt de Poe pour cette (pseudo)science était sans doute au moins en partie ironique, mais l'opération qu'elle effectue n'est pas anodine : elle transforme les descriptions de personnages en une sorte de langage qui devient interprétable de

manière exacte. Du discours est produit, qui tente de donner une impression de l'apparence visuelle d'un personnage. Il s'agit donc d'un vertigineux passage du langage au visuel et du visuel au langage. Or, nous sommes obligés de parler de ce processus comme d'une séquence qui s'étalerait dans le temps, mais en réalité tout se passe *en même temps*.

On peut également se rappeler « Silence », dans lequel le mot qui donne son titre au récit est dit « the merest word of all ». C'est un mot qui ne veut rien dire (à la fois « ne souhaite rien dire » et « ne signifie rien »). *En même temps*, il s'agit, dans la traduction d'Henri Justin, du « mot le plus mot » puisqu'il montre que la condition de possibilité de tout mot est une marque qui ne signifie rien. Ce phénomène du plus qui est *en même temps* le moins se retrouve également dans « Mystification » (à l'origine « Von Jung, the Mystific »), où un texte incompréhensible est proposé à la lecture d'au moins trois personnes : Johan Hermann, le rival de Von Jung, Von Jung lui-même, et le narrateur. Le premier le déclare d'une limpidité exemplaire. Le deuxième démontre qu'il est encodé et double. Le troisième qu'il n'a aucun sens. Il y a donc un excès de sens, avec la prolifération des versions, et *en même temps* une annulation du sens, car le narrateur déclare que « *Duelli Lex scripta, et non, aliterque* » ne veut rien dire.

Il a été dit ci-dessus que l'oscillation était liée à la structure de l'*en même temps*. L'oscillation étant *permanente*, comme la parabase chez Schlegel, les notions qui oscillent se trouvent *en même temps* d'un côté et de l'autre de la ligne – mais il ne s'agit pas d'un *temps* dont on peut faire l'expérience. Il est par conséquent impossible de décider entre l'un ou l'autre extrême de l'opposition, de « trancher » en faveur de l'un ou de l'autre. Les deux termes – les deux *extrêmes* – existent *en même temps* et pourtant *s'excluent l'un l'autre*. On ne peut donc pas faire l'expérience des deux extrêmes *en même temps*, et pourtant on ne peut s'empêcher d'en parler comme existant *en même temps*. Poe écrit (sur) l'oscillation, et ce faisant produit une autre temporalité.

Autrement dit, le temps de l'*en même temps* rassemble en lui tous les leitmotifs traités ci-dessus. Ainsi, ce temps ne peut être *vécu*, il ne relève pas de l'expérience sensible. Comme dans l'image du canard-lapin (voir ci-dessous), deux possibilités d'expérience sensible sont présentes *en même temps*, mais on ne peut pas les *voir* en même temps. Le temps de l'*en même temps* relève donc d'une temporalité dont on ne

peut faire l'expérience – et c'est encore plus radical chez Poe, car le point de départ n'est pas une image, mais du texte.



953

Poe mène cette expérience impossible par le biais du fantastique et la poursuite de la matérialité. Cette expérience impossible le conduit également au non-humain, à l'expérience impossible pour l'homme qu'est celle de la vie après la mort dans « Valdemar », par exemple. L'impossibilité de l'expérience et la réflexion sur le non-humain débouchent ensemble sur une réflexion sur la temporalité emblématisée par « The Masque of the Red Death », qui met en place deux interprétations du temps qui doivent être maintenues simultanément, ainsi que par les textes sur l'autographie, avec leurs datations multiples. Le temps de l'*en même temps* est également un temps dans le désordre, comme nous le rappellent « Valdemar », le dispositif de cadrage du « Club de l'In-folio » et l'historiographie de Riegl. Encore une fois, le temps de l'*en même temps* vient habiter l'écriture elle-même, qui devient décorative en même temps qu'elle signifie. Cela conduit à l'oscillation. Et enfin, l'*en même temps* de l'écriture décorative se révèle être le lieu d'une oscillation permanente – une arabesque – entre le décoratif et le significatif.

Quelle histoire (*history*) permet alors le temps de l'*en même temps* ? Assurément, celle-ci est mise à mal dès qu'il est question d'arabesque. Comme nous l'avons vu avec les historiens de l'arabesque Alois Riegl et Kurt Erdmann, l'arabesque

⁹⁵³ Image publiée pour la première fois à Munich en 1892 ; repris la même année dans *Harper's Weekly*.

est comme un corps étranger que le discours historiographique n'arrive pas à digérer. Écrire une histoire de cette forme veut dire renoncer à la volonté totalisante, face à un objet qui tend vers l'infini.

Je suggère comme point de départ d'une réponse le livre de Dwight Thomas et David K. Jackson, *The Poe Log : A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809–1849*. Il s'agit d'une sorte de biographie faite d'un assemblage de documents, dans laquelle les auteurs rassemblent, année par année et par ordre chronologique, tous les documents afférents à la vie de Poe dont ils ont connaissance. On y trouve des documents très divers, certains d'époque, d'autres non. Cela va de citations de lettres de Poe à celles de registres paroissiaux, de factures et de publicités de journaux d'époque. Sont également cités des ouvrages savants sur Poe qui valent comme autorité sur tel ou tel événement, ainsi que des souvenirs de camarades (par exemple de West Point), même si ceux-ci sont rédigés des décennies plus tard.

Cette formule présente un certain potentiel pour produire une histoire à partir du texte. Tout d'abord, l'histoire, dans laquelle l'élément narratif est réduit au minimum, est transformée *en* documents – ou inversement. Ces documents ne sont pas hiérarchisés les uns par rapport aux autres, mais apparaissent tous *sur le même plan*, donnant une impression de surface uniforme. Par ailleurs, bien qu'ils soient présentés de manière chronologique, les documents ne se suivent, bien sûr, pas selon le même rythme. Parfois ils se suivent à une très haute fréquence (certains jours présentant plusieurs documents) ; parfois il y a des « trous » dans la chronologie (des moments où il n'y a pas de document pendant plusieurs mois). Ceci met à mal une possibilité d'expérience uniforme d'un récit du passé. Enfin, l'histoire est amenée, surtout lorsqu'il y a une incertitude concernant les dates, à les présenter dans le *désordre*. Un exemple évocateur est celui d'une affaire sentimentale (« romantic affair ») que Poe eut à Baltimore un été au début des années 1830⁹⁵⁴. Il s'agit d'un épisode qui n'est pas documenté, mais que racontent les biographes de Poe – et ces autorités ne sont pas d'accord entre elles. Cela conduit à insérer dans l'année 1832 un événement qui, pour l'un de ces spécialistes, a eu lieu en 1834. Ainsi, il y a du désordre dans la temporalité

⁹⁵⁴ Dwight THOMAS et David K. JACKSON, *The Poe Log : A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*, Boston, G.K. Hall & Co., 1987, p. 126.

qui conduit à ce qu'*un* événement ait *deux* dates, qu'il soit associé à deux dates *en même temps*.

Il faudrait cependant aller plus loin pour que cette autre histoire puisse pleinement se matérialiser. Tout d'abord, il faut bien le dire, le livre serait sans doute impossible du point de vue de son coût de production. En effet, il faudrait qu'il soit constitué exclusivement de fac-similés (aussi bien les lettres et publicités d'époque que les citations de biographes de Poe des années 1960 et 70), afin de faire apparaître la signature non humaine des conditions matérielles d'impression (ou de production pour les lettres), telle qu'elle fut analysée dans chapitre 9 – y compris la signature du livre impossible qui contiendrait tous ces fac-similés.

Ensuite, il faudrait se poser des questions sur l'ordonnancement des textes. Pour bien comprendre comment, regardons le début du document donné pour le 19 février 1831, le jour où Poe quitte West Point : « On the morning of the 6th [19th] of March [February], when Poe was ready to leave West Point, we were in our room together, and he told me I was one of the few true friends he had ever known [...]»⁹⁵⁵ ». L'ami de Poe, Timothy P. Jones, décrit leurs adieux dans un texte publié le 29 mai 1904. Il se trompe au sujet de la date (il croit que cette scène a eu lieu le 6 mars), et les éditeurs le corrigent. Mais convient-il vraiment de corriger ? Ne pourrait-on pas dire que ce texte est associé à trois dates : le 19 février *et* le 6 mars 1831 *et* le 29 mai 1904 ? Dans un *Poe Log* matérialiste, arabesque, un *Poe Log* de l'*en même temps*, il faudrait alors insérer le texte de Jones dans la chronologie à ces trois dates⁹⁵⁶.

Les dates controversées évoquées ci-dessus présenteraient le cas inverse : un même événement serait associé à plusieurs textes, qui tous auraient leur propre date, et viendraient s'insérer dans la chronologie à la date attribuée à l'événement *et* à la date du texte (1834 et 1969 pour Mabbott dans l'histoire de l'affaire sentimentale de Baltimore évoquée ci-dessus, par exemple).

Nous pourrions ainsi lire l'histoire proposée par le *Poe Log* arabesque à l'aune des effets d'écriture décorative contenus dans les différents fac-similés, des heurts

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁹⁵⁶ Pour couronner le tout, Timothy P. Jones, nous informe les éditeurs, a quitté West Point avant Poe. Cette scène est donc imaginaire. Faudrait-il la publier sous rature pour indiquer qu'elle n'a jamais eu lieu ?

produits par la juxtaposition de fac-similés d'époques différentes, mais aussi des curieux effets de croisements chronologiques créés par ces démultiplications de dates. On voit donc que dans l'histoire qui serait écrite à partir du temps de l'*en même temps*, il ne s'agit pas seulement d'un temps spatialisé et qui complique la linéarité, mais peut-être, plus radicalement, d'un temps qui contient et est le produit de plusieurs temps incompatibles, un temps qui marche contre lui-même et produit *des histoires à contretemps*.

Bibliographie

I. Principales éditions critiques des œuvres⁹⁵⁷

The Complete Works of Edgar Allan Poe. Édité par James Albert Harrison. 17 vol. New York: Crowell, 1902.

Collected Works of Edgar Allan Poe. Édité par Thomas Ollive Mabbott. 3 vol. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

**Collected Writings of Edgar Allan Poe*. Édité par Burton R. Pollin. 5 vol. Boston, Mass.: Twayne, 1981.

**Essays and Reviews*. Édité par G.R. Thompson. New York: Library of America, 1984.

**Poetry and Tales*. Édité par Patrick F. Quinn. New York: Library of America, 1984.

**Tales & Sketches*. Édité par Thomas Ollive Mabbott. 2 vol. Urbana ; Chicago: University of Illinois Press, 2000.

**Eureka*. Édité par Stuart Levine et Susan F. Levine. Urbana et Chicago: University of Illinois Press, 2004.

**The Collected Letters of Edgar Allan Poe*. Édité par John Ward Ostrom. 2 vol. New York: Gordian Press, 2008.

II. Travaux critiques sur Poe

Abel, Darrel. « A Key to the House of Usher ». *University of Toronto Quarterly* 18 (1949): 176-85.

Allen, Michael. *Poe and the British Magazine Tradition*. New York: Oxford University Press, 1969.

Al-Rayes, Hamad. « Sublime Horror in the Tales of E.T.A. Hoffmann ». In *Diseases of the Head: Essays on the Horrors of Speculative Philosophy*, édité par Matt Rosen, 395-437. Punctum Books, 2020.

Alterton, Margaret. « Origins of Poe's Critical Theory ». University of Iowa, 1925.

———. « Unity in Drama and the Fine Arts ». In *Origins of Poe's Critical Theory*. New York: Russell & Russell, 1965.

Amfreville, Marc. « C.B. Brown et E. A. Poe : Transformations et anamorphoses, figures de la littérature américaine ». *Imaginaires*, 1999, 163-74.

———. « Fluctuations : double, spectre et trauma ». *Revue française d'études américaines* n° 109, n° 3 (15 janvier 2006): 27-38.

⁹⁵⁷ Les éditions utilisées dans le présent travail sont signalées avec un astérisque.

- . « La Scène originaire ou la représentation impossible dans “The Fall of the House of Usher” ». *RFEA*, n° 135 (trimestre 2013): 27-38.
- . « Le Poids de l’ombre ». *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone / Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world*, n° 8 (1 octobre 2013). <https://doi.org/10.4000/miranda.3491>.
- . « Stratégies d’initiation chez Brown et Poe ». *Europe : Revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001): 97-107.
- Amper, Susan. « The Biographer as Assassin: The Hidden Murders in “The Assigination” ». *Poe Studies* 35, n° 1-2 (2002): 14-21.
- . « Untold Story: The Lying Narrator in “The Black Cat” ». *Studies in Short Fiction* 29 (1992): 475-85.
- Anderson, Douglas. *Pictures of Ascent in the Fiction of Edgar Allan Poe*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Armand, Barton Levi St. « Poe’s “Sober Mystification”: The Uses of Alchemy in “The Gold-Bug” ». *Poe Studies - Old Series* 4, n° 1 (1971): 1-7. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1971.tb00157.x>.
- . « Some Poe Debts to Irving’s Alhambra ». *Poe Studies* 10, n° 2 (1977).
- Ashtor, Gila. « The Gift (Book) That Keeps on Giving: Poe’s “The Purloined Letter,” Rereading, Reprinting, and Detective Fiction ». *Poe Studies* 45, n° 1 (2012): 57-77.
- Astic, Guy. « Tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change? Edgar Poe et le fantastique contemporain ». *Europe : Revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001): 21-30.
- Attebery, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
- 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*, 20-70. New York: Oxford University Press, 1989.
- Aunin, T. « On Realistic and Grotesque Discourse: E. A. Poe, J. C. Oates, Fr. Tuglas ». *Interlitteraria* 2 (1997): 226-30.
- Bachelard, Gaston. « La Chute imaginaire ». In *L’air et les songes: Essai sur l’imagination du mouvement*, 107-28. Paris: J. Corti, 1943.
- . « Les Aventures de Gordon Pym ». In *Le Droit de rêver*, 134-49. Paris: PUF, 1970.
- . « Les Eaux profondes, les eaux dormantes, les eaux mortes. “L’Eau lourde” dans la rêverie d’Edgar Poe ». In *L’eau et les rêves: Essai sur l’imagination de la matière*, 63-96. Paris: J. Corti, 1942.
- Bachinger, Katrina E. « Peacock’s Melincourt and the Politics of Poe’s “The Sphinx” ». *Nineteenth-century Literature* 42, n° 2 (1987): 217-25. <https://doi.org/10.2307/3045209>.
- Bandy, W. T. « Baudelaire et Edgar Poe. Vue rétrospective ». *Revue de Littérature Comparée* 41 (1967): 180-94.

- Bareau, Michel. « Du grotesque chez Poe. "Hop-Frog" et le "Beffroi" ». *Europe : revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001).
- Barthes, Roland. « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe ». In *L'Aventure sémiologique*, 329-59. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- Bastian, Myriam Noemi. *Dimensionen des Fremden in der fantastischen Literatur. E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe und Guy de Maupassant*. Marburg: Tectum, 2005.
- Bautista, Daniel. « Popular Culture in the Houses of Poe and Cortázar ». *Intertexts* 14, n° 1 (2010): 1-20.
- Bayne, Harry M. « Poe's 'Never Bet the Devil Your Head' and Southwest Humor ». *American Renaissance Literary Report: An Annual* 3 (1989): 278-79.
- Beam, Dorri. *Style, Gender, and Fantasy in Nineteenth-Century American Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Bennett, Maurice J. « "The Madness of Art" : Poe's "Ligeia" as Metafiction ». *Poe Studies - Old Series* 14, n° 1 (1981): 1-6. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1981.tb00332.x>.
- Benton, Richard P. « The Tales : 1831-1835 ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 110-28. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Bergthaller, Hannes. « Poe's Economies and "The Fall of the House of Usher" ». *Connotations* 22, n° 1 (2012): 13-31.
- Berman, Jacob Rama. *American Arabesque : Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*. New York: New York University Press, 2012.
- . « Poe's Taste for the Arabesque ». In *American Arabesque : Arabs, Islam, and the 19th-Century Imaginary*, 109-37. New York: New York University Press, 2012.
- . « Rude Representation : Orienting the American Frontier Through the Characters in Pym's Chasm Page ». In *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, édité par J. Gerald Kennedy et Scott Peeples, 1-22. New York: Oxford University Press, 2018. [DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.21](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.21).
- Bernstein, Susan. « It Walks : The Ambulatory Uncanny ». *MLN* 118, n° 5 (Comparative Literature) (décembre 2003): 1111-39.
- Best, Stephen, et Sharon Marcus. « Surface Reading : An Introduction ». *Representations* 108, n° 1 (2009).
- Blevins-Le Bigot, Jane. « Valéry, Poe and the Question of Genetic Criticism in America ». *L'Esprit Créateur* 41, n° 2 (2001): 68-78.
- Boccio, Rachel. « « The Things and Thoughts of Time » : Spatiotemporal Forms of the Transcendent Sublime in « The Fall of the House of Usher » ». *The Edgar Allan Poe Review* 18, n° 1 (2017): 54-72.
- Boussoulas, Nicolas-Isidore. *La Peur et l'univers dans l'oeuvre d'Edgar Poe. Une métaphysique de la peur*. 1 vol. Paris: Presses universitaires de France, 1952. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3371698b>.

- Bouvet, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur le fantastique dans la littérature*. Montréal: Balzac-Le Griot, 1998.
- Bozzetto, Roger. « La Recherche de l'émerveillement et de la sidération ». *Europe : Revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001): 139-47.
- . *Le Fantastique dans tous ses états*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2001.
- Bradford, Adam C. *Communities of Death : Whitman, Poe, and the American Culture of Mourning*, 2014.
- Brand, Dana. « “Reconstructing the Flaneur” : Poe’s Invention of the Detective Story ». *Genre* 18, n° printemps (1985): 35-56.
- Brennan, Matthew. « Poe’s Gothic Sublimity: Prose Style, Painting, and Mental Boundaries in “The Fall of the House of Usher” ». *Journal of Evolutionary Psychology* 11, n° 3–4 (août 1990): 353-59.
- Bretzius, Stephen. « The Figure-Power Dialectic : Poe’s “Purloined Letter” ». *MLN* 110, n° 4 (septembre 1995): 679-91.
- Brill, Robert Densmore. « Edgar Allan Poe’s Prescription for a Good Night’s Sleep : “The Premature Burial” ». *Atlantic Literary Review*, mars 2002, 12-47.
- Brooks, Cleanth. « Edgar Allan Poe as Interior Decorator ». In *A Shaping Joy : Studies in the Writer’s Craft*, par Cleanth Brooks. London: Methuen, 1971.
- Brown, Arthur A. « Death and Telling in Poe’s “The Imp of the Perverse” ». *Studies in Short Fiction* 31, n° printemps (1994): 197-205.
- . « Literature and the Impossibility of Death : Poe’s “Berenice” ». *Nineteenth-Century Literature* 50 (mars 1996): 448-63.
- Brown, Gillian. « The Poetics of Extinction ». In *The American face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim, 330-44. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Brunet, François. « Poe à la croisée des chemins : Réalisme et scepticisme ». *Revue française d’études américaines* 71 (1997): 44-50.
- Burdock, Michael Lawrence. *Grim Phantasms : Fear in Poe’s Short Fiction*. London: Routledge, 2018.
- Burgoyne, Daniel. « Coleridge’s “Poetic Faith” and Poe’s Scientific Hoax ». *Romanticism on the Net* 21 (février 2001). <https://www.erudit.org/en/journals/ron/2001-n21-ron433/005960ar/>.
- Burwick, Frederick L. « Edgar Allan Poe : The Sublime and the Grotesque ». *Essays in Romanticism* 8, n° 1 (2000): 67-123.
- . « Edgar Allan Poe : The Sublime, the Picturesque, the Grotesque, and the Arabesque ». *Amerikastudien / American Studies* 43, n° 3 (1998): 423-36.
- Butler, David W. « Usher’s Hypochondriasis : Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe’s Gothic Tales ». *American Literature* 48, n° 1 (1976): 1-12.

- Byer, Robert H. « Mysteries of the City : A Reading of Poe's "The Man of the Crowd" ». In *Ideology and Classic American Literature*, édité par Sacvan Bercovitch et Myra Jehlen, 221-46. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1986.
- Cagliero, Roberto. « Poe's Interiors : The Theme of Usurpation in "The Cask of Amontillado" ». *The Edgar Allan Poe Review* 2, n° 1 (printemps) (2001): 30-36.
- Cantalupo, Barbara. « Eureka : Poe's "Novel Universe" ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 323-44. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- . *Poe and the Visual Arts*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2014.
- . « Poe's Female Narrators ». *Southern Quarterly* 39, n° été (2001): 49-57.
- . *Poe's Pervasive Influence*. Bethlehem, PA : Lehigh University Press, 2012.
- . « Poe's Visual Tricks ». *Poe Studies/Dark Romanticism*, 2005, 53-63.
- Carlson, Eric W., éd. *A Companion to Poe Studies*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.
- . *Critical Essays on Edgar Allan Poe*. Boston, Mass.: G.K. Hall, 1987.
- . « Poe's Ten-Year Frogpondian War ». *The Edgar Allan Poe Review* 3, n° 2 (2002): 37-51.
- . « Poe's Vision of Man ». In *Papers on Poe : Essays in Honor of John Ward Ostrom*, édité par Richard P. Veler, 7-20. Springfield, Ohio: Chantry Music Press, 1972.
- . « The Frames of Reference for Poe's Symbolic Language ». In *Critical Essays on Edgar Allan Poe*. Boston, Mass.: G.K. Hall, 1987.
- , éd. *The Recognition of Edgar Allan Poe : Selected Criticism Since 1829*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.
- . « The Transcendentalist Poe : A Brief History of Criticism ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 32, n° 1-2 (1999): 47-66. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1999.tb00111.x>.
- Carton, Evan. *The Rhetoric of American Romance : Dialectic and Identity in Emerson, and Dickinson, Poe, and Hawthorne*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Casale, Ottavio. « Poe on Transcendentalism ». *Emerson Society Quarterly* 50 (1968): 94-95.
- Caserio, Robert L. *Plot, Story, and the Novel : From Dickens and Poe to the Modern Period*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979.
- Castricano, Jodey. *Cryptomimesis : The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2001. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=404011>.
- Cavell, Stanley. « Being Odd, Getting Even (Descartes, Emerson, Poe) ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Shawn Rosenheim et Stephen Rachman, 3-36. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

- Cecil, L. Moffitt. « Poe's "Arabesque" ». *Comparative Literature* 18, n° 1 (1966): 55-70.
- Chacón, Heather. « Prosthetic Colonialism : Indian Removal, European Imperialism, and International Trade in Poe's "The Man That Was Used Up" ». *Poe Studies* 50 (2017): 46-68.
- Chambers, Ross. « Narratorial Authority and "The Purloined Letter" ». In *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, 50-72. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Charest, Nelson. *Vaisseau, le grand poème. Coleridge, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Nelligan, Valéry*. Québec, QC: Éditions Nota Bene, 2008.
- Chareyre-Méjean, Alain. « L'Entité et le lieu. Poe ou la mystique laïque du sentir ». *Europe: Revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001): 148-53.
- Chassay, Jean-François, Jean-François Côté, et Bertrand Gervais, éd. *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*. Montréal: Liber, 2001.
- Cherniavsky, Eva. « Revivification and Utopian Time : Poe versus Stowe ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim, 121-38. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Clack, Randall A. « "Strange Alchemy of Brain" : Poe and Alchemy ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 367-87. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- . *The Marriage of Heaven and Earth : Alchemical Regeneration in the Works of Taylor, Poe, Hawthorne, and Fuller*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2000.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=69304>.
- Cobb, Palmer. « The influence of E. T. A. Hoffmann on the Tales of Edgar Allan Poe ». *Studies in Philology* 3 (1908).
- Conner, Staci Poston. « "Horror More Horrible From Being Vague, and Terror More Terrible From Ambiguity" : Liminal Figures in Poe's "Berenice" and Gilman's "The Giant Wistaria" ». *The Edgar Allan Poe Review* 20, n° 1 (2019): 77-95.
- Constantinesco, Thomas. « Edgar Allan Poe et les meubles de la philosophie ». *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1 (9 septembre 2013). <http://transatlantica.revues.org/6370>.
- Côté, Jean-François. *Le Triangle d'Hermès. Poe, Stein, Warhol, figures de la modernité esthétique*. Bruxelles: Lettre volée, 2003.
- Couch, Daniel Diez. « Poe, Sympathetic Ink, and Chemical Landscapes in Nineteenth-Century America ». *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 75, n° 3 (2019): 1-26.
- Coviello, Peter. « Poe in Love : Pedophilia, Morbidity, and the Logic of Slavery ». *ELH* 70, n° 3 (2003): 875-901.
- Crebs, Francie. « Review of Barbara Cantalupo, *Poe and the Visual Arts* ». *Transatlantica. Revue d'études Américaines. American Studies Journal* 2 (2016).

- Cunningham, Patricia A. « Fashion, Furnishings, and Style ». In *Edgar Allan Poe in Context*, édité par Kevin J. Hayes, 107-17. New York: Cambridge University Press, 2013.
https://www.academia.edu/3100244/The_Art_of_Reviewing_Edgar_Allan_Poe_in_Context_Kevin_J_Hayes_ed_Cambridge_UP_2013_198_208.
- Dameron, J. Lasley, et Louis Charles Stagg. *An Index to Poe's Critical Vocabulary*. Hartford: Transcendental Books, 1966.
http://books.google.com/books?id=Z2M_AAAAMAAJ.
- Davidson, Edward H. *Poe, a Critical Study*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1957.
- Dayan, Colin (Joan). *Fables of Mind: An Inquiry into Poe's Fiction*. New York: Oxford University Press, 1987.
- . « The Analytic of the Dash ». In *Fables of Mind: An Inquiry into Poe's Fiction*, 55-79. New York ; Oxford: Oxford University Press, 1987.
- . « Amourous Bondage : Poe, Ladies and Slaves ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Shawn Rosenheim et Stephen Rachman, 179-209. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . « Poe, Locke, and Kant ». In *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, édité par Benjamin Franklin Fisher, 30-44. Baltimore: Edgar Allan Poe Society, 1990.
- De Nuccio, Jerome. « History, Narrative, and Authority: Poe's "Metzengerstein" ». *College Literature* 24, n° 2 (1997): 71-81.
- Dechène, Antoine. « Sublime Gaps : The Absence of Closure in the Metaphysical Detective Story ». *Sillages critiques*, n° 24 (2018): 1-13.
- DeFalco, Joseph. « Metaphor and Meaning in Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ». *Topic* 16 (1976): 54-67.
- Dern, John A. « "I knew the sound well" : Rhetorical Mockery in "The Tell-Tale Heart" ». *The Edgar Allan Poe Review* 22, n° 2 (2021): 312-28.
<https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.22.2.0312>.
- . « Poe's Public Speakers : Rhetorical Strategies in "The Tell-Tale Heart" and "The Cask of Amontillado" ». *The Edgar Allan Poe Review* 2, n° 2 (automne 2001): 53-70.
- DeShell, Jeffrey. *The Peculiarity of Literature : An Allegorical Approach to Poe's Fiction*. Madison, NJ ; London ; Cranbury, NJ: Fairleigh Dickinson University Press ; Associated University Presses, 1997.
- Disch, Thomas M. « Edgar Allan Poe ». In *The Dreams Our Stuff Is Made of: How Science Fiction Conquered the World*, édité par Thomas M. Disch, 32-56. New York: Free Press, 1998.
- Ducreu-Petit, Maryse. *Edgar Allan Poe ou le livre des bords*. Lille: Presses universitaires de Lille, 1995.
- Dumoulié, Camille. « Des signes d'inquiétante étrangeté ». *La Nouvelle Revue française*, n° 493; 494 (février 1994): 71-79; 102-10.

- Dupont, Jocelyn, et Gilles Menegaldo, éd. *Spectres de Poe dans la littérature et les arts*. Le Visage vert, 2020.
- Eakin, Paul John. « Poe's Sense of an Ending ». *American Literature* 45 (mars 1973): 1-22.
- Eddings, Dennis W., éd. *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*. Port Washington, N.Y.: Associated Faculty Press, 1983.
- Ehlers, Monika. *Grenzwahrnehmungen. Poetiken des Übergangs in der Literatur des 19. Jahrhunderts: Kleist, Stifter, Poe*. Bielefeld: Transcript, 2007.
- Einboden, Jeffrey. « "As Moslemin their Shrouds at Mecca": The Arabic Repressions and Resurrections of Poe's Corpus ». *Poe Studies* 53 (2020): 28-46.
- Elliot, T. S. « From Poe to Valéry ». *Hudson Review* 2 (automne 1949): 327-42.
- Elmer, Jonathan. *Reading at the Social Limit: Affect, Mass Culture, and Edgar Allan Poe*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1995.
- . « Terminate or Liquidate? Poe, Sensationalism, and the Sentimental Tradition ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim, 91-120. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Engel, William E. *Early Modern Poetics in Melville and Poe: Memory, Melancholy, and the Emblematic Tradition*. Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2012. <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=866373>.
- . « Echoic Effects in Poe's Poetic Double Economy—of Memory: A Response to Hannes Bergthaller and Dennis Pahl ». *Connotations* 23, n° 1 (2014 2013): 26-48.
- . « Poe's Mirrored Memory Palaces ». In *Early Modern Poetics in Melville and Poe: Memory, Melancholy, and the Emblematic Tradition*, 77-156. Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT: Ashgate, 2012. <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=866373>.
- Erkkila, Betsy. « Perverting the American Renaissance: Poe, Democracy, Critical Theory ». In *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, édité par J. Gerald Kennedy et Jerome McGann, 65-100. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012.
- . « The Poetics of Whiteness: Poe and the Racial Imaginary ». In *Romancing the Shadow: Poe and Race*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001.
- Ernst, Jutta. *Edgar Allan Poe und die Poetik des Arabesken*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.
- Esplin, Emron. « Borges's Philosophy of Poe's Composition ». *Comparative Literature Studies* 50, n° 3 (2013): 458-89.
- . « Cosmopolitan Poe: An Introduction ». *The Comparatist* 35, n° 1 (2011): 198-210.
- Esplin, Emron, et Margarida Vale de Gato, éd. *Anthologizing Poe: Editions, Translations, and (Trans)National Canons*. Rowman & Littlefield, 2020.

- Farbman, Herschel. « Poe's Tattoo : Reading Fraternity in Baudelaire ». *MLN* 124, n° 5 (Comparative Literature) (décembre 2009): 1146-69.
- Farrant, Tim., et A. P. Urakova. « From "The Raven" to "Le Cygne": Birds, Transcendence, and the Uncanny in Poe and Baudelaire ». *The Edgar Allan Poe Review* 15, n° 2 (2014): 156-74.
- Fisher, Benjamin F. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Fisher, Benjamin Franklin. *Masques, Mysteries, and Mastodons : A Poe Miscellany*. Baltimore: Edgar Allan Poe Society, 2006.
- Fisher, Benjamin Franklin IV. « Devils and Devilishness in Comic Yarns of the Old Southwest ». *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 36 (1990): 39-60.
- . « Poe and the Gothic Tradition ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 72-91. Cambridge [Angleterre] ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Fisher, Benjamin Franklin, et Virgil L. Lokke. « Playful "Germanism" in "The Fall of the House of Usher" ». In *Ruined Eden of the Present: Hawthorne, Melville, and Poe: Critical Essays in Honor of Darrel Abel*, édité par G. R. Thompson. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 1981.
- Folks, Jeffrey J. « Edgar Allan Poe and Elias Canetti : Illuminating the Sources of Terror ». *The Southern Literary Journal* 37, n° 2 (2005): 1-16.
- Forclaz, Roger. *Le Monde d'Edgar Poe*. Berne ; Francfort/M.: Peter Lang, 1974.
- Frank, Adam. « Medium Poe ». *Criticism: A Quarterly for Literature and Arts* 48, n° 2 (2007): 149-74.
- Frank, Frederick S, et Tony Magistrale, éd. *The Poe Encyclopedia*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1997.
- Freeland, Nataalka. « One of an Infinite Series of Mistakes': Mystery, Influence, and Edgar Allan Poe ». *ATQ* 10 (juin 1996): 123-39.
- Freiburg, Amy. *The Fine Line Between External and Internal Reality: A Look at the Psychology Behind Edgar Allan Poe's Short Stories*. Cedar Rapids, IA: Mount Mercy College, 2007.
- Gargano, James W. « The Distorted Perception of Poe's Comic Narrators ». *Topic* 30, n° 16 (1976): 23-34.
- . « The Question of Poe's Narrators ». *College English* 25 (décembre 1963): 177-81.
- Garrett, Peter K. « The Force of a Frame: Poe and the Control of Reading ». *Yearbook of English Studies* 26 (1996): 54-64.
- Gasson, Roy, éd. *The Illustrated Edgar Allan Poe: A Selection of the Tales Together with a Poem*. London: Jupiter Books, 1976.

- Ginsberg, Lesley. « Slavery and the Gothic Horror of Poe's "The Black Cat" ». In *American Gothic : New Intervention in a National Narrative*, édité par Robert K. Martin et Eric Savoy. Iowa City: University of Iowa, 1998.
- Goddu, Teresa A. « Poe, Sensationalism, and Slavery ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 92-112. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- . « Rethinking Race and Slavery in Poe Studies ». *Poe Studies* 33, n° 1-2 (2000): 15-18.
- Gold, Joshua Robert. « The Dwarf in the Machine: A Theological Figure and Its Sources ». *MLN* 121, n° 5 (Comparative Literature) (décembre 2006): 1220-36.
- Goldhurst, William. « Tales of the Human Condition ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 149-67. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Goldman, Jane. « L'animal (entre psychanalyse et déconstruction) : le lynx de Poe, le chat de Derrida et le chien de Woolf ». *Le Tour critique* 0, n° 3 (13 octobre 2014): 121-37.
- Gonzalez Moreno, Beatriz, et Margarita Rigal Aragon. *A Descent into Edgar Allan Poe and His Works*. New York: Peter Lang, 2010.
<http://public.eblib.com/EBLPublic/PublicView.do?ptiID=1055582>.
- Gordon, Adam. « "A Condition To Be Criticized" : Edgar Allan Poe and the Vocation of Antebellum Criticism ». *Arizona Quarterly : A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 68, n° 2 (2012): 1-31.
- Gowen, Emily. « A Global Sickness : Medical Science and Print Culture in *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ». *The Edgar Allan Poe Review* 20, n° 2 (2019): 269-88.
- Gracq, Julien. « Edgar Poe et L'Amérique ». In *Préférences*, 179-82. Paris: José Corti, 1961.
- Grayson, Erik. « Weird Science, Weirder Unity : Phrenology and Physiognomy in Edgar Allan Poe ». *Mode* 1 (2005): 56-77.
- Grech, Philip. « The Science of Psychopathy and Poe's "The Man of the Crowd" ». *The Edgar Allan Poe Review* 19, n° 1 (2018): 53-75.
<https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.19.1.0053>.
- Gregorzewski, Carla. *Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik*. Heidelberg: Winter, 1982.
- Greven, David. *Gender Protest and Same-Sex Desire in Antebellum American Literature: Margaret Fuller, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, and Herman Melville*. London; New York: Routledge, 2016.
<http://www.tandfebooks.com/isbn/9781315584072>.
- Griffith, Clark. « "Emersonianism" and "Poeism" : Some Versions of the Romantic Sensibility ». *Modern Language Quarterly* 22 (1961): 125-34.
- . « Poe's "Ligeia" and the English Romantics ». *University of Toronto Quarterly* 24, n° 1 (1954): 8-25.

- Gruener, Gustav. « Notes on the Influence of E. T. A. Hoffmann upon Edgar Allan Poe ». *PMLA* 19, n° 1 (1904): 1-25.
- Gruesser, John C. « “Ligeia” and Orientalism ». *Studies in Short Fiction* 26, n° 2 (1989): 145-49.
- Grumberg, Karen. « Introduction : Beyond Orientalism – Edgar Allan Poe and the Middle East ». *Poe Studies* 53 (2020): 3-9.
- Gunning, Tom. « From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls (1913) ». *Wide Angle* 19, n° 4 (1997): 25-61.
- Günther, Bernd. « Das Grotteske und seine Gestaltung in den Erzählungen E. A. Poes ». Freiburg, 1973.
- Gutzzeit, Gero. « Authoring Monsters: Mary Shelley, Edgar Allan Poe and Early Nineteenth-Century Figures of Gothic Authorship ». *Forum for Modern Language Studies* 54, n° 3 (2018): 279-92.
- . *The Figures of Edgar Allan Poe Authorship, Antebellum Literature, and Transatlantic Rhetoric*. Mouton De Gruyter, 2017.
- Hall, Julie E. « Material Poe ». *Poe Studies* 50 (2017): E26-28.
- Halliburton, David. *Edgar Allan Poe : A Phenomenological View*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- . « Poe’s Aesthetics ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 427-47. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Hammond, Alexander. « A Reconstruction of Poe’s 1833 *Tales of the Folio Club*: Preliminary Notes ». *Poe Studies - Old Series* 5, n° 2 (1972): 25-32. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1972.tb00190.x>.
- . « Edgar Allan Poe’s *Tales of the Folio Club*: The Evolution of a lost book ». *Library Chronicle* 41 (1976): 13-43.
- . « Further Notes on Poe’s Folio Club Tales ». *Poe Studies - Old Series* 8, n° 2 (1975): 38-42. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1975.tb00257.x>.
- . « Poe’s ‘Lionizing’ and the Design of the *Tales of the Folio Club* ». *Emerson Society Quarterly* 18, n° 3 (1972): 154-65.
- . « The Folio Club Collection and the Silver Fork School : Perspectives on Poe’s Framestory in Recent Scholarship ». *The Edgar Allan Poe Review* 19, n° 2 (2018): 153-76. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.19.2.0153>.
- Hansen, Thomas S., et Burton R. Pollin. *The German Face of Edgar Allan Poe : A Study of Literary References in His Works*. Columbia, SC: Camden House, 1995.
- Harrison, Ruth M. « Poe Möbius : An Exploration of Poe’s Fractal Universe ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 36, n° 1-2 (2003): 32-44. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.2003.tb00148.x>.
- Hartmann, Jonathan. « The Art of Reviewing ». In *Edgar Allan Poe in Context*, édité par Kevin J. Hayes, 198-208. New York: Cambridge University Press, 2013.

[https://www.academia.edu/3100244/ The Art of Reviewing Edgar Allan Poe in Context](https://www.academia.edu/3100244/The_Art_of_Reviewing_Edgar_Allan_Poe_in_Context) Kevin J Hayes ed Cambridge UP 2013 198 208.

- Hartnell-Mottram, Elaine. « Poe and the Gothic of the Normal : Thinking “Inside the Box” ». *Gothic Studies* 12, n° 2 (2010): 42-52. <https://doi.org/10.7227/GS.12.2.5>.
- Harvey, Ronald C. *The Critical History of Edgar Allan Poe's The Narrative of Arthur Gordon Pym : « A Dialogue with Unreason »*. New York: Routledge, 1998.
- Hatvary, George Egon. « Poe and the World of Books ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 539-60. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Hayes, Kevin. « Retzsch's *Outlines* and Poe's “The Man of the Crowd” ». *Gothic Studies* 12, n° 2 (2010): 29-41. <https://doi.org/10.7227/GS.12.2.4>.
- . *Poe and the Printed Word*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- . « Poe's Library ». In *Poe and the Printed Word*, 74-86. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- . *Poe's « Spectacles » and the Camera Lens*. Baltimore, Md.: Edgar Allan Poe Society and the Library of the University of Baltimore, 2007.
- . « The *Flâneur* in the Parlor : Poe's “Philosophy of Furniture” ». *Prospects* 27, n° 1 (2002): 103-19.
- , éd. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- , éd. *Edgar Allan Poe in Context*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- Hirsch, David H. « Poe and Postmodernism ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 403-24. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.
- Hoffman, Daniel. *Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe Poe*. London: Robson Books, 1972.
- Hoffmann, Gerhard. « Edgar Allan Poe and German Literature ». In *American – German Literary Interrelations in the Nineteenth Century*, édité par Christoph Wecker, 52-104. Munich: Fink, 1983.
- Höss, Tilman. *Poe, James, Hitchcock: die Rationalisierung der Kunst*. Heidelberg: Winter, 2003.
- Hovey, Kenneth A. « Critical Provincialism: Poe's Poetic Principle in Antebellum Context ». *American Quarterly* 39 (1987): 341-54.
- . « Poe's Materialist Metaphysics of Man ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 347-66. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.
- Howard, Brad. « “The Conqueror Worm”: Dramatizing Aesthetics in “Ligeia” ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 21, n° 2 (1988): 36-43. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1989.tb00037.x>.
- Howes, Craig. « Burke, Poe and ‘Usher’: The Sublime and Rising Woman ». *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 31 (1985).

- Hsu, Hsuan L. « Urban Apartments, Global Cities : The Enlargement of Private Space in Poe and James ». In *Geography and the Production of Space in Nineteenth-century American Literature*, par Hsuan L. Hsu, 57-93. Cambridge Studies in American Literature and Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Hudson, Ruth L. « Poe Recognizes “Ligeia” as his Masterpiece ». *University of Virginia Studies* 4 (1951): 35-44.
- . « Poe and Disraeli ». *American Literature* 8, n° 4 (janvier 1937): 402-16.
- Hughes, John. « Poe’s Resentful Soul ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 32, n° 1-2 (1999): 20-28.
- Hull, Richard. « Puns in “The Gold Bug”: You Gotta Be Kidding ». *The Arizona Quarterly* 58 (2002): 1-18.
- Hulsey, Dallas. « Plagiarizing the Plagiarists: Poe’s Critique of Exploration Narratives ». *The Edgar Allan Poe Review* 3, n° 2 (2002): 28-36.
- Hurh, Paul. *American Terror : The Feeling of Thinking in Edwards, Poe, and Melville*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2015.
- Hustis, Harriet. « ‘Reading Encrypted But Persistent’: The Gothic of Reading and Poe’s ‘The Fall of the House of Usher’ ». *Studies in American Fiction* 27, n° 1 (printemps) (1999): 3-20.
- Hutchisson, James M. *Edgar Allan Poe: Beyond Gothicism*. Newark: University of Delaware Press, 2011.
- Hutchisson, James M., et Eric W. Carlson. « The Reviews: Evolution of a Critic ». In *A Companion to Poe Studies*, 296-322. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Indrusiak, Elaine. « Narrative Suspense in Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock ». *English Literature* 5, n° décembre (2018): 39-58.
- Irwin, John T. « A Clew to a Clue: Locked Rooms and Labyrinths in Poe and Borges ». In *The American face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim, 139-52. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . *American Hieroglyphics : The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. Baltimore ; London: Johns Hopkins University Press, 1983.
- . « Knight’s Gambit: Poe, Faulkner, and the Tradition of the Detective Story ». In *William Faulkner: Six Decades of Criticism*, édité par Linda Wagner-Martin. East Lansing: Michigan State University Press, 2002.
- . *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- . « The Quincuncial Network in Poe’s Pym ». In *Poe’s Pym : Critical Explorations*, édité par Richard Kopley, 175-87. Durham ; London: Duke University Press, 1992.
- Itoh, Shoko. « Mary Shelley and E. A. Poe: From Gothic to the Genesis of the Science Fiction Genre ». In *アメリカ作家とヨーロッパ* [*Amerika sakka to yoroppa*], édité par Kiyohiko Tsuboi et Takashi Nishimae, 21-38. Tokyo: Eihosha, 1996.

- Jackson, Christine A. *The Tell-Tale Art: Poe in Modern Popular Culture*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2011.
- Jackson, Leon. « “Behold our Literary Mohawk, Poe” Literary Nationalism and the “Indianation” of Antebellum American Culture ». *ESQ: A Journal of the American Renaissance*, shortly after 2004.
- . « ‘The Italics are Mine’: Edgar Allan Poe and the Semiotics of Print ». In *Illuminating Letters: Typography and Literary Interpretation*, édité par Paul C. Gutjahr et Megan L. Benton, 139-61. Amherst: University of Massachusetts Press, 2001.
- Jacobs, Robert D. *Poe, Journalist and Critic*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1969.
- Jahshan, Paul. « The Deferred Voice in “The Murders in the Rue Morgue” ». *The Edgar Allan Poe Review* 3, n° 2 (2002): 78-91.
- Jannaccone, Pasquale. « The Aesthetics of Edgar Poe ». *Poe Studies - Old Series* 7, n° 1 (1974): 1-13. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1974.tb00224.x>.
- Jenny Webb. « Fantastic Desire: Poe, Calvino, and the Dying Woman ». *The Comparatist* 35, n° 1 (2011): 211-20.
- Joguin, Odile. *Itinéraire initiatique d’Edgar Poe*. Paris: E-dite, 2002.
- Johansen, Ib. « The Madness of the Text: Deconstruction of Narrative Logic in ‘Usher,’ ‘Berenice,’ and ‘Doctor Tarr and Professor Fether’ ». *Poe Studies* 22 (juin 1989).
- Johnson, Barbara. « Strange Fits. Poe and Wordsworth on the Nature of Poetic Language ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim, 37-48. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . « Sublime Terror in Edgar Allan Poe’s ‘The Raven’ ». *Tennessee Philological Bulletin: Proceedings of the Annual Meeting of the Tennessee Philological Association* 34 (1997): 43-52.
- . « The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida ». In *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, par Barbara Johnson. Baltimore ; London: Johns Hopkins University Press, 1980.
- Johnson, Claudia Durst. *Social and Psychological Disorder in the Works of Edgar Allan Poe*. Farmington Hills, Mich.: Greenhaven Press, 2010.
- Jones, Gavin Roger. « Poor Poe: On the Literature of Revulsion ». *American Literary History* 23, n° 1 (2011): 1-18.
- Juárez, Luisa. *Poe in the Century of Anxiety*. Alcalá de Henares, Madrid: Instituto Universitario de Investigación en Estudios Norteamericanos « Benjamin Franklin » Universidad de Alcalá, 2010.
- Jülicher, Lukas, Isabel Kreitz, Edgar Allan Poe, et Carlsen Verlag. *Die Unheimlichen : Berenice*, 2018.
- Jullien, Dominique. « Translation as Illustration : The Visual Paradigm in Mallarmé’s Translations of Poe ». *Word & Image* 30, n° 3 (2014): 249-60.

- Jumeau-Lafond, Jean-David, éd. *Naissance du fantôme. Poe, Villiers de l'Isle-Adam, Lorrain, Dujardin, Rodenbach*. Paris: La Bibliothèque, 2002.
- Just, Walter. *Die Romantische Bewegung in der Amerikanischen Literatur: Brown, Poe, Hawthorne. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik*. Berlin: Mayer & Müller, 1910.
- Justin, Henri. « An Impossible Aesthetics or an Aesthetics of the Impossible ». In *Poe Writing/Writing Poe*, édité par Richard Kopley et Jana Argersinger, 127-42. AMS Studies in the Nineteenth Century 45. New York: AMS Press, 2013.
- . *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Paris: Gallimard, 2009.
- . « Baudelaire, traducteur des “contes” de Poe ou auteur d’“histoires extraordinaires”? » *Loxias*, n° 28 (2010): <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6002>.
- . « Edgar Allan Poe : pertinence de la vie, impertinence du biographique ». In *L'Auteur à l'œuvre. Incidences de la psychanalyse, Shakespeare, Poe, Dickinson*, édité par Patrick Di Mascio. Fontenay St-Cloud: ENS éditions, 1996.
- . « La Femme aux yeux vides : Poe relit les romantiques ». In *Visages de l'angoisse*, édité par Christian La Cassagnère, 287-301. Centre du romantisme anglais. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1989.
- . « Le Vortex chez Poe : raison et vertige ». *Métaphores*, n° 15–16 (1988): 179-96.
- . *Poe dans le champ du vertige des CONTES à EUREKA. L'Élaboration des figures de l'espace*. Paris: Klincksieck, 1991.
- . « Voyage au cœur de Charybdis ». In *L'Aventure Maritime*, édité par Jean-Michel Racault, 187-97. Paris: L'Harmattan, 2001.
- . « “X-ing a Paragrab” : Guess what *that* is about if you can! » *Poe Studies* 53 (2020): 107-33.
- Justin, Henri, et Marc Amfreville. « Effets de réel, effets de fiction dans *Arthur Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe ». *RFEA*, n° 76 (1998): 44-53.
- Kearns, Christopher. « Rehearsing Dupin: Poe's Duplicitous Confrontation with Coleridge ». *The Edgar Allan Poe Review* 3, n° printemps (2002): 3-17.
- Kelly, Warren Hill. « Detecting the Critic: The Presence of Poe's Critical Voice in His Stories of Dupin ». *The Edgar Allan Poe Review* 4, n° 2 (2003): 77-86.
- Kennedy, J. Gerald. *Poe, Death, and the Life of Writing*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- . « *Pym* Pourri: Decomposing the Textual Body ». In *Poe's Pym: Critical Explorations*, édité par Richard Kopley. Durham: Duke University Press, 1992.
- . « 'The Infernal Twoness' in *Arthur Gordon Pym* ». *Topic* 16 (1976): 41-53.
- . « The Invisible Message: The Problem of Truth in *Pym* ». In *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*, édité par Dennis W. Eddings, 124-35. Port Washington, N.Y.: Associated Faculty Press, 1983.

- . « “A Mania for Composition”: Poe’s Annus Mirabilis and the Violence of Nation-building ». *American Literary History* 17, n° 1 (2005): 1-35.
- . « Inventing the Literati : Poe’s Remapping of Antebellum Print Culture ». In *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, édité par J. Gerald Kennedy et Jerome McGann, 13-36. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012.
- . « “Ligeia” and the Problem of Dying Women ». In *New Essays on Poe’s Major Tales*, édité par Kenneth Silverman. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . *Strange Nation : Literary Nationalism and Cultural Conflict in the Age of Poe*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2016.
- . *The American Turn of Edgar Allan Poe*. Baltimore, Md.: Edgar Allan Poe Society, 2002.
- . *The Narrative of Arthur Gordon Pym and the Abyss of Interpretation*. New York: Twayne, 1995.
- . « The Violence of Melancholy: Poe Against Himself ». *American Literary History* 8 (1996).
- Kennedy, J. Gerald, et Jerome McGann, éd. *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012.
- Kennedy, J. Gerald, et Scott Peeples, éd. *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Kennedy, J. Gerald, et Liliane Weissberg, éd. *Romancing the Shadow : Poe and Race*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001.
- Ketterer, David. « Edgar Allan Poe and the Visionary Tradition of Science Fiction ». In *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1974.
- . *Edgar Allan Poe : Life, Work and Criticism*. Fredericton, NB: York Press, 1989.
- . « ‘Shudder’: A Signature Crypto-gram in ‘The Fall of the House of Usher’ ». *Resources for American Literary Study* 25 (1999): 192-202.
- . *The Rationale of Deception in Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1979.
- . « The Sexual Abyss: Consummation in “The Assignment” ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 19, n° 1 (1986): 7-10. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1986.tb00002.x>.
- Kindermann, Wolf. « Poe’s ‘Metzengerstein’: Erzählen im Spiegelkabinett ». In *Entwicklungslinien: 120 Jahre Anglistik in Hulk*, édité par Wolf Kindermann, 77-92. Munster, 1997.
- Kleitz, Dorsey. « Edgar Allan Poe’s Arabesque Aesthetic ». *Essays and Studies in British and American Literature*, Tokyo Woman’s Christian University, 41 (1995): 1-18.
- Kopley, Richard. « Adventures with Poe and Hawthorne ». *The Edgar Allan Poe Review* 14, n° 1 (2013): 16-35.

- . *Edgar Allan Poe and the Dupin Mysteries*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- , éd. *Poe's Pym : Critical Explorations*. Durham ; London: Duke University Press, 1992.
- Kopley, Richard, et Jana Argersinger, éd. *Poe Writing/Writing Poe*. AMS Studies in the Nineteenth Century 45. New York: AMS Press, 2013.
- Kopley, Richard, et Kevin J. Hayes. « Two verse masterworks: “The Raven” and “Ulalume” ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 191-204. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Kot, Paula. « Feminist “Re-Visioning” of the Tales of Women ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 388-402. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- La Cassagnère, Christian. « Désastre obscur : angoisse et écriture dans « The Fall of the House of Usher » d'Edgar Allan Poe ». In *Visages de l'angoisse*, édité par Christian La Cassagnère, 303-24. Centre du romantisme anglais. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1989.
- . « La voix étrange : Les avatars du sujet dans les contes de Poe ». *Europe : Revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001): 84-96.
- Labriola, Patrick. « Edgar Allan Poe and E. T. A. Hoffmann: The Double in ‘William Wilson’ and “The Devil’s Elixirs” ». *International Fiction Review* 29 (2002): 69-77.
- Lallier, François. « La lettre qui manque au poème ». *Europe: Revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001): 64-83.
- . *La voix antérieure : Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*. Bruxelles: Lettre volée, 2007.
- Lawson, Lewis A. « Poe and the Grotesque: A Bibliography, 1695–1965 ». *Poe Newsletter* 1 (1968): 9-10.
- . « Poe’s Conception of the Grotesque ». *The Mississippi Quarterly* 19, n° 4 (1966).
- Lee, Maurice S. « Poe by the Numbers : Odd Man Out ? » In *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, édité par J. Gerald Kennedy et Jerome McGann, 227-44. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012.
- . « Poe by the Numbers : Odd Man Out ? » In *Poe and the Remapping of Antebellum Print Culture*, édité par J. Gerald Kennedy et Jerome McGann, 227-44. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2012.
- Leidecker, Kurt F. « Edgar Allan Poe’s Orientalism ». *The Modern Review*, 1936, 277-82.
- Leverenz, David. « Poe and Gentry Virginia ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim, 210-36. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Levin, Harry. *The Power of Blackness: Hawthorne, Poe, Melville*. New York: Knopf, 1958.

- Levine, Stuart, et Susan F. Levine. « Comic Satires and Grotesques: 1836-1849 ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Lévy, Maurice. « Edgar Poe et la tradition gothique ». *Annales de l'Université de Toulouse* 5 (1968): 35-51.
- . « Pym, Conte fantastique? » *Etudes Anglaises* 27 (1974): 38-44.
- Lévy, Sydney. « Expérience de pensée, la pensée comme expérience ». *Europe : Revue littéraire mensuelle* 79 (septembre 2001): 175-85.
- Lewis, Michael Jay. « Contingency, Narrative, Fiction: Vogler, Brenkman, Poe ». *SubStance* 41, n° 2 (2012): 99-118.
- Lewis, Paul. « A 'Wild' and 'Homely Narrative': Resisting Argument in 'The Black Cat' ». In *POetic Effect and Cultural Discourses*, édité par Hermann Josef Schnackertz, 61-84. Heidelberg: Winter, 2003.
- Lilley, James D. « Poe, Movement, and Matter: The Malacological Aesthetics of *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ». *Arizona Quarterly* 73, n° 4 (2017): 1-31.
- Link, Franz H. *Edgar Allan Poe: ein Dichter zwischen Romantik und Moderne*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1968.
- Ljungquist, Kent. « Burke's Enquiry and the Aesthetics of "The Pit and the Pendulum" ». *Poe Studies* 11, n° 2 (1978): 26-29. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1978.tb00045.x>.
- . « Descent of the Titans : The Sublime Riddle of "Arthur Gordon Pym" ». *The Southern Literary Journal* 10, n° 2 (printemps 1978): 75-92.
- . « Poe and the Sublime : His Two Short Sea Tales in the Context of an Aesthetic Tradition ». *Criticism* 17, n° 2 (printemps 1975): 131-51.
- . *The Grand and the Fair : Poe's Landscape Aesthetics and Pictorial Techniques*. Potomac: Scripta Humanistica, 1984.
- . « Edgar Allan Poe ». In *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, édité par Michael Groden et Martin Kreiswirth, 579-81. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994.
- . « Poe's 'The Island of the Fay': The Passing of Fairyland ». In *The Naiad Voice: Essays on Poe's Satiric Hoaxing*, édité par Dennis W. Eddings, 148-54. Port Washington, N.Y.: Associated Faculty Press, 1983.
- . « The Poet as Critic ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 7-20. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Lombard, C. « Poe and French Romanticism ». *Poe Newsletter* 3 (1970): 30-35.
- Lopez, Robert Oscar. « The Orientalization of John Winthrop in 'The City in the Sea' ». *Gothic Studies* 12, n° 2 (2010): 70-83. <https://doi.org/10.7227/GS.12.2.8>.
- Louis, Bastien Orange, et Thomas Verguet. *Edgar Allan Poe: hantiste*. Toulon: Soleil, 2014.

- Louvel, Liliane. *L'Œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise. Interlangues littéraires*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- Lubell, Albert J. « Poe and A. W. Schlegel ». *Journal of English and Germanic Philology* 52, n° 1 (1953): 1-12.
- Lyons, Paul. « Opening Accounts in the South Seas : Poe's Pym and American Pacific Orientalism ». *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 42 (1996): 291-326.
- Lysøe, Éric. « D'Orient ? d'Occident ? L'Arabesque selon Poe ». In *Orients littéraires*, 283-305. Paris: Champion, 2004.
- . *Les voies du silence : E.A. Poe et la perspective du lecteur*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000.
- Mabbott, Thomas Olive. « A List of Book's from Poe's Library ». *Notes and Queries* 200 (mai 1955): 222-23.
- Marcadé, Bernard. « Pour une psychogéographie de l'espace fantastique : Les Architectures arabesques et grotesques chez E. A. Poe ». *Revue d'esthétique*, 1974, 41-56.
- Marion, Denis. *La Méthode intellectuelle d'Edgar Poe*. 1 vol. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33336998>.
- Marsh, Clayton. « Stealing Time : Poe's Confidence Men and the Rush of the Age ». *American Literature* 77, n° 2 (2005).
- Martens, Klaus. *Die antinomische Imagination: Studien zu einer amerikanischen literarischen Tradition (Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe, Herman Melville)*. Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Bd. 36. Francfort/M.: Peter Lang, 1986.
- . « Edgar Allan Poe: Die Wortentdeckung ». In *Die antinomische Imagination: Studien zu einer amerikanischen literarischen Tradition (Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe, Herman Melville)*, 107-17. Neue Studien zur Anglistik und Amerikanistik, Bd. 36. Francfort/M.: Peter Lang, 1986.
- Martin, Terry J. *Rhetorical Deception in the Short Fiction of Hawthorne, Poe, and Melville*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 1998.
- Mastroianni, Dominic. « Hospitality and the Thresholds of the Human in Poe's *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ». *Studies in American Fiction* 40, n° 2 (2013): 185-202.
- May, Charles E. *Edgar Allan Poe : A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.
- Mazurek, Ray. « Art, Ambiguity, and the Artist in Poe's "The Man of the Crowd" ». *Poe Studies* 12, n° 2 (1979): 25-28. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1979.tb00059.x>.
- McGann, Jerome J. « "The Bells," Performance, and the Politics of Poetry ». *The Edgar Allan Poe Review* 15, n° 1 (2014): 47-58.
- . *The Poet Edgar Allan Poe : Alien Angel*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2014.

- McGhee, J. Alexandra. « Morbid Conditions : Poe and the Sublimity of Disease ». *The Edgar Allan Poe Review* 14, n° 1 (2013): 55-70.
- McGill, Meredith L. « Poe, Literary Nationalism, and Authorial Identity ». In *The American face of Edgar Allan Poe*, édité par Shawn Rosenheim et Stephen Rachman, 271-304. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Milner, Jean-Claude. « Retour à la Lettre volée ». In *Détections fictives*, 9-44. Paris: Seuil, 1985.
- Moldenhauer, Joseph J. « Murder as a Fine Art : Basic Connections between Poe's Aesthetics, Psychology, and Moral Vision ». *PMLA* 33 (1968): 284-97.
- . « Pym, the Dighton Rock, and the Matter of Vinland ». In *Poe's Pym : Critical Explorations*, édité par Richard Kopley, 75-94. Durham ; London: Duke University Press, 1992.
- Montgomery, Travis. « Poe's Oriental Gothic: 'Metzengerstein' (1832), 'The Visionary' (1834), 'Berenice' (1835), the Imagination, and Authorship's Perils ». *Gothic Studies* 12, n° 2 (2010): 4-28. <https://doi.org/10.7227/GS.12.2.3>.
- . « The Near East ». In *Edgar Allan Poe in Context*, édité par Kevin J. Hayes, 53-62. New York: Cambridge University Press, 2013. https://www.academia.edu/3100244/The_Art_of_Reviewing_Edgar_Allan_Poe_in_Context_Kevin_J_Hayes_ed_Cambridge_UP_2013_198_208.
- Moreland, Sean. « Beyond "De Rerum Natura Esq" : Lucretius, Poe and John Mason Good ». *The Edgar Allan Poe Review* 17, n° 1 (2016): 6-40.
- . « "Torture[d] into Aught of the Sublime": Poe's Fall of the House of Burke, Ussher [Sic], and Kant ». In *Deciphering Poe : Subtexts, Contexts, Subversive Meanings*, édité par Alexandra Urakova, 53-65. Bethlehem: Lehigh University Press, 2013. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=638942>.
- Moreland, Sean, et Devin Zane Shaw. « 'As Urged by Schelling' : Coleridge, Poe and the Schellingian Refrain ». *The Edgar Allan Poe Review* 13, n° 2 (2012): 50-80.
- Morency, Jean, et Isabelle Cossette. « De Poe à Melville et Crimazie : L'imaginaire de la fin et la naissance de la littérature en Amérique du Nord ». In *Edgar Allan Poe : Une pensée de la fin*, 93-108. Montréal: Liber, 2001.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark : Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books, 1992.
- Moskowitz, Sam. « Poe's Influence on Science Fiction ». *Fantasy Commentator* 9 (automne 1996): 24-32.
- Mourier, Maurice. « Le Tombeau d'Edgar Poe ». *Esprit* 42 (1974): 902-26.
- Mukhtar, Ali Isani. « Poe and the Lamentation of Ibn Zayyat ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 30, n° 1/2 (1997): 48-49.
- Muller, John P., et William J. Richardson, éd. *The Purloined Poe : Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.

- Murail, Estelle. « 'He Crossed and Re-Crossed the Way Repeatedly' : Illegible Crossings in Poe's 'The Man of the Crowd' ». *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, n° 83 (2016). <https://doi.org/10.4000/cve.2440>.
- Murphy, Jonathan W. D. « Poe, Longfellow, and Velvet ». *The Edgar Allan Poe Review* 14, n° 2 (2013): 235-36.
- Murray, John Condon. *Redefining the 'Self' : Selected Essays on Swift, Poe, Pinter, and Joyce*. San Jose: Author's Choice Press, 2001.
- Murty, B. S. M. *The Haunted Palace : A Study of Edgar Poe's Fiction*. New Delhi: Anamika Publishers & Distributors, 2012.
- Nadal, Marita. « Beyond the Gothic Sublime : Poe's *Pym* or the Journey of Equivocal (E)motions ». *Mississippi Quarterly* 53 (t 2000): 373-88.
- . « "The Fall of the House of Usher" : A Master Text for (Poe's) American Gothic ». *Journal of English Studies* 7 (2009): 55-70.
- . « Trauma and the Uncanny in Edgar Allan Poe's "Ligeia" and "The Fall of the House of Usher" ». *The Edgar Allan Poe Review* 17, n° 2 (2016): 178-92. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.17.2.0178>.
- Nettels, Elsa. « Poe and James on the Art of Fiction ». *Poe Studies* 13, n° 1 (1980): 4-8. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1980.tb00319.x>.
- Newlin, Paul A. « Scott's influence on Poe's Grotesque and Arabesque Tales ». *The American Transcendental Quarterly* 5, n° 2 (1969).
- Nicol, Bran. « Reading and not Reading "The Man of the Crowd": Poe, the City and the Gothic Text ». *Philological Quarterly* 91, n° 3 (t 2012): 465-93.
- Niemeyer, Mark. « Poe and Popular Culture ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 205-24. Cambridge [Angleterre] ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Novosat, Courtney. « Outside Dupin's Closet of Reason : (Homo)Sexual Repression and Racialized Terror in Poe's "The Murders in the Rue Morgue" ». *Poe Studies* 45, n° 1 (2012): 78-106. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.2012.00047.x>.
- Obenzinger, Hilton. *American Palestine : Melville, Twain, and Holy Land Mania*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Omans, Glen A. « "Intellect, Taste, and the Moral Sense" : Poe's Debt to Immanuel Kant ». Édité par Joel Myerson. *Studies in the American Renaissance*, 1980, 123-68.
- Osipova, Elvira. « Aesthetic Effects of "King Pest" and "The Masque of the Red Death" ». *The Edgar Allan Poe Review* 8, n° 2 (2007): 25-33.
- Ostrom, John Ward. « Edgar A. Poe : His Income as Literary Entrepreneur ». *Poe Studies* 16, n° 1 (1983): 1-7. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1983.tb00291.x>.
- Pahl, Dennis. *Architects of the Abyss : The Indeterminate Fictions of Poe, Hawthorne, and Melville*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

- . « De-composing Poe’s “Philosophy” ». *Texas Studies in Literature and Language* 38, n° 1 (1996): 1-25.
- . « Poe’s Sublimity: The Role of Burkean Aesthetics ». *The Edgar Allan Poe Review* 7, n° 2 (automne 2006): 30-49.
- . « Sounding the Sublime: Poe, Burke, and the (Non)Sense of Language ». *Poe Studies* 42, n° 1 (2009): 41-60.
- Pakditawan, Sirinya. *Aspects of American Romanticism in Short Stories by Edgar Allan Poe and Nathaniel Hawthorne*. Munich: Grin, 2004.
- Pan, Da’an. « The Purloined Letter and the ‘Purblind’ Lacan: The Intertextual Semiotics of Poe and Lacan ». *Studies in the Humanities* 23 (juin 1996): 53-69.
- Pangborn, Matthew. « The Arabian Romance of America in Poe’s “Thousand-and-Second Tale of Scheherazade” ». *Poe Studies* 43, n° 1 (2010): 35-57. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.2010.00025.x>.
- Pankow, Edgar. *Brieflichkeit. Revolutionen eines Sprachbildes: Jacques-Louis David, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Edgar Allan Poe*. München: Fink, 2002.
- Pease, Donald E. « Poe and Historicity ». *Emerson Society Quarterly* 35, n° 3-4 (1989): 273-92.
- Pecastaing, Sandy. « Poe and the Myth of Origin ». *International Journal of Humanities and Cultural Studies* 1, n° 3 (2014). <https://www.ijhcs.com/index.php/ijhcs/article/view/68>.
- Peeples, Scott. « Poe’s ‘Constructiveness’ and ‘The Fall of the House of Usher’ ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 178-90. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- . *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. Rochester, NY: Camden House, 2004.
- Phillips, Philip Edward. *Poe and Place*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2019.
- Pinto, Eveline. *Edgar Poe et l’art d’inventer*. Collection d’esthétique 39. Paris: Klincksieck, 1983.
- Pitcher, Edward William. « Horological and Chronological Time in “Masque of the Red Death” ». *American Transcendental Quarterly* 29, n° 1 (1976): 71-75.
- Poe, Harry Lee. *Evermore: Edgar Allan Poe and the Mystery of the Universe*. Waco, Tex.: Baylor University Press, 2012. <http://muse.jhu.edu/books/9781481300452/>.
- Pollin, Burton R. *Discoveries in Poe*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1970.
- . « Notre-Dame de Paris in Three of Poe’s Tales ». *Revue des Langues Vivantes*, n° juin (1968).
- . *POE, Creator of Words*. Bronxville, NY: Nicholas T. Smith, 1980.
- . « Victor Hugo and Poe ». *Revue de Littérature Comparée* 42, n° 4 (1968): 501-7.

- Polonsky, Rachel. « Poe's Aesthetic Theory ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 42-56. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Poulet, George. « Edgar Poe ». In *Les Métamorphoses du cercle*, 269-304. Paris: Plon, 1961.
- . « L'Univers circonscrit d'Edgar Poe ». *Les Temps modernes* 10, n° juin-juillet (1955): 2179-2204.
- Prasad, Yashodhara. *American & British Romanticism : A Comparative Study of Edgar Allan Poe & Other Romantic Poets*. Patna: Janaki Prakashan, 2008.
- Quinn, Arthur Hobson. *Edgar Allan Poe : A Critical Biography*. New York ; London: Appleton-Century-Crofts, 1941.
- Quinn, Patrick F. *The French Face of Edgar Poe*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.
- Rachman, Stephen. « “Es Lässt Sich Nicht Schreiben” : Plagiarism and “The Man of the Crowd” ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Shawn Rosenheim et Stephen Rachman, 49-87. Baltimore ; London: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . « From “Al Aaraaf” to the Universe of Stars: Poe, the Arabesque, and Cosmology ». *The Edgar Allan Poe Review* 15, n° 1 (2014): 1-19.
- . « “The Raven” in *The Raven and Other Poems* ». In *Edgar Allan Poe in 20 Objects from the Susan Jaffe Tane Collection*, édité par Gabrielle Dean et Richard Kopley, 70-75. Baltimore, MD: Sheridan Libraries ; Johns Hopkins University, 2016.
- . « The Marginal Center: “Pinakidia,” “Marginalia,” and “Fifty Suggestions” ». In *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, édité par J. Gerald Kennedy et Scott Peeples, 1-17. New York: Oxford University Press, 2018. [DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.27](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.27).
- . « Social/Science : 21st-Century Poe ». *Poe Studies* 54 (2021): E24-39.
- Ramage, Nancy Hirschland, et R.D. Cromey. « Two “Etruscan” Vases and Edgar Allan Poe ». *Metropolitan Museum Journal* 48 (2013): 169-80.
- Ravvin, Norman. « An Irruption of the Archaic : Poe and the Grotesque ». *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 25, n° 4 (automne 1992): 1-15.
- Renza, Louis A. *Edgar Allan Poe, Wallace Stevens, and the Poetics of American Privacy*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2002.
- . « Never More in Poe's Tell-Tale American Tale ». *The Edgar Allan Poe Review* 4, n° 2 (automne 2003): 22-40.
- . « Poe's King : Playing it Close to the Pest ». *The Edgar Allan Poe Review* 2, n° 2 (automne) (2001): 3-18.
- . « Poe's Secret Autobiography ». In *The American Renaissance Reconsidered : Selected Papers from the English Institute, 1982-83*, édité par Walter Benn Michaels et Donald E Pease. Baltimore ; London: Johns Hopkins University Press, 1985.

- . « Ut Pictura Poe : Poetic Politics in “The Island of the Fay” and “Morning on the Wissahiccon” ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Shawn Rosenheim et Stephen Rachman, 305-29. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Renzi, Kristen. « Hysteric Vocalizations of the Female Body in Edgar Allan Poe’s “Berenice” ». *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 58, n° 4 (2013): 601-40. <https://doi.org/10.1353/esq.2013.0019>.
- Ricardou, Jean. « Le Caractère singulier de cette eau ». In *Problèmes du nouveau roman*, par Jean Ricardou, 193-207. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- . « L’Histoire dans l’histoire ». In *Problèmes du nouveau roman*, par Jean Ricardou, 171-90. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- Richard, Claude. « Destin, Dasein, Design: Lacan, Derrida, and “The Purloined Letter” ». In *Edgar Allan Poe écrivain*, édité par Henri Justin, Michel Gresset, et Philippe Jaworski, 207-16. Montpellier: Delta, 1990.
- . « Edgar A. Poe et l’esthétique du double ». In *Visages de l’angoisse*, édité par Christian La Cassagnère, 277-86. Centre du romantisme anglais. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1989.
- . *Edgar Allan Poe écrivain*. Édité par Henri Justin, Michel Gresset, et Philippe Jaworski. Montpellier: Delta, 1990.
- . *Edgar Allan Poe journaliste et critique*. Paris: Klincksieck, 1978.
- . « La Double voix dans “The Tell-Tale Heart” ». In *Edgar Allan Poe écrivain*, édité par Henri Justin, Michel Gresset, et Philippe Jaworski, 127-50. Montpellier: Delta, 1990.
- . « Les Maléfices de la fancy ». In *Edgar Allan Poe : Journaliste et critique*, par Claude Richard. Paris: Klincksieck, 1978.
- Richards, Eliza. *Gender and the Poetics of Reception in Poe’s Circle*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004.
- Riddel, Joseph. « The Crypt of Edgar Poe », 1979.
- Ridgely, Joseph V. « The Authorship of the “Paulding-Drayton Review” ». *PSA Newsletter* 20, n° 2 (1992): 1-3, 6.
- Robey, Molly. « Poe and Prophecy : Degeneration in the Holy Land and the House of Usher ». *Gothic Studies* 12, n° 2 (2010): 61-69. <https://doi.org/10.7227/GS.12.2.7>.
- Roche, David. « The “Unhealthy” in “The Fall of the House of Usher”: Poe’s Aesthetics of Contamination ». *The Edgar Allan Poe Review* 10, n° 1 (2009): 20-35.
- Roderick, Phillip L. *The Fall of the House of Poe and Other Essays*. New York: iUniverse, 2006.
- Roppolo, Joseph Patrick. « Meaning and “The Masque of the Red Death” ». In *Poe: A Collection of Critical essays*, édité par Robert Regan, 134-44. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall: Prentice-Hall, 1967.

- Rosenheim, Shawn. « Detective Fiction, Psychoanalysis and the Analytic Sublime ». In *The American face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim, 153-76. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- . « The King of ‘Secret Readers’: Edgar Poe, Cryptography, and the Origins of the Detective Story ». *ELH* 56, n° 2 (1989): 375-400.
- . *The Cryptographic Imagination : Secret Writing from Edgar Poe to the Internet*. Baltimore ; London: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Rosenheim, Shawn, et Stephen Rachman, éd. *The American Face of Edgar Allan Poe*. Baltimore ; London: Johns Hopkins University Press, 1995.
- Rosenzweig, Paul. « “Dust Within the Rock”: The Phantasm of Meaning in <i>The Narrative of Arthur Gordon Pym</i> ». *Studies in the Novel* 14 (1982): 137-51.
- Ross, D. H. « The Grotesque : A Speculation ». *Poe Studies* 4 (1971): 10-11.
- Roth, Martin. « Poe’s Divine Spondee ». *Poe Studies* 12, n° 1 (1979): 14-18. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1979.tb00054.x>.
- Rougé, Bertran. « *Lingua ex Machina* : angoisse de la mécanique et mécanique de l’angoisse dans l’œuvre d’Edgar Allan Poe ». In *Visages de l’angoisse*, édité par Christian La Cassagnère, 325-52. Centre du romantisme anglais. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1989.
- Rowe, John Carlos. « Orientalism in Poe’s Early Poetry ». In *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, édité par J. Gerald Kennedy et Scott Peeples, 87-100. New York: Oxford University Press, 2019. DOI: [10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.5](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.5).
- . *Through the Custom House*, 1982.
- . « Writing and Truth in Poe’s *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ». *Glyph* 2 (1977): 101-21.
- Royal, Derek Parker. « Sequential Poe-Try: Recent Graphic Narrative Adaptations of Poe ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 39-40, n° 1-2 (2006): 55-67.
- Royot, Daniel. « Poe’s Humor ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes, 57-71. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Rozelle, Lee. « Oceanic Terrain : Peristaltic and Ecological Sublimity in Poe’s “The Journal of Julius Rodman” and Isabella Bird’s *A Lady’s Life in the Rocky Mountains* ». In *From Virgin Land to Disney World: Nature and It’s Discontents in the USA of Yesterday and Today*, édité par Bernd Herzogenrath, 105-22. Amsterdam ; New York: Rodopi, 2001.
- Salado, Régis. « L’Étoffe du texte. Sur “Ligeia” d’Edgar Poe ». *Figures de l’art. Revue d’esthétique*, n° 1 (1994): 237-43.
- Saltz, Laura. « “Eyes that Behold”: Poe’s “Domain of Arnheim” and the Science of Vision ». *The Edgar Allan Poe Review* 7, n° 1 (printemps 2006): 4-30.
- . « (Horrible to Relate!) Recovering the Body of Marie Rogêt ». In *The American Face of Edgar Allan Poe*, édité par Stephen Rachman et Shawn Rosenheim. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

- Sammarcelli, Françoise. « Cadres, limites, récits : notes sur le décentrement dans les contes d'Edgar Allan Poe ». In *Espaces du texte*, édité par Claudine Verley, 63-74. Poitiers: UFR de langues et littératures, 1994.
- . « L'Inscription de l'excès dans les contes d'Edgar Poe ». *GRAAT* 15 (1996): 63-77.
- . « Re-Searches Premises or Intellectual Games with the Other : Notes on Poe's Tales of Ratiocination ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 32, n° 1-2 (1999): 13-19.
- . « La Rhétorique de la peur dans "Ligeia" (1838, 1845) et "The Tell-Tale Heart" (1843, 1845) d'Edgar Allan Poe ». *Revue française d'études américaines*, n° 125 (me trimestre 2010): 27-37.
- Sanborn, Geoffrey. « A Confused Beginning : *The Narrative of Arthur Gordon Pym, of Nantucket* ». In *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, édité par Kevin J. Hayes. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Savoie, Jeffrey A. « Tintoretto and "The Oval Portrait" ». *The Edgar Allan Poe Review* 14, n° 2 (2013): 233-34.
- Schenkel, Elmar. « Disease and Vision : Perspectives on Poe's "The Sphinx" ». *Studies in American Fiction* 13, n° 1 (1985): 97-102. <https://doi.org/10.1353/saf.1985.0002>.
- Schnackertz, Hermann Josef, éd. *POETic Effect and Cultural Discourses*. Heidelberg: Winter, 2003.
- Schnepf, Chester H. *The Protagonist's Dilemma in Poe and LeFanu : The Emergence of the Modern Gothic Tradition*. Waldoboro, Me.: Goose River Press, 2003.
- Schueller, Malini Johar. « Harems, Orientalist Subversions, and the Crisis of Nationalism : The Case of Edgar Allan Poe and "Ligeia" ». *Criticism: A Quarterly for Literature and Arts* 37, n° automne (1995): 601-23.
- Schuhmann, Kuno. *Die erzählende Prosa Edgar Allan Poes : ein Beitrag zu einer Gattungsgeschichte der « short story »*. Heidelberg: C. Winter, 1958.
- Schwarztrauber, Helmut. *Fiktion der Fiktion : Begründung und Bewahrung des Erzählens durch theoretische Selbstreflexion im Werk N. Hawthornes und E.A. Poes*. Heidelberg: C. Winter, 2000.
- Scofield, Martin. « Edgar Allan Poe ». In *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, 31-42. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Seed, David. « Breaking the Bounds : The Rhetoric of Limits in the Works of Edgar Allan Poe, His Contemporaries and Adaptors ». In *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and Its Precursors*, édité par David Seed, 75-97. [Syracuse, N.Y.]: Syracuse University Press, 1995.
- Seger, Daniel Tobias. « Stürze in den Malstrom : Edgar Allan Poes "A Descent into the Maelström" im Horizont von Kants "Analytik des Erhabenen" ». *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 42 (2001): 225-43.
- Shackelford, Lynne Piper. « "Infected by Superstitions" : *Folie à Deux* in "The Fall of the House of Usher" ». *The Edgar Allan Poe Review* 18, n° 2 (2017): 109-24. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.18.2.0109>.

- . « “Things Fall Apart ; the Centre Cannot Hold” : Roderick Usher’s Challenges with Sensory Processing in “The Fall of the House of Usher” ». *The Edgar Allan Poe Review* 21, n° 2 (2020): 175-91. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.21.2.0175>.
- Shamir, Milette. « How to Make the East Interesting : Poe and the Holy-Land Vogue ». *Poe Studies* 53 (2020): 10-27.
- Shan, Xueqi. « “Thou Art the Man” as a Clue to “The Mystery of Marie Rogêt” ». *The Edgar Allan Poe Review* 20, n° 2 (2019): 239-48. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.20.2.0239>.
- Shen, Dan. « Edgar Allan Poe’s Aesthetic Theory, the Insanity Debate, and the Ethically Oriented Dynamics of “The Tell-Tale Heart” ». *Nineteenth-Century Literature* 63, n° 3 (2008): 321-45.
- Silverman, Kenneth. *Edgar A. Poe : Mournful and Never-Ending Remembrance*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1992.
- Simonis, Annette. « Textgenese als *Mathesis* der Form : Die >Philosophie der literarischen Komposition< nach Edgar Allan Poe und George Spencer Browns Kalkül der Form ». In *Literarischer Ästhetizismus: Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, 47-70. Tübingen: Max Niemeyer, 2000.
- Sloane, David E. E., et Michael J. Pettengell. « The Science Fiction and the Landscape Sketches ». In *A Companion to Poe Studies*, édité par Eric W. Carlson, 257-75. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Smith, P. C. « Poe’s Arabesque ». *Poe Studies* 7 (1974): 42-45.
- Smith, Patricia Clark. « Novel Conceptions, Unusual Combinations : The Arabesque in Poe ». Yale University, 1970.
- Sommerfeld, Stephanie. « From the Romantic to the Textual Sublime : Poesque Sublimities, Romantic Irony and Deconstruction ». In *Deciphering Poe : Subtexts, Contexts, Subversive Meanings*, édité par Alexandra Urakova, 75-85. Bethlehem: Lehigh University Press, 2013. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=638942>.
- Spanier, Sandra W. « “Nests of Boxes”: Form, Sense and Style in Poe’s “The Imp of the Perverse” ». *SSF* 17 (1980): 307-16.
- Stamos, David N. *Edgar Allan Poe, Eureka, and Scientific Imagination*. Albany: State University of New York Press, 2017.
- Stauffer, Donald B. « The Two Styles of Poe’s “MS. Found in a Bottle” ». *Style* 1, n° printemps (1967): 107-20.
- Stauffer, Donald Barlow, et Eric W. Carlson. « The Language and Style of the Prose ». In *A Companion to Poe Studies*, 448-67. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1996.
- Stewart, David M. « Neo-Poe : How to Be Hip but Stay Legit ». *Minnesota Review* 55-57 (2002): 331-36.
- Stovall, Floyd. « Poe’s Debt to Coleridge ». In *Edgar Poe the Poet: Essays New and Old on the Man and His Work.*, 138-51. Charlottesville: University Press of Virginia, 1969.

- Sutherland, Judith L. *The Problematic Fictions of Poe, James, and Hawthorne*. Columbia, MO: University of Missouri Press, 1984.
- Sweeney, Susan Elizabeth. « The Horror of Taking a Picture in Poe's "Tell-Tale Heart" ». *The Edgar Allan Poe Review* 18, n° 2 (2017): 142-62. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.18.2.0142>.
- Talafha, H .M. « Meta-Orientalist Critique in Edgar Allan Poe's "The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade" ». *International Journal of Literary Humanities* 16, n° 3 (2018): 1-15.
- Tally, Robert T. *Poe and the Subversion of American Literature : Satire, Fantasy, Critique*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- Tarr, Clayton Carlyle. « Purloined Letters : Edgar Allan Poe, Maria Edgeworth, and the Study of Chirography ». *The Edgar Allan Poe Review* 14, n° 2 (2013): 178-98.
- Tavlin, Zachary. « Finding Poe's "Rotten Point" : Usher's Architectural Phrenology ». *The Edgar Allan Poe Review* 18, n° 2 (2017): 125-41. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.18.2.0125>.
- Thomas, Dwight, et David K. Jackson. *The Poe Log : A Documentary Life of Edgar Allan Poe, 1809-1849*. Boston: G.K. Hall & Co., 1987.
- Thompson, G. R. *Circumscribed Eden of Dreams : Dreamvision and Nightmare in Poe's Early Poetry*. Baltimore: Edgar Allan Poe Society, 1984.
- . « Grotesque and Arabesque ». In *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, 105-38. Madison: University of Wisconsin Press, 1973.
- . « Literary Politics and the "Legitimate Sphere" : Poe, Hawthorne, and the "Tale Proper" ». *Nineteenth-Century Literature* 49 (septembre 1994): 167-95.
- . « Locke, Kant, and Gothic Fiction : A Further Word on the Indeterminism of Poe's 'Usher' ». *Studies in Short Fiction* 26, n° 4 (automne) (1989): 547-60.
- . « Poe and "Romantic Irony" ». In *Papers on Poe: Essays in Honor of John Ward Ostrom*, édité par Richard P. Veler, 28-41. Springfield, Ohio: Chantry Music Press, 1972.
- . *Poe's Fiction : Romantic Irony in the Gothic Tales*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1973.
- . « Romantic Arabesque, Contemporary Theory, and Postmodernism : The Example of Poe's Narrative ». *ESQ: A Journal of the American Renaissance* 35, n° 3-4 (1989): 163-271.
- . « The Arabesque Design of Arthur Gordon Pym ». In *Poe's Pym : Critical Explorations*, édité par Richard Kopley, 188-213. Durham ; London: Duke University Press, 1992.
- Timmerman, John H. « Edgar Allan Poe : Artist, Aesthete, Legend ». *South Dakota Review* 10, n° 2 (printemps 1972): 60-70.
- . « House of Mirrors : Edgar Allan Poe's "The Fall of the House of Usher" ». *Papers on Language And Literature* 39, n° 3 (t 2003): 227-44.

- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.
- . « Les Limites d'Edgar Poe ». In *La Notion de littérature et autres essais*. Paris: Editions du Seuil, 1987.
- Toikkanen, Jarkko. « Auditory Images in Edgar Allan Poe's "The Tell-Tale Heart" ». *The Edgar Allan Poe Review* 18, n° 1 (2017): 39-53. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.18.1.0039>.
- Touya de Marenne, Eric. « Poetics and Poetry : Baudelaire, Nietzsche, Poe, and Mallarmé's "Eternal Logic" ». *Nineteenth Century French Studies* 35, n° 2 (2007): 393-407.
- Tresch, John. « "La puissante magie de la vraisemblance" : Edgar Allan Poe à l'époque du machinisme ». Traduit par Barbara Turquier. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 16 (20 mai 2009): 193-219. <https://doi.org/10.4000/traces.2683>.
- . « "Matter No More" : Edgar Allan Poe and the Paradoxes of Materialism ». *Critical Inquiry* 42, n° Été (2016): 865-98.
- . « "The Potent Magic of Verisimilitude" : Edgar Allan Poe within the Mechanical Age ». *The British Journal for the History of Science* 30, n° 3 (septembre 1997): 275-90.
- Urakova, Alexandra, éd. *Deciphering Poe : Subtexts, Contexts, Subversive Meanings*. Bethlehem: Lehigh University Press, 2013. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=638942>.
- Verne, Jules. *Edgar Poe et ses œuvres*. La Rochelle: Rumeur des âges, s. d.
- Vidal, Jean-Pierre. « La Mélodie de la mort ». In *Edgar Allan Poe : Une pensée de la fin*, édité par Jean-François Chassay, Jean-François Côté, et Bertrand Gervais, 187-98. Montréal: Liber, 2001.
- Voller, Jack G. « The Power of Terror: Burke and Kant in the House of Usher ». *Poe Studies/Dark Romanticism* 21, n° 2 (1988): 27-35.
- Voloshin, Beverly R. « Transcendence Downward : An Essay on 'Usher' and 'Ligeia' ». *Modern Language Studies* 18 (1988): 18-29.
- Wächtler, Paul Richard. *Edgar Allan Poe und die Deutsche Romantik. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig*. Borna-Leipzig: Buchdruckerei von Robert Noske, 1911.
- Walker, I. M. *Edgar Allan Poe : The Critical Heritage*. London ; New York: Routledge and Kegan Paul, 1986. <http://site.ebrary.com/id/10058201>.
- Walsh, John Evangelist. *Poe the Detective : The Curious Circumstances Behind « The Mystery of Marie Roget »*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1967.
- Wardrop, Daneen. *Word, Birth, and Culture : The Poetry of Poe, Whitman, and Dickinson*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002.
- Ware, Tracy. « A Note on Poe and Carlyle's German Romance ». *Notes and Queries* 36, n° 2 (1989): 181-82.

- Weber, Jean-Paul. « Edgar Poe or the Theme of the Clock ». In *Poe : A Collection of Critical Essays*, édité par Robert Regan, 79-97. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967.
- Weiner, Bruce I. « Poe and the *Blackwood's* Tale of Sensation ». In *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, édité par Benjamin Franklin Fisher, 45-65. Baltimore: Edgar Allan Poe Society, 1990.
- Weinstein, Cindy. « Pym and Unreadability ». In *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, édité par J. Gerald Kennedy et Scott Peeples, 1-14. New York: Oxford University Press, 2018. DOI: [10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.22](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.22).
- . *Time, Tense, and American Literature : When Is Now?* Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- . « When Is Now? Poe's Aesthetics of Temporality ». *Poe Studies* 41, n° 1 (2008): 81-107. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.2008.00005.x>.
- Weinstock, Jeffrey. « Postmodern Poe ». In *The Oxford Handbook of Edgar Allan Poe*, édité par J. Gerald Kennedy et Scott Peeples, 2018. DOI: [10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.40](https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190641870.013.40).
- Weissberg, Liliane. « In Search of Truth and Beauty : Allegory in “Berenice” and “The Domain of Arnheim” ». In *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, édité par Benjamin Franklin Fisher, 66-75. Baltimore: Edgar Allan Poe Society, 1990.
- . « Vom Naturalienkabinett zur Ästhetik der Moderne. Zu den Marginalien Edgar Allan Poes ». In *Die Erfindung der Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das surreale Universum*, édité par Karin Orchard et Jörg Zimmermann, 89-97. Sprengel Museum Hannover ; Badischer Kunstverein. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1994.
- Weller, Claudia Ella. *Zwischen Schwarz und Weiss. Schrift und Schreiben im selbstreferentiellen Werk von Edgar Allan Poe und Raymond Roussel*. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2001.
- Wells, Daniel A. « Engraved Within the Hills : Further Perspectives on the Ending of Pym ». *Poe Studies - Old Series* 10, n° 1 (1977): 13-15. <https://doi.org/10.1111/j.1754-6095.1977.tb00030.x>.
- Werner, James V. « The Detective Gaze : Edgar A. Poe, the Flaneur, and the Physiognomy of Crime ». *ATQ*. 15 (2001): 5-22.
- . *American Flaneur : The Cosmic Physiognomies of Edgar A. Poe*. New York ; London: Routledge, 2004.
- Whalen, Terence. *Edgar Allan Poe and the Masses : The Political Economy of Literature in Antebellum America*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- . « The Code for Gold : Edgar Allan Poe and Cryptography ». *Representations* 46, n° 1 (1994): 35-57.
- White, Ed. « The Ourang-Outang Situation ». *College Literature* 30, n° été (2003): 88-108.
- Williams, Michael J. S. *A World of Words : Language and Displacement in the Fiction of Edgar Allan Poe*. Durham: Duke University Press, 1988.
- Wilson, J.S. « The Devil Was in It ». *American Mercury* 24 (1931): 215.

- Woodberry, George Edward. *Edgar Allan Poe*. Boston: Houghton Mifflin, 1913.
- Xanthos, Nicolas. « Quand G... s'égaré, ou les voies de la raison dans les aventures de Dupin ». In *Edgar Allan Poe : Une pensée de la fin*, édité par Jean-François Chassay, Jean-François Côté, et Bertrand Gervais, 135-52. Montréal: Liber, 2001.
- Yothers, Brian. « 'Desert of the Blest' : Poe's Anti-Representational Invocations of the Near East ». *Gothic Studies* 12, n° 2 (2010): 53-60. <https://doi.org/10.7227/GS.12.2.6>.
- . « Terrors of the Soul : Religious Pluralism, Epistemological Dread, and Cosmic Exaltation in Poe, Hawthorne, and Melville ». *Poe Studies* 39, n° 1-2 (2008).
- Zimmerman, Brett. « *Allegoria* and Clock Architecture in Poe's "The Masque of the Red Death" ». *Essays in Arts and Sciences XXIX* (2000): 1-16.
- . « "Such as I Have Painted" : Poe, "The Masque of the Red Death," and the *Vanitas* Genre ». *The Edgar Allan Poe Review* 20, n° 1 (2019): 46-63.
- Zipser, Robert. « The Dangerous Classes : Victorian Moral Rhetoric in Poe's "The Man of the Crowd" ». *The Edgar Allan Poe Review* 21, n° 1 (2020): 44-63. <https://doi.org/10.5325/edgallpoerev.21.1.0044>.
- Zupan, Simon. « Epistemic Modality in Translation : Poe's "The Fall of the House of Usher" ». *Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik* 4, n° 1 (2016): 5-24.

III. Textes philosophiques

- Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État (notes pour une recherche) ». In *Sur la reproduction*, 263-306. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- Benjamin, Walter. *Correspondance*. Édité par Gerschom Scholem et Theodor W. Adorno. Traduit par Guy Petitdemange. Vol. II. 1929-40. Paris: Aubier Montaigne, 1979.
- . *Gesammelte Briefe*. Vol. VI. 1938-1940. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- . *Œuvres*. Vol. III. Paris: Gallimard, 2000.
- . « Sur le concept d'histoire ». In *Œuvres*, III:427-43. Paris: Gallimard, 2000.
- . « Über den Begriff der Geschichte ». In *Gesammelte Schriften*, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, I.II:691-704. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Édité par Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Comay, Rebecca. *Deadlines (literally)*. London: CRMEP Books, 2020.
- Comay, Rebecca, et Frank Ruda. *The Dash : The Other Side of Absolute Knowing*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2018.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de minuit, 1967.
- . *Éperons. Les Styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.

- . *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- . *La Vie la mort. Séminaire (1975–1976)*. Paris: Éditions du Seuil, 2019.
- . « Le Facteur de la vérité ». *Poétique* 21 (1975).
- . *Limited Inc.* Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
- . *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée, 2008.
- . *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de minuit, 1972.
- . *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988.
- . *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- . *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.
- Evans, Gareth. *The Varieties of Reference*. Édité par John McDowell. Oxford ; New York: Clarendon Press ; Oxford University Press, 2002.
- Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Traduit par Alexis Philonenko. Paris: Vrin, 1993.
- . *Critique de la raison pure*. Traduit par Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty. Paris: Gallimard, 1980.
- . *Kants Werke. Band III, Kritik der reinen Vernunft: zweite Auflage 1787*. Édité par Preussische Akademie der Wissenschaften. Berlin: G. Reimer, 1904.
- . *Kants Werke. Band IV, Kritik der reinen Vernunft (1. Aufl.), Prolegomena, Grundlegung zur Metaphysik der Sitten, Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. Édité par Preussische Akademie der Wissenschaften. Berlin: G. Reimer, 1903.
- . *Kants Werke. Band IX, Logik, Physische Geographie, Pädagogik*. Édité par Preussische Akademie der Wissenschaften. Berlin: G. Reimer, 1923.
- . *Kants Werke. Band V, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft*. Édité par Preussische Akademie der Wissenschaften. Berlin: G. Reimer, 1908.
- Krupnick, Mark. *Displacement: Derrida and After*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. « La Vérité sublime ». In *Du Sublime*, 97-147. Paris: Belin, 1988.
- Lloyd, David. « Kant's Examples ». In *Unruly Examples: On the Rhetoric of Exemplarity*, édité par Alexander Gelly, 255-76. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1995.
- Liotard, Jean-François. *Leçons sur l'Analytique du Sublime*. Paris: Galilée, 1991.
- Man, Paul de. *Aesthetic Ideology*. Édité par Andrzej Warminski. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

- . *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- . « Hegel on the Sublime ». In *Aesthetic Ideology*, édité par Andrzej Warminski, 105-18. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . « Kant and Schiller ». In *Aesthetic Ideology*, édité par Andrzej Warminski, 129-62. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . « Kant's Materialism ». In *Aesthetic Ideology*, édité par Andrzej Warminski, 119-28. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . « Literary History and Literary Modernity ». In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 142-65. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- . « Phenomenality and Materiality in Kant ». In *Aesthetic Ideology*, édité par Andrzej Warminski, 70-90. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- . « Reading and History ». In *The Resistance to Theory*, 54-72. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*. Édité par E. S. Burt, Kevin Newmark, et Andrzej Warminski. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- . « Shelley Disfigured ». In *The Rhetoric of Romanticism*, 93-123. New York: Columbia University Press, 1984.
- . « The Resistance to Theory ». In *The Resistance to Theory*, 3-20. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.
- . « The Rhetoric of Temporality ». In *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 187-228. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- . « Time and History in Wordsworth ». In *Romanticism and Contemporary Criticism: The Gauss Seminar and Other Papers*, édité par E. S. Burt, Kevin Newmark, et Andrzej Warminski, 74-94. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- . *Wartime Journalism, 1939-1943*. Édité par Werner Hamacher, Neil Hertz, et Thomas Keenan. Lincoln ; London: University of Nebraska Press, 1988.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Crépuscule des idoles ou Comment philosopher à coups de marteau*. Traduit par Jean-Claude Hémery. Paris: Gallimard, 1974.
- . *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert in Kritische Studienausgabe*, vol. 6. Édité par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- Rogozinski, Jacob. « À la Limite de l'Ungeheure. Sublime et monstrueux dans la Critique du Jugement ». In *Kanten. Esquisses kantiennes*, 147-67. Paris: Éditions Kimé, 1996.

IV. Histoire de l'art

- Ball, Larry F. *The Domus Aurea and the Roman Architectural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Barkova, L. « Le tapis de laine du kourgane n°5 de Pazyryk ». *Les Dossiers d'archéologie*, n° 212 (avril 1996): 20-27.
- Bower, Virginia, Josephine Hadley Knapp, Stephen Little, et Robert Wilson Torchia. *Decorative Arts. Part II : Far Eastern Ceramics and Paintings ; Persian and Indian Rugs and Carpets*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Cole, Arthur Harrison, et Harold F. Williamson. *The American Carpet Manufacture : A History and an Analysis*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.
- Cooper, Wendy A. *In Praise of America : American Decorative Arts, 1650-1830 : Forty Years of Discovery Since the 1929 Girl Scouts Loan Exhibition*. New York: Knopf, 1980.
- Dacos, Nicole. *Les Loges de Raphaël. Chef-d'œuvre de l'ornement au Vatican*. Hazan, 2008.
- Décultot, Elisabeth. *Johann Joachim Winckelmann. Enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris: Presses universitaires de France, 2000.
- Denny, Walter B. *How to Read Islamic Carpets*. New Haven ; London: Yale University Press, 2014.
- Erdmann, Kurt. *Der orientalische Knüpftappich. Versuch einer Darstellung seiner Geschichte*. 2^e éd. Tübingen: Wasmuth, 1960.
- . *Siebenhundert Jahre Orientteppich. Zu seiner Geschichte und Erforschung*. Édité par Hanna Erdmann. Herford: Busse, 1966.
- Ettinghausen, Richard, Oleg Grabar, et Marilyn Jenkins-Madina. *Islamic Art and Architecture, 650-1250*. Pelican History of Art. New Haven London: Yale University Press, 2001.
- Faraday, Cornelia Bateman. *European and American Carpets and Rugs*. Woodbridge: Antique Collector's Club, 1990.
- Fontaine, Patrice. *Le Tapis persan ou le jardin de l'éternel printemps*. Paris: Editions Recherche sur les civilisations, 1990.
- Freshwater, Helen. « The Allure of the Archive ». *Poetics Today* 24, n° 4 (hiver 2003): 729-58.
- Fuss, Diana. *The Sense of an Interior : Four Rooms and the Writers that Shaped Them*. Routledge, 2004.
- Geoffroy-Schneiter, Bérénice. *L'art des Scythes*. Paris: Hazan, 2001.

- Giehlow, Karl. *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.* Vienne: Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1915.
- Gonzalez, Valérie. *Beauty and Islam : Aesthetics in Islamic Art and Architecture.* London; New York; New York: I.B. Tauris in association with the Institute of Ismaili Studies, London; Distributed in the U.S. by St. Martin's Press, 2001. <http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=676757>.
- Grabar, Oleg. *The Formation of Islamic Art.* New Haven ; London: Yale University Press, 1973.
- Grabar, Oleg, et Jean-François Allain. *L'Ornement. Formes et fonctions dans l'art islamique.* Idées et recherches. Paris: Flammarion, 1996.
- Greetham, David. « Who's In, Who's Out : The Cultural Politics of Archival Exclusion ». *Studies in the Literary Imagination* 32, n° 1 (printemps 1999): 1-28.
- Gruber, Alain, Pierre Arizzoli-Clémentel, et Dennis Collins. *L'art décoratif en Europe [3], [3]*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1994.
- Gruber, Alain, Margherita Azzi Visentini, et Élisabeth Ramella. *L'art décoratif en Europe [1], [1]*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1993.
- Gruber, Alain, Bruno Pons, et Élisabeth Ramella. *L'art décoratif en Europe [2], [2]*. Paris: Citadelles & Mazenod, 1992.
- Haug, Annette. « Das Ornamentale und die Produktion von Atmosphäre : Das Beispiel der Domus Aurea ». In *Antike Bauornamentik : Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung*, édité par Johannes Lipps et Dominik Maschek, 219-47. Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert Verlag, 2014.
- Hillmann, Michael Craig. *Persian Carpets.* Austin: University of Texas Press, 1984.
- Hoskins, Lesley, éd. *The Papered Wall : The History, Patterns and Techniques of Wallpaper.* London: Thames & Hudson, 2005.
- Johnson, Marilyn, Marvin D. Schwartz, et Suzanne Boorsch. *19th-Century America : Furniture and Other Decorative Arts.* New York: Distributed by New York Graphic Society, 1970.
- King, Donald, et David Sylvester, éd. *The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th Century.* London: Arts Council of Great Britain, 1983.
- Kroll, Frank Lothar. *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts.* Hildesheim ; Zürich ; New York, 1987.
- Kühnel, Ernst, éd. *Studies in Islamic Art and Architecture in Honor of K. R. C. Creswell.* Cairo, 1965.
- Landreau, Anthony N. *America Underfoot : A History of Floor Coverings from Colonial Times to the Present.* Washington: Smithsonian Institution Press, 1976. <http://books.google.com/books?id=P2BQAAAAMAAJ>.
- Lichtenstein, Jacqueline. *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique.* Paris: Flammarion, 2013.

- Lorenz, Katharina. « Neronian Wall-Painting : A Matter of Perspective ». In *A Companion to the Neronian Age*, édité par Emma Buckley et Martin T. Dinter, 363-81. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- Lynn, Catherine. *Wallpaper in America : From the Seventeenth Century to World War I*. New York: W.W. Norton, 1980.
- Manoff, Marlene. « Theories of the Archive from Across the Disciplines ». *Libraries and the Academy* 4, n° 1 (janvier 2004): 9-25.
- McMullen, Joseph V. « The Turkey Carpet in Early America ». *Antiques*, 1954.
- McNeill, William H. *Keeping Together in Time : Dance and Drill in Human History*, 1997. <https://doi.org/10.4159/9780674040878>.
- . *L'Art de marquer le temps. La Danse et le drill dans l'histoire*. Traduit par Jean-Pierre Ricard. Rodez: Le Rouergue-Chambon, 2005.
- Mills, John. « The Coming of the Carpet to the West ». In *The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th Century*, édité par Donald King et David Sylvester, 11-23. London: Arts Council of Great Britain, 1983.
- Newark Museum. *Classical America, 1815-1845 : An Exhibition at the Newark Museum, April Twenty-Sixth through September Second, Nineteen Sixty-Three*. Newark, 1963.
- Nylander, Richard C. « An Ocean Apart : Imports and the Beginning of American Manufacture ». In *The Papered Wall : The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, édité par Lesley Hoskins, 114-31. London: Thames & Hudson, 2005.
- Pile, John F, et Judith Gura. *A History of Interior Design*, 2013. http://www.AUT.ebib.com.au/EBLWeb/patron/?target=patron&extendedid=P_1562424_0.
- Pommier, Edouard. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003.
- Riegl, Alois. *Altorientalische Teppiche. Mit einer bibliographischen Einführung von Ulricke Besch*. Mittenwald: Mäander, 1979.
- Robinson, Helena. « Remembering Things Differently : Museums, Libraries and Archives as Memory Institutions and the Implications for Convergence ». *Museum Management and Curatorship* 27, n° 4 (2012): 413-29.
- Saint Girons, Baldine. *Le Paysage et la question du sublime*. Paris ; Lyon: Réunion des musées nationaux ; ARAC, 1997.
- Squire, Michael. « “Fantasies so Varied and Bizarre” : The Domus Aurea, the Renaissance and the “Grotesque” ». In *A Companion to the Neronian Age*, édité par Emma Buckley et Martin T. Dinter, 444-64. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- Tillerot, Isabelle. *Orient et ornement. L'Espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*. Traduit par Géraldine Masson. *Orient et ornement : L'espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*. Passages / Passagen. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2020. <http://books.openedition.org/editionsmsmh/12618>.

V. Histoire de la littérature

1. Littérature américaine

- Ackerman, Gerald M. *American Orientalists*. Paris: ACR, 1994.
- Albright, Richard S. *Writing the Past, Writing the Future : Time and Narrative in Gothic and Sensation Fiction*. Bethlehem, PA: Lehigh University Press, 2009.
- Alkon, Paul K. *Science Fiction Before 1900 : Imagination Discovers Technology*. New York: Twayne, 1994.
- Allen, Thomas M. *A Republic in Time : Temporality and Social Imagination in Nineteenth-Century America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2008.
<http://public.ebib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=797776>.
- Amfreville, Marc. *Écrits en souffrance : figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Paris: M. Houdiard, 2010.
- Amis, Kingsley. *New Maps of Hell : A Survey of Science Fiction*. New York: Harcourt, Brace, 1960.
- Arac, Jonathan. *The Emergence of American Literary Narrative, 1820–1860*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Arac, Jonathan, et Harriet Ritvo. *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature : Nationalism, Exoticism, Imperialism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.
- Barfoot, C. C., et Theo d'Haen. *Oriental Prospects : Western Literature and the Lure of the East*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1998.
- Brand, Dana. *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*. Cambridge [Angleterre] ; New York: Cambridge University Press, 1991.
- Broderick, Damien. *Reading by Starlight : Postmodern Science Fiction*. London ; New York: Routledge, 1995.
- Brown, Herbert Ross. *The Sentimental Novel in America, 1789-1860*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1940.
- Christadler, Martin. « German and American Romanticism ». In *American – German Literary Interrelations in the Nineteenth Century*, édité par Christoph Wecker, 9-26. Munich: Fink, 1983.
- Collins, Michael J. *The Drama of the American Short Story, 1800-1865*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
- Dennison, Michael James. *Vampirism : Literary Tropes of Decadence and Entropy*. New York: Peter Lang, 2001.
- Franklin, H. Bruce. *Future Perfect : American Science Fiction of the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press, 1966.

- Frye, Steven. *Historiography and Narrative Design in the American Romance : A Study of Four Authors*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2001.
- Fuller, Robert C. *Mesmerism and the American Cure of Souls*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Fussell, Edwin S. *Frontier : American Literature and the American West*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1965.
- Gilmore, Paul. *The Genuine Article : Race, Mass Culture, and American Literary Manhood*. Durham, N.C. and London: Duke University Press, 2001.
- Goddu, Teresa A. *Gothic America : Narrative, History, and Nation*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Goodman, Russell B. *American Philosophy and the Romantic Tradition*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1990.
- Goodnight, Scott Holland. « German Literature in American Magazines prior to 1846 ». *Bulletin of the University of Wisconsin, Philology and Literature Series* 4, n° 1 (1907): 1-264.
- Hegeman, Susan. « Haunted by Mass Culture ». *American Literary History* 12, n° 1 (2000): 298-317.
- Hoeller, Hildegard. *From Gift to Commodity : Capitalism and Sacrifice in Nineteenth-Century American Fiction*. Durham: University of New Hampshire Press, 2012. <http://site.ebrary.com/id/10603783>.
- Hurley, Jennifer A. *American Romanticism*. San Diego, CA: Greenhaven Press, 2000.
- Insko, Jeffrey. *The Ever-Present Now : Romantic Presentism and Antebellum American Literature*, 2014.
- Jaëck, Nathalie, Clara Mallier, Romain Girard, et Arnaud Schmitt, éd. *Les Narrateurs fous*. Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 2014.
- Knight, Stephen Thomas. *Crime Fiction, 1800-2000 : Detection, Death, Diversity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.
- . *Form and Ideology in Crime Fiction*. London; Basingstoke: Macmillan, 1980.
- Kracauer, Siegfried. « Der Detektiv-Roman. Eine Deutung ». In *Werke*, I:103-209. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Lawrence, Frank. *Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence : The Scientific Investigations of Poe, Dickens and Doyle*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Lenz, William E. *The Poetics of the Antarctic : A Study in Nineteenth-Century American Cultural Perceptions*. Garland Studies in Nineteenth-Century American Literature. New York ; London: Garland Publishing, 1995.
- Levander, Caroline, et Robert S. Levine, éd. *Hemispheric American Studies*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.
- Luciano, Dana, et Ivy G. Wilson, éd. *Unsettled States : Nineteenth-Century American Literary Studies*. New York ; London: New York University Press, 2014.

- Machor, James L. *Reading Fiction in Antebellum America : Informed Response and Reception Histories, 1820-1865*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2011.
- Mathiessen, Francis Otto. *American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. London; Oxford; New York: Oxford University Press, 1968.
- May, Charles E. *The Short Story : The Reality of Artifice*. New York: Twayne, 1995.
- McGill, Meredith L. *American Literature and the Culture of Reprinting, 1834–1853*, s. d.
- Meindl, Dieter. *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*. Columbia, MS: University of Missouri Press, 1996.
- Mellor, Anne Kostelanetz. *Romanticism and Gender*. New York: Routledge, 1993.
- Merivale, Patricia, et Susan Elizabeth Sweeney, éd. *Detecting Texts : The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.
- Messac, Régis. *Le « detective novel » et l'influence de la pensée scientifique*. Paris: H. Champion, 1929.
- Monfort, Bruno. « La Nouvelle et son mode de publication : le cas américain ». *Poétique* 90 (avril 1992): 153-71.
- . « Sherlock Holmes et le “plaisir de la non-histoire”. Série et discontinuité ». *Poétique*, n° 26 (1995).
- Morgan, Bayard Quincy. *A Critical Bibliography of German Literature in English Translation, 1481–1927*. New York ; London: The Scarecrow Press, 1965.
- Morrison, Robert, et Chris Baldick, éd. *Tales of Terror from Blackwood's Magazine*. The World's Classics. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1995.
- Murch, A. E. *The Development of the Detective Novel*. New York: Greenwood Press, 1968.
- Nelson, Dana. *National Manhood : Capitalist Citizenship and the Imagined Fraternity of White Men*. Durham, N.C. and London: Duke University Press, 1998.
- Obenzinger, Hilton. *American Palestine : Melville, Twain, and Holy Land Mania*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Pease, Donald E. *Visionary Compacts : American Renaissance Writings in Cultural Context*. The Wisconsin Project on American Writers. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- Pochmann, Henry A. *German Culture in America : Philosophical and Literary Influences, 1600-1900*. Madison, [Wis.]: University of Wisconsin Press, 1957.
- Porte, Joel. *In Respect to Egotism : Studies in American Romantic Writing*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1991.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime : Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Pratt, Lloyd. *Archives of American Time : Literature and Modernity in the Nineteenth Century*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.

- Quinn, Arthur Hobson. *American Fiction : An Historical and Critical Survey*. New York; London: D. Appleton-Century Co., 1936.
- Quint, David. *Epic and Empire : Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
- Reynolds, David S. « American Renaissance ». *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 31 août 2016. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.216>.
- . *Beneath the American Renaissance : The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. New York: Knopf, 1988.
- Reynolds, Dwight. « The 1001 Nights : A History of the Text and Its Reception ». In *The Cambridge History of Arabic Literature, vol. 6, Arabic Literature in the Post-Classical Period*, édité par Roger Allen et D. S. Richards, 270-91. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Riddel, Joseph N. *Purloined Letters : Originality and Repetition in American Literature. Horizons in Theory and American Culture*. Baton Rouge ; London: Louisiana State University Press, 1995.
- Roberson, William. *The Ironic Space : Philosophy and Form in the Nineteenth-Century Novel*. New York: P. Lang, 1993.
- Robinson, Douglas. *American Apocalypses : The Image of the End of the World in American Literature*. Baltimore ; London: Johns Hopkins University Press, 1985.
- Roudeau, Cécile. « The Buried Scales of Deep Time : Beneath the Nation, Beyond the Human... and Back? » *Transatlantica. Revue d'études américaines. American Studies Journal*, n° 1 (2015). <http://transatlantica.revues.org/7455>.
- Rowe, John Carlos. *Literary Culture and U.S. Imperialism : From the Revolution to World War II*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2000.
- Schueller, Malini Johar. *U.S. Orientalisms : Race, Nation, and Gender in Literature, 1790–1890*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.
- Schueller, Malini Johar, et Edward Watts, éd. *Messy Beginnings : Postcoloniality and Early American Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003.
- Sha'ban, Fuad. *Islam and Arabs in Early American Thought : The Roots of American Orientalism*. Durham, N.C.: Acorn, 1991.
- Stableford, Brian M. *Creators of Science Fiction*. Rockville, Md.: Wildside Press, 2010. <http://www.contentreserve.com/TitleInfo.asp?ID={8B62DC72-DF0B-4158-8735-A013DDA04230}&Format=410>.
- Steele, Jeffrey. *Unfolding the Mind : The Unconscious in American Romanticism and Literary Theory*. New York; London: Garland, 1987.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction : Studies in the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- Taylor, Jonathan. *Science and Omniscience in Nineteenth Century Literature*. Brighton; Portland: Sussex Academic Press, 2007.

- Thompson, G. R. « The Development of Romantic Irony in the United States ». In *Romantic Irony*, édité par Frederick Garber, 2008.
- Thoms, Peter. *Detection and Its Designs : Narrative and Power in Nineteenth-Century Detective Fiction*. Athens: Ohio University Press, 1998.
- Trafton, Scott. *Egypt Land : Race and Nineteenth-Century Egyptomania*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Twitchell, James B. *The Living Dead : A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1981.
- Vogel, Stanley M. *German Literary Influences on the American Transcendentalists*. New Haven: Yale University Press, 1955.
- Voller, Jack G. *The Supernatural Sublime : The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1994.
- Wecker, Christoph, éd. *American-German Literary Interrelations in the Nineteenth Century*. Munich: Fink, 1983.
- Wilckens, Frederick H. *Early Influence of German Literature in America*. New York ; London: Macmillan, 1899.
- Wilczynski, Marek. *The Phantom and the Abyss : Gothic Fiction in America and Aesthetics of the Sublime, 1798-1856*. Frankfort /Main; New York: P. Lang, 1999.
- Yang, Amy. « Psychoanalysis and Detective Fiction : A Tale of Freud and Criminal Storytelling ». *Perspectives in Biology and Medicine* 53, n° 4 (2010): 596-604.

2. Romantismes européens

- Ansel-Lambert, Isabelle, et Yves Ansel. *Le Romantisme*. Paris: Ellipses, 2000.
- Ayrault, Roger. *La Genèse du romantisme allemand, 1797–1804*. Vol. 3. 4 vol. Paris: Aubier, 1969.
- Bär, Jochen A. *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und grammatischem Kosmopolitismus: mit lexikographischem Anhang*. Berlin: W. de Gruyter, 1999.
- Behler, Diana. *The Theory of the Novel in Early German Romanticism*. Berne: Peter Lang, 1978.
- Behler, Ernst. *German Romantic Literary Theory*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1993.
- . *Le Premier romantisme allemand*. Traduit par Elisabeth Décultot et Christian Helmreich. Paris: Presses universitaires de France, 1996.
- . *Unendliche Perfektibilität : Europäische Romantik und Französische Revolution*. Paderborn: F. Schöningh, 1989.
- Behrens, Klaus. *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik*. Tübingen: M. Niemeyer, 1984.

- Benjamin, Walter. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*. Édité par Uwe Steiner. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- . *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris: Flammarion, 1986.
- Berman, Antoine. *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*. Paris: Gallimard, 1995.
- Bernard-Griffiths, Simone, et Antonio Gargano. *Révolution française et romantismes européens*. Napoli: Istituto italiano per gli studi filosofici, 1989.
- Bishop, Lloyd. « Romantic Irony and the Novel : Schlegel and Bahktin ». In *Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett*. Nashville, Tenn.: Vanderbilt University Press, 1989.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=4857>.
- Blackall, Eric A. *The Novels of the German Romantics*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Borries, Erika von. *Romantik*. München: DTV, 1999.
- Botet, Serge. *Le Premier romantisme allemand*. Paris: Honoré Champion, 2009.
- Brinkmann, Richard. *Deutsche Literatur und Französische Revolution. Sieben Studien*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974.
- Buhr, Manfred, et Domenico Losurdo. *Fichte, die Französische Revolution und das Ideal vom ewigen Frieden*. Berlin: Akademie Verlag, 1991.
- Chaouli, Michel. *The Laboratory of Poetry: Chemistry and Poetics in the Work of Friedrich Schlegel*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.
- Constantinesco, Thomas, et Sophie Laniel-Musitelli, éd. *Romanticism and the Philosophical Tradition*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2015.
- Crebs, Francie. « Histoire/Théorie. Les Origines kantienne de la littérature chez Friedrich Schlegel ». In *Constitution du champ littéraire. Limites–Intersections–Déplacements*, édité par Pierre Chiron et Francis Claudon, Paris., 283-92. Cahiers de philosophie de L'Université de Paris XII - Val de Marne 5. L'Harmattan, 2008.
- Cristin, Claude. *Aux origines de l'histoire littéraire*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 1973.
- Dubreuil, Laurent. *Génération romantique*. Paris: L'Arpenteur, 2014.
- Dumont, Augustin. *De l'Autre imprévu à l'Autre impossible. Essais sur le romantisme allemand*. Münster: LIT Verlag, 2016.
- Dürrenmatt, Jacques. *Bien coupé, mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 1998.
- Eichner, Hans. « Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry ». *PMLA* 71, n° 5 (1956): 1018-41.

- . « Gespräch über die Poesie ». In *Über Goethes Meister. Gespräch über die Poesie*, par Friedrich Schlegel. Munich ; Vienne ; Zurich: Ferdinand Schöningh, 1985.
- Endres, Johannes. « “Gespräch über die Poesie” (und Abschluss) ». In *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, édité par Johannes Endres, 122-29. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Endres, Martin. « Poetiken des Materiellen ». In *Grundthemen der Literaturwissenschaft : Poetik und Poetizität*, édité par Ralph Simon, 529-41. Berlin ; Boston, 2018.
- Esterhammer, Angela. *The Romantic Performative : Language and Action in British and German Romanticism*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- Ferguson, Frances. *Solitude and the Sublime : Romanticism and the Aesthetics of Individuation*. New York: Routledge, 1992.
- Frank, Manfred. *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- . « Unendliche Annäherung ». *Die Anfänge der philosophischen Frühromantik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- Franklin, H. Bruce. *Future Perfect : American Science Fiction of the Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press, 1966.
- Furst, Lilian Renée. *The Contours of European Romanticism*. London; Basingstoke: Macmillan, 1979.
- Garber, Frederick. *Romantic Irony*. Amsterdam ; Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., 2008.
- Gooch, George Peabody. *Germany and the French Revolution*. New York: Russell and Russell, 1966.
- Gürtler, Sabine. *Magie der Vernunft. Zur Rekonstruktion einer semiologischen Erkenntniskritik in der deutschen Frühromantik*. München: Fink, 1987.
- Halin, Daphné. *Vivre à l'époque du siècle des romantiques. Europe, 1789-1848*. Amsterdam; [Paris]: Éd. Time-Life, 2000.
- Hamlin, Cyrus. « Platonic Dialogue and Romantic Irony : Prolegomenon to a Theory of Literary Narrative ». *Canadian Review of Comparative Literature. Revue canadienne de littérature comparée* hiver (1976): 5-26.
- Helfer, Martha B. *Rereading Romanticism*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Hippel, Wolfgang von. *Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit? Die Französische Revolution im deutschen Urteil von 1789 bis 1945*. München: DTV, 1989.
- Hoffmeister, Gerhart. *European Romanticism : Literary Cross-Currents, Modes, and Models*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.
- Immerwahr, Raymond. « Die Symbolische Form des “Briefes über den Roman” ». *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969): 41-60.
- Immerwahr, Raymond M. *Romantisch. Genese Und Tradition Einer Denkform*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1972.

- Jauss, Hans Robert. « Schlegels und Schillers Replik auf die “Querelle des Anciens et des Modernes” ». In *Literaturgeschichte als Provokation*, 67-99. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Kaiser, David Aram. *Romanticism, Aesthetics, and Nationalism*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1999.
<http://dx.doi.org/10.1017/CBO9780511484315>.
- Kobayashi, Nobuyuki. *Ästhetische Revolution und Phantasie. Studien zu den ästhetischen und geschichtsphilosophischen Ansichten Friedrich Schlegels bis 1800*. Berlin: LIT Verlag, 2018.
- Koopmann, Helmut. *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- Köppe, Tilmann. « Roman/Romantisch ». In *Friedrich Schlegel-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, édité par Johannes Endres, 328-30. Stuttgart: Metzler, 2017.
- Lacoue-Labarthe, Phillipe, et Jean-Luc Nancy, éd. *L’Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1979_num_9_24_5309.
- Landgraf, Edgar. « Comprehending Romantic Incomprehensibility : A Systems-Theoretical Perspective on Early German Romanticism ». *MLN* 121, n° 3 (avril) (2006): 592-616.
- Le Blanc, Charles, Laurent Margantin, et Olivier Schefer, éd. *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*. Paris: Corti, 2003.
- Lefebvre, Joël, éd. *La Révolution française vue par les Allemands*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 1987.
- Levinson, Marjorie. *Rethinking Historicism : Critical Readings in Romantic History*. Oxford, UK; New York, NY, USA: Blackwell, 1989.
- Lovejoy, Arthur O. et Johns Hopkins History of Ideas Club. « The Meaning of “Romantic” in Early German Romanticism ». In *Essays in the History of Ideas*, 183-227. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1948.
- Mathy, Dietrich. *Poesie und Chaos. Zur anarchistischen Komponente der frühromantischen Ästhetik*. München: H. Weixler, 1984.
- Mayer, Hans, éd. *Meisterwerke deutscher Literaturkritik 1. Aufklärung, Klassik, Romantik*. Berlin: Rütten & Loening, 1954.
- McCort, Dennis. *Going Beyond the Pairs : The Coincidence of Opposites in German Romanticism, Zen, and Deconstruction*. Albany: State University of New York Press, 2001.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=69740>.
- Michel, Willy. *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795-1801)*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1982.

- Milnes, Tim. « Romanticism, Literature and Philosophy ». Consulté le 29 juin 2018. [https://www.academia.edu/11242444/Romanticism Literature and Philosophy](https://www.academia.edu/11242444/Romanticism_Literature_and_Philosophy).
- Peer, Larry H., éd. *Recent Perspectives on European Romanticism*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2002.
- Péju, Pierre. *Lignes de vies. Récits et existence chez les romantiques allemands*. Paris: Corti, 2000.
- Pfau, Thomas. *Romantic Moods: Paranoia, Trauma, and Melancholy, 1790-1840*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005.
- Pöggeler, Otto. *Hegels Kritik der Romantik*. Bonn: H. Bouvier, 1956.
- Redfield, Marc. *The Politics of Aesthetics: Nationalism, Gender, Romanticism*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003.
- Röder, Petra. *Utopische Romantik, die verdrängte Tradition im Marxismus. Von der frühromantischen Poetologie zur marxistischen Gesellschaftstheorie*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1982.
- Rouge, Isaac-Julien. *Les Écrivains Allemands de La Première École Romantique et l'histoire Générale de La Littérature*. Paris: H. Champion, 1930.
- Sánchez de Murillo, José. *Der Geist der deutschen Romantik. Der Übergang vom logischen zum dichterischen Denken und der Hervorgang der Tiefenphänomenologie*. München: F. Pfeil, 1986.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La Naissance de la littérature. La Théorie esthétique du romantisme allemand*. Paris: Presses de l'École normale supérieure, 1983.
- Schiller. « Lettre à Körner, 25 janvier 1793 », s. d.
- Schilling, Hanna-Beate. « The Role of the Brothers Schlegel in American Literary Criticism as Found in Selected Periodicals, 1812-1833: A Critical Bibliography ». *American Literature* 43, n° 4 (1972).
- Schlegel, Friedrich. « Abschluß des Lessing-Aufsatzes [1801] ». In *Studienausgabe, Vol. 2: Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]*, édité par Ernst Behler et Hans Eichner, 258-66. Paderborn; Munich; Vienne; Zurich: Ferdinand Schöningh, 1988.
- . « Brief über den Roman [1800] ». In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Vol. 2: Charakteristiken und Kritiken I, 1796-1801*, édité par Ernst Behler, 329-39. Munich; Paderborn; Vienne; Zurich: F. Schöningh, 1967.
- . « Conclusion de l'essai sur Lessing ». In *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, traduit par Denis Thouard, 141-68. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- . « De l'impossibilité de comprendre ». In *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, traduit par Denis Thouard, 263-76. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- . « Discours sur la mythologie ». In *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, 311-21. Paris: Editions du Seuil, 1978.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1979_num_9_24_5309.

- . *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Édité par Ernst Behler. Vol. 11. Munich ; Paderborn ; Vienne ; Zurich: Ferdinand Schöningh, 1958.
- . *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Édité par Ernst Behler. Vol. 18. Munich ; Paderborn ; Vienne ; Zurich: Ferdinand Schöningh, 1963.
- . *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Vol. 2 : Charakteristiken und Kritiken I, 1796-1801*. Édité par Ernst Behler. Munich ; Paderborn ; Vienne ; Zurich: F. Schöningh, 1967.
- . « Lettre sur le roman ». In *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, traduit par Phillipe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, 321-30. Paris: Editions du Seuil, 1978. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1979_num_9_24_5309.
- . *Literary Notebooks : 1797–1801*. Édité par Hans Eichner. London: Athlone Press, 1957.
- . « Rede über die Mythologie ». In *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Vol. 2 : Charakteristiken und Kritiken I, 1796-1801*, édité par Ernst Behler, 311-28. Munich ; Paderborn ; Vienne ; Zurich: F. Schöningh, 1967.
- . « Sur la philosophie ». In *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, traduit par Phillipe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, 224-47. Paris: Editions du Seuil, 1978. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1979_num_9_24_5309.
- . « Über die Philosophie [1799] ». In *Studienausgabe, Vol. 2 : Kritische Schriften und Fragmente [1798–1801]*, édité par Ernst Behler et Hans Eichner, 170-85. Paderborn ; Munich ; Vienne ; Zurich: Ferdinand Schöningh, 1988.
- . « Über die Unverständlichkeit [1800] ». In *Studienausgabe, Vol. 2 : Kritische Schriften und Fragmente [1798–1801]*, édité par Ernst Behler et Hans Eichner, 235-42. Paderborn ; Munich ; Vienne ; Zurich: Ferdinand Schöningh, 1988.
- . *Fragmente zur Poesie und Literatur. Erster Teil*. Édité par Ernst Behler. Vol. 16. Paderborn; München; Wien; Zürich: F. Schöningh, 1981.
- . *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*. Édité par Ernst Behler. Vol. 11. München; Paderborn; Wien; Zürich: F. Schöningh, 1958.
- Schlegel, Friedrich von, Behler, Ernst. *Philosophische Lehrjahre, 1796-1806, nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil*. Édité par Ernst Behler. Vol. 18. München; Paderborn; Wien; Zürich: F. Schöningh, 1963.
- Schleiermacher, Friedrich. *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Band 3, Schleiermacher's Briefwechsel mit Freunden bis zu seiner Übersiedelung nach Halle, namentlich der mit Friedrich und August Wilhelm Schlegel*. Édité par Wilhelm Dilthey et Ludwig Jonas, 1861. <https://doi.org/10.1515/9783111431574>.

- Siebers, Tobin. *The Romantic Fantastic*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.
- Simonis, Annette. « Historische Verortung. Frühromantische Anregungen und symbolistische Neuansätze ». In *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, 108-19. Tübingen: Max Niemeyer, 2000.
- Stanguennec, André. *La Philosophie romantique allemande. Un Philosophe infini*. Paris: Vrin, 2011.
- Stokes, Christopher. *Coleridge, Language and the Sublime : From Transcendence to Finitude*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Thorpe, Clarence DeWitt. « Coleridge on the Sublime ». In *Wordsworth and Coleridge, Studies in Honor of George McLean Harper*, édité par Earl Leslie Griggs. New York: Russell & Russell, 1962.
- Uerlings, Herbert. *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- Vaughan, William. *German Romanticism and English Art*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Walzel, Oskar. *Deutsche Romantik 1. Welt- und Kunstanschauung*. Leipzig: Teubner, 1918.
- . *Deutsche Romantik 2. Die Dichtung*. Leipzig: Teubner, 1918. [Deutsche Romantik](#).
- . *Die Geistesströmungen des 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Quelle und Meyer, 1929.
- Weimar, Klaus. « Literaturgeschichte als Geschichte des Geistes : Friedrich Schlegel ». In *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, 274-82. München: Fink, 1989.
- Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime : Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Wheeler, Kathleen M. *Romanticism, Pragmatism, and Deconstruction*. Oxford, UK; Cambridge [Mass.], USA: Blackwell, 1993.

3. Sterne

- Fanning, Christopher. « Sterne and Print Culture ». In *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*, édité par Thomas Keymer, 125-41. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Iser, Wolfgang. *Laurence Sternes « Tristram Shandy »*. Inszenierte Subjektivität. München: Fink, 1987.
- Jehle, Oliver. *Forma moralis. Laurence Sterne und die Freiheit der Linie*. Regensburg: Schnell & Steiner, 2008.
- Kaufmann, Michael. *Textual Bodies : Modernism, Postmodernism, and Print*. London ; Toronto: Associated University Presses, 1994.

- Keymer, Thomas, éd. *Laurence Sterne's Tristram Shandy : A Casebook*. New York: Oxford University Press, 2006.
- , éd. *The Cambridge Companion to Laurence Sterne*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Montandon, Alain. *La Reception de Laurence Sterne en Allemagne*. Clermond-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1986.
- Moss, Richard B. « Sterne's Punctuation ». *Eighteenth Century Studies* 2 (1981): 179-200.
- Parnell, J. T. « Swift, Sterne, and the Skeptical Tradition ». In *Laurence Sterne's Tristram Shandy : A Casebook*, édité par Thomas Keymer, 23-49. New York: Oxford University Press, 2006.
- Sterne, Laurence. *La Vie et les opinions de Tristram Shandy, gentleman*. Édité par Alexis Tadié. Traduit par Alfred Hédouin. Paris: Gallimard, 2012.
- . *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gent.* New York ; London: W.W. Norton & Co., 1980.
- Tadié, Alexis. *Sterne's Whimsical Theatres of Language : Orality, Gesture, Literacy*. Aldershot ; Burlington: Ashgate, 2003.
- Vigus, James, Klaus Vieweg, James Vigus, et Kathleen M Wheeler. *Shandean Humour in English and German Literature and Philosophy*. Routledge, 2017.
- Voogd, Peter J. de. « Laurence Sterne, the Marbled Page, and *the Use of Accidents* ». *Word & Image* 1 (1985): 279-87.
- . « *Tristram Shandy* as Aesthetic Object ». In *Laurence Sterne's Tristram Shandy : A Casebook*, édité par Thomas Keymer, 108-19. New York: Oxford University Press, 2006.

VI. Théorie de l'art et de la littérature

- Alaimo, Stacy, et Susan J. Hekman, éd. « Introduction : Emerging Models of Materiality in Feminist Theory ». In *Material Feminisms*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, et Brian Richardson. « Unnatural Narratives, Unnatural Narratology : Beyond Mimetic Models ». *Narrative* 18, n° 2 (s. d.): 113-36.
- Bakhtin, Mijail Mijailovich. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- Baroni, Raphaël, et Françoise Revaz. *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*. Columbus: The Ohio State University Press, 2016.
- Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire. Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Traduit par Jean Lacoste. Paris: Payot, 1979.

- . *Correspondance*. Édité par Gerschom Scholem et Theodor W. Adorno. Traduit par Guy Petitmange. Vol. II. 1929-40. Paris: Aubier Montaigne, 1979.
- . *Origine du drame baroque allemand*. Traduit par Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1985.
- . « *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ». In *Gesammelte Schriften*, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, I.I:203-430. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- Boysen, Benjamin. « The Embarrassment of Being Human : A Critique of New Materialism and Object-oriented Ontology ». *Orbis Litterarum* 73 (2018): 225-41.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*. New York: A.A. Knopf, 1984.
- Brown, Bill. « The Matter of Materialism : Literary Mediations ». In *Material Powers : Cultural Studies, History and the Material Turn*, édité par Tony Bennett et Patrick Joyce, 60-78. New York: Routledge, 2010.
- Chambers, Ross. *Story and Situation : Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Choat, Simon. « Science, Agency, and Ontology : A Historical Materialist Response to New Materialism ». *Political Studies*, 2017.
- Clewis, Robert R., éd. *The Sublime Reader*. London: Bloomsbury Academic, 2019.
- Cohen, Tom. *Anti-Mimesis from Plato to Hitchcock*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1994.
- Coole, Diana, et Samantha Frost. « Introducing the New Materialisms ». In *New Materialisms : Ontology, Agency, and Politics*, édité par Diana Coole et Samantha Frost, 1-43. Durham, NC ; Londres: Duke University Press, 2010.
- Cornis-Pope, Marcel. « Poststructuralist Narratology and Critical Writing : A Figure in the Carpet Textshop ». *The Journal of Narrative Technique* 20, n° 2 (printemps 1990).
- Culler, Jonathan D. « Poetics of the Novel ». In *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, 189-238. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1975.
- Curtius, Hans Robert. « The Book as Symbol ». In *European Literature and the Latin Middle Ages*, traduit par Willard R. Trask, 302-47. New York: Bollingen, 1953.
- Di Leo, Jeffrey R., éd. *What's Wrong with Antitheory?* London: Bloomsbury Academic, 2020. <http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=5969479>.
- Dimock, Wai Chee. « Low Epic ». *Critical Inquiry* 39, n° 3 (2013): 614-31. <https://doi.org/10.1086/670048>.
- Dimock, Wai Chee, et Lawrence Buell, éd. *Shades of the Planet : American Literature as World Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Donougho, Martin. « On the Hegelian Sublime : Paul de Man's Judgment Call ». *Philosophy and Rhetoric* 34, n° 1 (2001): 1-20.

- . « Stages of the Sublime in North America ». *MLN* 115, n° 5 (décembre 2000): 909-40.
- Drucker, Johanna. *Figuring the Word : Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*. New York: Granary Books, 1998.
- . *The Visible Word : Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.
- Fludernik, Monika, et Jan Alber, éd. *Postclassical Narratology : Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Literature and Philosophy in Dialogue : Essays in German Literary Theory*. Traduit par Robert H. Paslick. Albany: State University of New York Press, 1994.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=7462>.
- Gamble, Christopher N., Joshua S. Hanan, et Thomas Nail. « What is New Materialism ». *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities* 24, n° 6 (2019): 111-34.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- . « Vraisemblance et motivation ». In *Figures II*, par Gérard Genette. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- Gross, Sabine. « Narrative Fiction : Writing Towards the Origin ». In *Origins and Futures : Time Inflected and Reflected*, par Raji C. Steineck et Claudia Clausius, 79-101. Leiden ; Boston: Brill, 2013.
- Gutjahr, Paul C., et Megan L. Benton, éd. *Illuminating Letters : Typography and Literary Interpretation*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2001.
- Hann, Michael. *Symbol, Pattern and Symmetry : The Cultural Significance of Structure*. London ; New York: Bloomsbury, 2013.
- Herman, David. *Narratologies : New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press, 1999.
- Herman, David, Manfred Jahn, et Marie-Laure Ryan, éd. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London ; New York: Routledge, 2005.
<http://www.mylibrary.com?id=391714>.
- Houdek, Matthew, et Kendall R. Phillips. « Rhetoric and the Temporal Turn : Race, Gender, Temporalities ». *Women's Studies in Communication* 43, n° 4 (2020): 369-83.
- Hugo, Victor. « Préface de *Cromwell* ». In *Victor Hugo. Critique*, 3-44. Paris: Robert Laffont, 1985.
- Hyvarinen, Matti, Kai Mikkonen, et Jarmila Mildorf, éd. « Narrative Knowing, Living, Telling, Partial Answers ». *Journal of Literature and the History of Ideas* 6, n° 2 (juin 2008).
- Jones, Kip. « The Turn to a Narrative Knowing of Persons : One Method Explored ». *Nursing Time Research* 8, n° 1 (janvier 2003): 60-71.

- Juvan, Marko. « The Spatial Turn, Literary Studies, and Mapping ». *European Review* 23.1 (February 2015): 81-96. Consulté le 2 septembre 2017. https://www.academia.edu/6500121/The_Spatial_Turn_Literary_Studies_and_Mapping.
- Kaufmann, Michael. *Textual Bodies : Modernism, Postmodernism, and Print*. London ; Toronto: Associated University Presses, 1994.
- Knight, Stephen Thomas. *Form and Ideology in Crime Fiction*. London; Basingstoke: Macmillan, 1980.
- Laplantine, François, éd. *Récit et connaissance*. Centre de recherches et d'études anthropologiques. Lyon: Presses universitaires de Lyon : Montfort & Villeroy, 1998.
- Lecerclé, Jean-Jacques. *Une Philosophie marxiste du langage*. Paris: Presses universitaires de France, 2004.
- Levinson, Marjorie. « What is New Formalism ? » *PMLA* 122, n° 2 (2007).
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann, et Neil Fraistat. *Reimagining Textuality : Textual Studies in the Late Age of Print*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2002.
- Loomba, Ania et Duke University Press. *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham ; London: Duke University Press, 2005.
- McGurl, Mark. « “Neither Indeed Could I Forebear Smiling at My Self” : A Reply to Wai Chee Dimock ». *Critical Inquiry* 39, n° 3 (2013): 632-38. <https://doi.org/10.1086/670049>.
- . « The Posthuman Comedy ». *Critical Inquiry* 38, n° 3 (2012): 533-53.
- Morris, David B. « Gothic Sublimity ». *New Literary History* 16, n° 2 (1985): 300-320.
- Morton, Timothy. « They Are Here ». In *The Nonhuman Turn*, édité par Grusin Richard, 167-92. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- Most, Glenn W., et William W. Stowe, éd. *The Poetics of Murder : Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego, Calif.: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Nink, Rudolf. *Literatur und Typographie Wort-Bild-Synthesen in der englischen Prosa des 16. bis 20. Jahrhunderts*, 1994.
- Niyogi, Chandreyee, éd. *Reorienting Orientalism*. New Delhi ; Thousand Oaks, CA ; London ; Singapore: SAGE Publications, 2006.
- North, Joseph. *Literary Criticism : A Concise Political History*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.
- Novitz, David. *Knowledge, Fiction and Imagination*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- Nünning, Ansgar. « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages du terme ». In *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, édité par John Pier et Francis Berthelot, 15-44. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 2010.

- Parry, Benita. *Postcolonial Studies : A Materialist Critique*. London ; New York: Routledge, 2004. <http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=200695>.
- Patron, Sylvie. « Homonymie chez Genette ou la réception de l'opposition histoire/discours dans les théories du récit de fiction ». In *Relire Benveniste. Réceptions Actuelles des Problèmes de linguistique générale*, édité par Emilie Brunet et Rudolf Mahrer, 97-121. Louvain-la-Neuve: L'Harmattan/Academia, 2011.
- . *Introduction à la narratologie postclassique*, 2018.
- Pier, John, et Francis Berthelot, éd. *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 2010.
- Prince, Gerald. « Narratologie classique et narratologie post-classique ». *vox-poetica*, 2006.
- Punter, David. « The Picturesque and the Sublime : Two Worldscapes ». In *The Politics of the Picturesque*, édité par Stephen Copley et Peter Garside. Cambridge: Cambridge University Press, s. d.
- Randall, William, et Dolores Furlong, éd. « Narrative Knowing and Learning : Interdisciplinary Issues and Themes ». *A Quarterly Review of Education* 38, n° 3 (2007).
- Roussin, Philippe. « Généalogies de la narratologie, dualisme des théories du récit ». In *Narratologies contemporaines : Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, édité par John Pier et Francis Berthelot, 45-73. Paris: Éditions des Archives contemporaines, 2010.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Penguin, 2019.
- Szondi, Peter. « Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft ». *Die neue Rundschau* 73, n° 1 (1962): 146-65.
- Tally Jr., Robert T. « Critique Unlimited ». In *What's Wrong with Antitheory?*, édité par Jeffrey R. Di Leo, 115-33. London: Bloomsbury Academic, 2020. <http://public.eblib.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=5969479>.
- . « Said, Marxism, and Spatiality : Wars of Position in Oppositional Criticism ». *Ariel : A Review of International English Literature* 51, n° 1 (2020): 81-103.
- . *Geocritical Explorations : Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Taylor, Matthew A. *Universes Without Us : Posthuman Cosmologies in American Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Tibi, Pierre. « La Nouvelle. Essai de compréhension d'un genre ». In *Aspects de la nouvelle*, édité par Paul Carmignani. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 1995.
- Toscano, Alberto. « Materialism without Matter : Abstraction, Absence and Social Form ». *Textual Practice* 28, n° 7 (2014): 1221-40.
- Turner, Bryan Stanley. *Marx and the End of Orientalism*. Controversies in sociology. London: Allen & Unwin, 1978.

- Warminski, Andrzej. *Material Inscriptions : Rhetorical Reading in Practice and Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. https://nls.idls.org.uk/welcome.html?ark:/81055/vdc_100028336213.0x000001.
- Weber, Samuel. « Saussure and the Apparition of Language : The Critical Perspective ». *MLN* 91 (1976): 913-38.
- Weimar, Klaus. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1989.
- Wolfe, Charles. « Materialism new and old ». *Antropología Experimental*. Consulté le 2 septembre 2017. https://www.academia.edu/30995290/Materialism_new_and_old.
- Worth, Sarah. « Storytelling and Narrative Knowing : An Examination of the Epistemic Benefits of Well-Told Stories ». *Journal of Aesthetic Education* 42, n° 3 (automne 2008): 42-56.
- Zabus, C. *The Future of Postcolonial Studies*. Routledge, 2014.
- Zemka, Sue. « Sacred and Secular ». In *Time and Literature*, édité par Thomas M. Allen, 72-84. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.
- Zunshine, Lisa. *Strange Concepts and the Stories They Make Possible : Cognition, Culture, Narrative*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2008.

VII. Temps, histoire

- Attridge, Derek. « Language and History/History as Language : Saussure and the Romance of Etymology ». In *Post-Structuralism and the Question of History*, édité par Derek Attridge, Geoffrey Bennington, et Robert Young. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Attridge, Derek, Geoffrey Bennington, et Robert Young, éd. *Post-Structuralism and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Bakhtin, Mikhail Mikhaïlovitch. « Forms of Time and of the Chronotope in the Novel ». In *The Dialogic Imagination : Four Essays by M. M. Bakhtin*, 84-258. Austin, TX: University of Texas Press, 1994.
- Bhabha, Homi K. « DissemiNation : Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation ». In *The Location of Culture*, 139-70. London; New York: Routledge, 1994.
- Burke, Peter. *Varieties of Cultural History*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1997.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe : Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000. <http://hdl.handle.net/2027/heh.04798>.
- Crebs, Francie. « Histoire mélancolique ». In *Une Histoire de l'avenir : messianité et révolution*, édité par Fabio Merlini et Jocelyn Benoist, 85-108. Paris: Vrin, 2004.
- Crowley, Tony. « A History of "The History of the Language" ». *Language and Communication* 6, n° 4 (1986): 293-303.

- Currie, Mark. *About Time : Narrative Fiction and the Philosophy of Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. <http://universitypublishingonline.org/edinburgh/ebook.jsf?bid=CBO9780748630400>.
- . *The Unexpected : Narrative Temporality and the Philosophy of Surprise*, 2013. <http://universitypublishingonline.org/edinburgh/ebook.jsf?bid=CBO9780748676309>.
- Dimock, Wai Chee. *Through Other Continents : American Literature across Deep Time*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Donato, Eugenio. « The Ruins of Memory : Archeological Fragments and Textual Artifacts ». *MLN* 93, n° 4 (French Issue) (1978): 575-96.
- Halimi, Nicolas. « Romanticism, the Temporalization of History, and the Historicization of Form ». *Modern Language Quarterly* 74, n° 3 (s. d.): 363-89.
- Houdek, Matthew, et Kendall R. Phillips. « Rhetoric and the Temporal Turn : Race, Gender, Temporalities ». *Women's Studies in Communication* 43, n° 4 (2020): 369-83.
- Jameson, Fredric. « *History and Class Consciousness* as an “Unfinished Project” ». *Rethinking Marxism* 1, n° 1 (1988): 49-72.
- . « Making History Appear ». In *Valences of the Dialectic*, par Fredric Jameson, 546-612. London ; Brooklyn, NY: Verso, 2009.
- . « Making Time Appear ». In *Valences of the Dialectic*, par Fredric Jameson, 475-545. London ; Brooklyn, NY: Verso, 2009.
- . « The End of Temporality ». In *The Ideologies of Theory*. London ; New York: Verso, 2008.
- Jauss, Hans Robert. « Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität ». In *Literaturgeschichte als Provokation*, 11-57. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.
- Koselleck, Reinhart. « “Neuzeit” : Remarks on the Semantics of the Modern Concepts of Movement ». In *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, traduit par Keith Tribe, 231-66. Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 1985.
- LaCapra, Dominick. *History & Criticism*. Ithaca, NY ; London: Cornell University Press, 1985.
- Laniel-Musitelli, Sophie, et Céline Sabiron, éd. *Romanticism and Time : Literary Temporalities*. Cambridge: OpenBook Publishers, 2021. <https://doi.org/10.11647/OBP.0232>.
- Loriga, Sabina. « Temps-mesure et temps vécu ». *Cercles* 35 (2015): 50-66.
- Luhmann, Niklas. « World-Time and System History : Interrelations Between Temporal Horizons and Social Structures ». In *The Differentiation of Society*, 289-323. New York: Columbia University Press, 1982.
- Mills, Alice, éd. *Seriously Weird : Papers on the Grotesque*. New York: Peter Lang, 1999.
- Morson, Gary Saul. *Prosaics and Other Provocations : Empathy, Open Time, and the Novel*. Academic Studies Press, 2013. <http://www.oapen.org/search?identifier=641435>.

- Newmark, Kevin. « Beyond Movement : Paul de Man's History ». In *Beyond Symbolism : Textual History and the Future of Reading*, 195-230. Ithaca, NY ; London: Cornell University Press, 1991.
- . *Beyond Symbolism : Textual History and the Future of Reading*. Ithaca, NY ; London: Cornell University Press, 1991.
- . « Toward the Question That Can Still Be Called Historical ». In *Beyond Symbolism : Textual History and the Future of Reading*, 1-33. Ithaca, NY ; London: Cornell University Press, 1991.
- Niehaus, Michael. *Das Verhör : Geschichte, Theorie, Fiktion*. Paderborn ; München: Fink, 2003.
- Perkins, David. *Is Literary History Possible?* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Pillai, Johann. « Death and Its Moments : The End of the Reader in History ». *MLN* 112, n° 5 (Comparative Literature) (décembre 1997): 836-75.
- Polkinghorne, Donald. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press, 1988.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=7662>.
- Rathmann, Thomas, éd. *Ereignis : Konzeptionen eines Begriffs in Geschichte, Kunst und Literatur*. Köln: Böhlau, 2003.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit*. 3 vol. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- Schmidt, Thomas E. *Die Geschichtlichkeit des frühromantischen Romans. Literarische Reaktionen auf Erfahrungen eines kulturellen Wandels*. Tübingen: Niemeyer, 1989.
- Smith, Joseph H., et Humphrey Morris, éd. *Telling Facts : History and Narration in Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- Träger, Claus. *Geschichte und Romantik*. Berlin: Akademie Verlag, 1984.
- Warminski, Andrzej. « Ending Up/Taking Back (with Two Postscripts on Paul de Man's Historical Materialism) ». In *Material Inscriptions : Rhetorical Reading in Practice and Theory*, 159-89. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
https://nls.ldls.org.uk/welcome.html?ark:/81055/vdc_100028336213.0x000001.
- Warren, Joyce W., et Margaret Dickie. *Challenging Boundaries : Gender and Periodization*. Athens: University of Georgia Press, 2000. <http://site.ebrary.com/id/10556469>.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel : Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Weimar, Klaus. *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München: Fink, 1989.
- Weinrich, Harald. *Tempus : Besprochene und erzählte Welt*. 5^e éd. Stuttgart: Kohlhammer, 1994.

White, Hayden V. *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

Widder, Nathan. *Reflections on Time and Politics*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2008.

Yablon, Nick. « Untimely Objects : Temporal Studies and the New Materialism ». In *Time and Literature*, édité par Thomas Allen, 120-33. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

VIII. Arabesque

Behnke, Kerstin. « Romantische Arabesken : Lineatur ohne Figur und Grund zwischen Ornament-Schrift und (Text)gewebe ». In *Schrift*, édité par H. U. Gumbrecht et K. L. Pfeiffer, 101-23. München, 1993.

Bremer, Thomas, et Günter Oesterle. « Arabeske und Schrift. Victor Hugos “Krizeleien” als Vorschule des Surrealismus ». In *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, édité par S. Kotzinger et G. Rippl. Konstanz, 1994.

Bruignac-La Hougue, Véronique de. « Arabesques and Allegories : French Decorative Panels ». In *The Papered Wall : The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, édité par Lesley Hoskins, 76-93. London: Thames & Hudson, 2005.

Burwick, Frederick. *The Haunted Eye : Perception and the Grotesque in English and German Romanticism*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1987.

Busch, Werner. *Die notwendige Arabeske : Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Mann, 1985.

Chastel, André. *La Grottesque : Essai sur l'ornement sans nom*. Paris: Le Promeneur, 1988.

Critzmann, Thorsten. « Philipp Otto Runge ». In *Goethes Wahlverwandtschaften als Jahresmärchen : Ein Dialog zwischen Aufklärung und Romantik*, 125-48. Köln: SH-Verlag, 2006.

Eggebrecht, Harald. *Philipp Otto Runge : Scherenschnitte*. Munich: Schirmer Mosel, 2010.

Endres, Martin. « Poetiken des Materiellen ». In *Grundthemen der Literaturwissenschaft : Poetik und Poetizität*, édité par Ralph Simon, 529-41. Berlin ; Boston, 2018.

Fiorillo, Johann Dominik. *Über die Grotteske*. Göttingen, 1791.

Fischer, Jens Malte. « Grotteske ». In *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, édité par Dieter Borchmeyer et Viktor Zemegac. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.

Frazier, Melissa. *Frames of the Imagination : Gogol's Arabesques and the Romantic Question of Genre*. New York: Peter Lang, 2000.

Goethe, Johann Wolfgang. « Von Arabesken ». In *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, édité par Karl Richter, 3.2:191-95. Munich ; Vienne: Carl Hanser Verlag, 1990.

Grabar, Oleg. « Riegl, the Arabesque and Islamic Art ». In *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption, Contributions to the Opus and its Reception*, édité par Peter

- Noever, Artur Rosenauer, et Georg Vasold, 84-88. Vienne: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften ; MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 2010.
- Gray, Richard T. « Kritische Parabase. Schlegel, Nietzsche und die kulturkritische Philologie, oder Wie man mit dem Hammer philologiert ». In *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen*, édité par Klaus Vieweg, 95-107. Paderborn: Schöningh, 2009.
- Harpham, Geoffrey Galt. « Grotesque and *Grottesche* ». In *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*, 27-71. Aurora, CO: The Davies Group, 2006.
- . *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora, CO: The Davies Group, 2006.
- Hofmann, Werner, éd. *Runge in seiner Zeit*. Munich: Prestel, 1977.
- Immerwahr, Raymond. « L'Ironie romantique et l'arabesque romantique avant le romantisme ». In *Romantisme noir*, édité par Liliane Abensour et Françoise Charras, 125-33. Les Cahiers de l'Herne. Paris: Editions de l'Herne, 1978.
- . « Romantic Irony and Romantic Arabesque Prior to Romanticism ». *The German Quarterly* 42 (1969): 665-85.
- Jacqué, Bernard, éd. *Les Papiers peints en arabesques de la fin du XVIIIe siècle*. Paris: Editions de la Martinière, 1995.
- Jordan, Marc-Henri. « Imiter, recréer : les sources des papiers peints en arabesques ». In *Les Papiers peints en arabesques de la fin du XVIIIe siècle*, édité par Bernard Jacqué, 100-115. Paris: Editions de la Martinière, 1995.
- Kotzinger, Susi, et Gabriele Rippl, éd. *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 1994.
- Kühnel, Ernst. *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments*. Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1949.
- Labrusse, Rémi. « "Arabesques", une histoire occidentale ». *Cahiers philosophiques* 3, n° 162 (2020): 57-76.
- Lange, Thomas. *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runges*. Munich: Deutscher Kunstverlag, 2010.
- Laurent, Stéphane. *Figures de l'ornement : la rose, l'arabesque, la caryatide, l'oiseau, le nuage, la matière, le masque, l'écriture, le rinceau, le lion*. Paris: Massin, 2005.
- Leinkauf, Thomas. *Kunst und Reflexion : Untersuchungen zum Verhältnis Philipp Otto Runges zur philosophischen Tradition*. Munich: Fink, 1987.
- Mautner, Stephen. « The Story of the Comprised Author : Parabasis in Friedrich Schlegel and Denis Diderot ». *Comparative Literature Studies* 16 (1979): 21-32.
- Mills, Alice, éd. *Seriously Weird : Papers on the Grotesque*. New York: Peter Lang, 1999.
- Muzelle, Alain. *L'Arabesque. La Théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

- Naddaff, Sandra. *Arabesque : Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1991.
- Neumann, Gerhard, Günter Oesterle, et Alexander von Bormann, éd. *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg: Königshausenn & Neumann, 1999.
- Newmark, Kevin. « L'Absolu littéraire : Friedrich Schlegel and the Myth of Irony ». *MLN* 107, n° 5 (1 décembre 1992): 905-30. <https://doi.org/10.2307/2904824>.
- Oesterle, Günter. « Arabeske ». In *Ästhetische Grundbegriffe*, édité par Karlheinz Barck, 272-86. Stuttgart, 2000.
- . « Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen “Der goldene Topf” ». *Athenäum, Jahrbuch für Romantik* 1 (1991): 69-107.
- . « Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels “Brief über den Roman” ». In *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, édité par Dirk Grathoff, 233-92. Frankfurt am Main ; Bern ; New York: Peter Lang, 1985.
- . « Das Faszinosum der Arabeske um 1800 ». In *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, édité par Walter Hinderer, 51-70. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- . « Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente: Kontroverse Formprobleme zwischen Aufklärung, Klassizismus und Romantik am Beispiel der Arabeske ». In *Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert*, édité par Herbert Beck, Peter C. Bol, et Eva Maeck-Gérard, 119-39. Berlin: Mann Verlag, 1984.
- Peyrache-Leborgne, Dominique. « Arabesques et escarboucles ou l'utopie romantique d'un grotesque sublime ». In *Le Sublime et le grotesque*, édité par Jan Miernowski, 231-67. Genève: Librairie Droz, 2014.
- Polheim, Karl Konrad. *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik*. München; Wien: Paderborn Schöningh, 1966.
- Probst-Biraben, Jean-Henri. *Essai de philosophie de l'arabesque*. S.l.?, 1905.
- Racknitz, Joseph Friedrich. *Darstellung und Geschichte des Geschmacks an Arabesken*. Leipzig: Bey Georg Joachim Göschen, 1796.
- Ramos, Julie. *Nostalgie de l'unité. Paysage et musique dans la peinture de P.O. Runge et C.D. Friedrich*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2008.
- Reinisch, Jutta. *Poesie der Poesie. Die Randzeichnung des 19. Jahrhunderts seit Runge und Neureuther zwischen Arabeske und Grotteske*. Munich: Scaneg, 2013.
- Riegl, Alois. *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*. Traduit par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland. Paris: Hazan, 1992.
- . *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: G. Siemens, 1893.
- Riem, A. « Über die Arabeske ». *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin* I et II (1788): 276-? ; 22-? et 119-?

- Scholl, Christian. *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*. Munich ; Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007.
- Graevenitz, Gerhart von. *Das Ornament des Blicks : Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes « West-östlichen Divan »*. Stuttgart ; Weimar: J. B. Metzler, 1994.
- . « Die arabeske Inversion der Perspektive : Raffael und Jamnitzer ». In *Das Ornament des Blicks: Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes « West-östlichen Divan »*, par Gerhart von Graevenitz, 67-83. Stuttgart ; Weimar: J. B. Metzler, 1994.
- Semin, Didier. « La Ligne du célibat. Le Hasard, l'arabesque et la volute : pour servir à une histoire du zigloogloo ». *Les Cahiers du Mnam* 83 (printemps 2003): 39-55.
- Stiegliz, Christian Ludwig. « Über den Gebrauch der Grottesken und Arabesken ». *Allgemeines Magazin für die bürgerliche Baukunst* II, n° 2 (1790): 98-137.
- Vouilloux, Bernard. *Écritures de fantaisie. Grottesques, arabesques, zigzags et serpentins*. Paris: Hermann, 2008.
- Wega Mathieu, Stella. *Philipp Otto Runge : Leben und Werk in Daten und Bildern*. Francfort/M.: Insel, 1977.

Sources des illustrations

Illustration 1 : Projet *Phantasy-Pieces* – page de garde

Poe, Edgar Allan. *Tales & Sketches*. Édité par Thomas Ollive Mabbott. 2 vol. Urbana ; Chicago: University of Illinois Press, 2000, entre les pages 474 et 475.

Illustration 2 : Projet *Phantasy-Pieces* – table des matières

Poe, Edgar Allan. *Tales & Sketches*. Édité par Thomas Ollive Mabbott. 2 vol. Urbana ; Chicago: University of Illinois Press, 2000, entre les pages 474 et 475.

Illustration 3 : Prospero's clock-abbey

Brett ZIMMERMAN, « *Allegoria and Clock Architecture in Poe's "The Masque of the Red Death"* », *Essays in Arts and Sciences*, XXIX, 2000, p. 1-16, ici p. 4.

Illustration 4 : *Domus Aurea*, Détail chambre 92

<https://www.thecultureconcept.com/arabesque-grotesque-ornamentation-with-grace-delicacy>

Illustration 5 : *Domus Aurea*, Détail de la précédente illustration

<http://ancientimes.blogspot.fr/2015/09/was-neros-domus-aurea-as-big-as-ancient.html>

Illustration 6 : *Logetta* du Vatican

Image provenant de A. CHASTEL, *La Grottesque : Essai sur l'ornement sans nom*, Paris, Le Promeneur, 1988, entre les pages 24 et 25.

Illustration 7 : *Le Matin (Der Morgen)*

Voir Stella WEGA MATHIEU, *Philipp Otto Runge : Leben und Werk in Daten und Bildern*, Francfort/M., Insel, 1977, p. 85. Image : <http://blogs.getty.edu/iris/philipp-otto-runges-times-of-day-a-monument-of-german-romantic-art/>

Illustration 8 : *Le Jour (Der Tag)*.

Voir Stella WEGA MATHIEU, *Philipp Otto Runge : Leben und Werk in Daten und Bildern*, Francfort/M., Insel, 1977, p. 86. Image : <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/618.2014.3/>

Illustration 9 : *Le Soir (Der Abend)*

Voir Stella WEGA MATHIEU, *Philipp Otto Runge : Leben und Werk in Daten und Bildern*, Francfort/M., Insel, 1977, p. 87. Image : <http://www.themorgan.org/drawings/item/365859>

Illustration 10 : *La Nuit (Die Nacht)*

Voir Stella WEGA MATHIEU, *Philipp Otto Runge : Leben und Werk in Daten und Bildern*, Francfort/M., Insel, 1977, p. 87. Image : <https://i.pinimg.com/236x/95/6a/c4/956ac45a160b21901babf0ca846f4d34--time-of-day-research-institute.jpg>

Illustration 11 : Dessins de construction préparatoires pour la série *Les Temps (Die Zeiten)*

Thomas LANGE, *Das bildnerische Denken Philipp Otto Runge*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010, p. 183–84.

Illustration 12 : Détail du *Matin*

Effectué par l’auteure

Illustration 13 : Tapis persan ayant appartenu à J.P. Morgan

Virginia BOWER, Josephine Hadley KNAPP, Stephen LITTLE et Robert Wilson TORCHIA, *Decorative Arts. Part II : Far Eastern Ceramics and Paintings ; Persian and Indian Rugs and Carpets*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 290.

Illustration 14 : Motif provenant d’une peinture murale d’un palais à Istanbul (XIX^e siècle)

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d’une histoire de l’ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 208. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 261–62.

Illustration 15 : Tapis de Perse orientale (Hérat), XVI^e siècle

Kurt ERDMANN, *Der orientalische Knüpfteppich. Versuch einer Darstellung seiner Geschichte*, 2^e éd., Tübingen, Wasmuth, 1960, p. entre 78 et 79.

Illustration 16 : Tapis d’Anatolie (Ushak), XVI^e siècle

Kurt ERDMANN, *Der orientalische Knüpfteppich. Versuch einer Darstellung seiner Geschichte*, 2^e éd., Tübingen, Wasmuth, 1960, p. 140.

Illustration 17 : Tapis à médaillon, Anatolie (Ushak), XVI^e ou XVII^e siècle

John MILLS, « The Coming of the Carpet to the West », in Donald KING et David SYLVESTER (dir.), *The Eastern Carpet in the Western World from the 15th to the 17th Century*, London, Arts Council of Great Britain, 1983, p. 11-23, p. 39.

Illustration 18 : Tapis d’Ardabil (1539)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Tapis_de_Ardabil#/media/Fichier:Ardabil_Carpet.jpg

Illustration 19 : Tapis d’Ardabil, inscription

Kurt ERDMANN, *Siebenhundert Jahre Orientteppich. Zu seiner Geschichte und Erforschung*, Herford, Busse, 1966, p. 21.

Illustration 20 : Décoration d’une poutre, Sainte-Sophie de Constantinople

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d’une histoire de l’ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 228. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 287.

Illustration 21 : Architrave de l’église Saint-Jean de Constantinople

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d’une histoire de l’ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 219. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 276.

Illustration 22 : Fragment de corniche, El-Barah, Syrie

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 231. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 291.

Illustration 23 : Spirale égyptienne avec fleurs de lotus de remplissage

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 25. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 71.

Illustration 24 : Tesson de pot, avec peinture de rinceau ondulant continu. Origine mycénienne

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 104. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 120.

Illustration 25 : Décoration peinte sur un sarcophage de terre cuite de Clazomène (Rhodes)

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 139. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 169.

Illustration 26 : Diadème d'or d'Abydos (époque hellénistique)

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 189. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 237.

Illustration 27 : Plaque en or repoussé, IV^e siècle

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 199. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 249.

Illustration 28 : Frise de pierre en relief, Pompéi

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 201. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 250.

Illustration 29 : Bandeau de frise, Syrie

Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 233. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 293.

Illustration 30 : Fragment de bordure d'une tombe égyptienne du Haut-Moyen Age
Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 235.
Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 296.

Illustrations 31a et b : Bordure en stuc d'une mosquée au Caire et sa traduction en grec
Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 241.
Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 304.

Illustrations 32 a et b : Bordure en stuc d'une mosquée au Caire et sa traduction en grec
Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 241.
Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 306.

Illustrations 33 a et b : Remplissage d'arabesque, Le Caire, et sa traduction en grec
Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 267.
Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 335.

Illustration 34 : Détails d'un remplissage de frise en bois sculpté, Le Caire
Alois RIEGL, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. fr. Henri-Alexis BAATSCH et trad. fr. Françoise ROLLAND, Paris, Hazan, 1992, p. 265.
Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin, G. Siemens, 1893, p. 333.

Illustration 35: Méthodes de tissage de différents tapis
Arthur Harrison COLE et Harold F. WILLIAMSON, *The American Carpet Manufacture : A History and an Analysis*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1941, p. 123.

Illustration 36 : Tapis « ingrain »
Anthony N. LANDREAU, *America Underfoot : A History of Floor Coverings from Colonial Times to the Present*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1976, p. 51.

Illustration 37 : Tapis du Powell Room, 1765–66
Metropolitan Museum, photo prise par l'auteure

Illustration 38 : Tapis du Worsham-Rockefeller Dressing Room, New York City, 1881–82
Metropolitan Museum, photo prise par l'auteure

Illustration 39 : Metcalfe Stairhall, Buffalo, New York, 1882–84
Metropolitan Museum, photo prise par l'auteure

- Illustration 40 :** Bed Rug, 1796
Chicago Art Institute (<https://www.artic.edu/artworks/49691/bed-rug?q=bedrug>)
- Illustration 41 :** Lorenzo Lotto, *Portrait de Famille*, 1523/1524
<https://www.arthermitage.org/Lorenzo-Lotto/Family-Portrait.html>
- Illustration 42 :** « Mrs. Noah Smith and Her Children » 1798, Ralph Earl
The Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10835>)
- Illustration 43 :** « Family Group at Piano », ca. 1820, Eunice Pinney
The Art Institute of Chicago (<https://www.artic.edu/artworks/79050/family-group-at-piano>)
- Illustration 44 :** « The Dinner Party », ca. 1821, Henry Sargent
The Boston Museum of Fine Arts (<https://collections.mfa.org/objects/31745/the-dinner-party>)
- Illustration 45 :** « The Tea Party » ca. 1824, Henry Sargent
The Boston Museum of Fine Arts (<https://collections.mfa.org/objects/31744/the-tea-party?ctx=63642948-6ec8-4bcf-ab47-ff4ecb3e7421&idx=0>)
- Illustration 46 :** « The Raymond Children » ca. 1838, Robert Peckham
The Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11745>)
- Illustration 47 :** « Girl of the Bangs-Phelps Family », ca. 1848, Erastus Salisbury Field
The Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10880>)
- Illustration 48 :** « Joseph Moore and His Family », ca. 1839, Erastus Salisbury Field
The Boston Museum of Fine Arts (<https://collections.mfa.org/objects/33604/joseph-moore-and-his-family;jsessionid=B48EFAC38D0FB5B3CA89366896A375AB>)
- Illustration 49 :** « Boy with Blond Hair », ca. 1840-50, artiste inconnu
The Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12932>)
- Illustration 50 :** « Egyptian Scene (possibly Moses and Zipporah) », Erastus Salisbury Field
The Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10879>)
- Illustration 51 :** « Harem Scene », ca. 1884–1900, Henry Siddons Mowbray
The Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11628>)
- Illustration 52 :** « The Copley Family », ca. 1788, John Singleton Copley
The Boston Museum of Fine Arts (<https://collections.mfa.org/objects/34253>)

Illustration 53 :

« Mrs. Hugh Hammersley », 1892, John Singer Sargent
The Metropolitan Museum of Art
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/16255>)

Illustration 54 : « John and Louisa Stock », 1845, Joseph Whiting Stock
The Metropolitan Museum of Arts
(<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12644>)

Illustration 55 : « The Richmond Room » (1810–1811)
Metropolitan Museum (https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_68.137.jpg)

Illustration 56 : The Shepard House, salon (1803)
The Boston Museum of Fine Arts, photo prise par l'auteur

Illustration 57 : Chambre principale de la Maison Phelps-Hatheway
Catherine LYNN, *Wallpaper in America : From the Seventeenth Century to World War I*, New York, W.W. Norton, 1980, p. 57.

Illustration 58 : En-tête de la manufacture Prentiss (1791 ou 1794)
Richard C. NYLANDER, « An Ocean Apart : Imports and the Beginning of American Manufacture », in Lesley HOSKINS (dir.), *The Papered Wall : The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 114-131, p. 122.

Illustration 59 : Papier peint en arabesques de manufacture américaine (1790 à 1810)
Richard C. NYLANDER, « An Ocean Apart : Imports and the Beginning of American Manufacture », in Lesley HOSKINS (dir.), *The Papered Wall : The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 114-131, p. 121.

Illustration 60 : Un papier peint arabesque de Réveillon (ca. 1780)
Véronique DE BRUIGNAC-LA HOUGUE, « Arabesques and Allegories : French Decorative Panels », in Lesley HOSKINS (dir.), *The Papered Wall : The History, Patterns and Techniques of Wallpaper*, London, Thames & Hudson, 2005, p. 76-93, p. 80.

Illustration 61 : Une page marbrée, première édition (1760)
<https://www.bl.uk/collection-items/first-edition-of-the-life-and-opinions-of-tristram-shandy-gentleman-signed-by-laurence-sterne>

Illustration 62 : Le moulinet du Caporal Trim, première édition (1767)
<https://www.bl.uk/collection-items/first-edition-of-the-life-and-opinions-of-tristram-shandy-gentleman-signed-by-laurence-sterne>

Illustration 63 : Page de titre du *Stylus*
Chicago Historical Society (<https://www.eapoe.org/works/ostltrs/pl082i63.htm>)

Illustration 64 : Signature de « Mr. Carey »
« Autography [partie 1] », *The Southern Literary Messenger*, 2-3, 1836, 02/1836 p. 212.

Illustration 65 : Signature de « Mr. Carey »
Tales 1, p. 277

Illustration 66 : Signature de « Mr. Irving »
« Autography [partie 1] », *The Southern Literary Messenger*, 2-3, 1836, 02/1836
p. 209.

Illustration 67 : Signature de « Mr. Irving »
Tales 1, p. 272

Illustration 68 : Signature de « Mr. Reynolds »
« Autography [partie 1] », *The Southern Literary Messenger*, 2-3, 1836, 02/1836
p. 211.

Illustration 69 : Signature de « Mr. Reynolds »
Tales 1, p. 276

Illustration 70 : « A Chapter on Autography », page 277
« A Chapter on Autography [partie 2] », *Graham's Magazine*, 19-6, 1841, p. 273-286.
PDF téléchargeable à l'adresse suivante :
<https://archive.org/details/grahamsmagazine1819grah>

Illustration 71 : « A Chapter on Autography », p. 277
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.32000000684185&view=1up&seq=591>

Illustration 72 : Signature de « Mr. Landor »
« A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234,
ici p. 231.

Illustration 73 : Signature de « Mr. Landor »
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.32000000684185&view=1up&seq=545>

Illustration 74 : Signature de « Edward Everett »
« A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234,
ici p. 209.

Illustration 75 : Signature de « Charles Anthon »
« A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234,
ici p. 225.

Illustration 76 : Signature de « Grenville Mellen »
« A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234,
ici p. 227.

Illustration 77 : Signature de « Mr. Halleck »
« A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234,
ici p. 228.

Illustration 78 : Signature de « The Rev. J. Pierpont »
« A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234,
ici p. 229.

Illustration 79 : Signature de « Mr. French »

« A Chapter on Autography [partie 2] », *Graham's Magazine*, 19-6, 1841, p. 273-286, ici p. 277.

Illustration 80 : Signature de « Mr. Simms »

« A Chapter on Autography [partie 1] », *Graham's Magazine*, 19-5, 1841, p. 224-234, ici p. 229.

Index des noms

- Ainsworth, Harrison, 230
Allen, John, 293
Allen, Michael, 177 *sq.*, 355
Allen, Thomas M., 38
Althusser, Louis, 107 *sq.*
Amfreville, Marc, 190
Anthon, Charles, 332 *sq.*, 336
Aristote, 214 *sq.*
Ayrault, Roger, 124
Baatsch, Henri-Alexis, 88
Bacon, Francis, 212, 214
Ball, Larry F., 61
Balzac, Honoré de, 133
Barck, Karlheinz, 60, 81
Bareau, Michel, 289
Barrett Barrett, Elizabeth, 30, 35, 203, 232
Barthes, Roland, 233, 237
Baudelaire, Charles, 16 *sq.*, 34, 120, 156, 273
Beam, Dorri, 196 *sq.*
Beck, Herbert, 62
Beck, Jacob S., 208
Beckford, William, 360
Behler, Ernst, 123, 125
Benjamin, Walter, 74 *sq.*, 107, 120, 124, 156, 253, 285, 313, 328
Benoist, Jocelyn, 120
Benton, Megan L., 317
Benton, Richard P., 208, 286
Berman, Jacob Rama, 28 *sq.*, 60, 83, 88, 207, 297, 347
Bertuch, Friedrich Justin, 123, 126
Bigelow, Erasmus B., 110
Blackwood, William, 64, 176–78
Blanchard, Rae, 355
Boccace (*i. e.* Boccaccio, Giovanni), 132
Bol, Peter C., 62
Bower, Virginia, 87
Bramante, 65
Brooks, Cleanth, 47 *sq.*
Brooks, N. C., 331, 340
Buckingham, Edwin, 33
Buckingham, Joseph T., 33
Buckley, Emma, 61
Burke, Edmund, 154, 199, 201–03, 205–09, 243 *sq.*
Burt, E. S., 283
Burwick, Frederick L., 206 *sq.*, 216, 272, 279, 329
Busch, Werner, 74
Byron, George Gordon, 48
Cantalupo, Barbara, 47 *sq.*, 53, 256
Carey, Mathew, 326 *sq.*
Carlson, Eric W., 34, 163, 370
Carlyle, Thomas, 60, 211
Castricano, Jodey, 168, 281, 307
Cavell, Stanley, 228, 241
Cecil, L. Moffitt, 17, 24 *sq.*, 83
Chai, Leon, 164
Champollion, Jean-François, 271, 332
Chandler, Joseph R., 335
Chastel, André, 59, 63, 136
Chivers, Thomas H., 35
Cist, L. J., 336
Clark, William, 274 *sq.*
Cobb, Palmer, 20
Cohen, Barbara, 217
Cohen, Tom, 182, 217
Cole, Arthur Harrison, 109 *sq.*
Coleridge, Samuel Taylor, 202, 207, 211
Constantinesco, Thomas, 263
Crebs, Francie, 120, 256
Critzmann, Thorsten, 73
Crockett, David, 339
Dacos, Nicole, 65
Dameron, J. Lasley, 200
Dayan, Colin (Joan), 51, 172, 211, 253–55, 257, 264, 271, 275, 297
De Bruignac-La Hougue, Véronique, 114–16
De Man, Paul, 11 *sq.*, 38, 52, 59, 78, 210, 212, 217, 226 *sq.*, 229 *sq.*, 283, 286, 288, 305, 392 *sq.*
De Nuccio, Jerome, 160
De Quincey, Thomas, 177, 179

De Voogd, Peter J., 136–38, 140
 DeFalco, Joseph, 342
 Denny, Walter B., 83, 86 *sq.*, 92 *sq.*
 Derrida, Jacques, 11, 15, 40, 66, 75,
 108, 132, 168, 218, 223, 239, 286,
 289
 Dew, Thomas Roderick, 333
 Dickens, Charles, 304
 Diderot, Denis, 132 *sq.*, 134 *sq.*
 Dinter, Martin T., 61
 Disraeli, Benjamin, 175 *sq.*, 356
 Dixon, Jeremiah, 208
 Drake, Joseph Rodman, 204, 208 *sq.*
 Drucker, Johanna, 313, 382
 Du Bartas, Guillaume de Saluste, 368
 Duchamp, Marcel, 336
 Eddings, Dennis W., 342
 Eichner, Hans, 123
 Einboden, Jeffrey, 164 *sq.*, 166
 Elmer, Jonathan, 156 *sq.*, 186, 236 *sq.*,
 239, 293, 330, 338, 343
 Emerson, Ralph Waldo, 211, 221, 228,
 244
 Erdmann, Kurt, 87, 90–93, 111, 347,
 398
 Erkkila, Betsy, 235
 Ernst, Jutta, 21, 24 *sq.*, 81, 134, 149,
 190, 253, 264, 269, 271, 320, 324,
 329, 345, 354, 389
 Evans, Gareth, 168
 Everett, Edward, 326, 334 *sq.*
 Fanning, Christopher, 136 *sq.*
 Featherstonhaugh, George William,
 376
 Fichte, Johann Gottlieb, 207
 Field, Erastus Salisbury, 112
 Fielding, Henry, 124, 177
 Fiorillo, Johann Dominicus, 69–72
 Fisher, Benjamin F., 48, 277, 293, 321,
 354, 357
 Forclaz, Roger, 20
 Friedrich, Caspar David, 73
 Fuller, Margaret, 51, 178
 Genette, Gérard, 132 *sq.*, 170, 298
 Gide, André, 174
 Goddu, Teresa, 187
 Goethe, Johann Wolfgang von, 36,
 61 *sq.*, 68–70, 72–74, 182
 Grabar, Oleg, 83, 89, 94, 101
 Graevenitz, Gerhart von, 61, 65
 Grandville (*i. e.* Jean Ignace Isidore
 Gérard), 319
 Grathoff, Dirk, 124
 Greetham, David, 107
 Gresset, Michel, 288
 Griffith, Clark, 178, 354
 Gruener, Gustav, 20
 Gruesser, John C., 82 *sq.*
 Gutenberg, Johannes, 318
 Gutjahr, Paul C., 317
 Hadji Ali (dit Hi Jolly), 28 *sq.*
 Hafiz, 93
 Halleck, Fitz-Greene, 177, 204, 208,
 336
 Halliburton, David, 155, 164, 267,
 271 *sq.*, 275 *sq.*, 298, 320 *sq.*, 323,
 355
 Hammond, Alexander, 175 *sq.*, 243
 Hansen, Thomas S., 51, 208, 211, 286,
 304, 362, 369
 Harpham, Geoffrey Galt, 61, 65, 68
 Harrison, James Albert, 5, 299, 324 *sq.*
 Harvey, Ronald C., 341
 Hatvary, George Egon, 370
 Haug, Annette, 61
 Hawthorne, Nathaniel, 112, 150–152,
 348
 Hayes, Kevin J., 82, 165, 187, 230,
 232, 254, 277, 372
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 132
 Herder, Johann Gottfried von, 127
 Hi Jolly (*i. e.* Hadji Ali), 28 *sq.*
 Hinderer, Walter, 70
 Hillmann, Michael Craig, 83, 86–88,
 91, 343
 Hoffman, Daniel, 14, 20 *sq.*, 47 *sq.*,
 280 *sq.*, 293 *sq.*, 297, 324
 Hofmann, Werner, 79
 Hogarth, William, 141, 336
 Horace, 70
 Horne, R. H., 202, 204 *sq.*, 232
 Hoskins, Lesley, 113 *sq.*
 Hovey, Kenneth Alan, 163
 Hsu, Hsuan L., 229
 Hugo, Victor, 205, 233
 Humboldt, Alexander von, 347
 Hurh, Paul, 216 *sq.*
 Husserl, Edmund, 25

Irving, Washington, 28, 326 *sq.*
 Irwin, John T., 201, 221, 244, 271, 280,
 343, 345, 347
 Iser, Wolfgang, 297
 Jackson, Andrew, 184
 Jackson, David K., 399
 Jackson, Leon, 317 *sq.*, 338
 Jacobs, Robert D., 20
 Jacque, Bernard, 116
 Jaworski, Philippe, 288
 Jean Paul (*i. e.* Johann Paul Friedrich
 Richter), 205
 Jehle, Oliver, 135, 138–140
 Jones, Timothy P., 400
 Jones, William, 81
 Jordan, Marc-Henri, 116 *sq.*
 Jules II, 65
 Justin, Henri, 32 *sq.*, 35, 48, 106, 158,
 173–76, 190–92, 201, 219, 222, 231,
 234, 242 *sq.*, 255, 276, 288, 293–98,
 301 *sq.*, 323, 342 *sq.*, 353, 356–58,
 363, 397
 Kant, Immanuel, 11, 78, 154, 199–201,
 204, 206–18, 223–26, 228–30, 233,
 237 *sq.*, 243 *sq.*, 359, 373, 377, 393
 Kennedy, J. Gerald, 16, 51, 54, 84,
 155 *sq.*, 229, 235, 318, 330, 342,
 347, 378
 Kennedy, John Pendleton, 338
 Ketterer, David, 14, 17, 25–27, 29, 47,
 268 *sq.*, 275, 278, 290, 294, 342,
 355, 378, 389
 Keymer, Thomas, 136 *sq.*
 Kidd, William, 109
 King, Donald, 86
 Klossowski, Pierre, 313
 Knapp, Josephine Hadley, 87
 Kopley, Richard, 21, 268, 343, 347
 Kühnel, Ernst, 23
 La Bruyère, Jean de, 159
 LaCapra, Dominick, 106
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 124 *sq.*,
 205
 Landor, William (*i. e.* Wallace, Horace
 Binney), 327
 Landreau, Anthony N., 111
 Lange, Thomas, 73 *sq.*, 77–79, 144
 Lawson, Lewis A., 20
 Lee, Maurice S., 16, 329, 377
 Leidecker, Kurt F., 81
 Léon X, 65
 Lessing, Gotthold Ephraim, 123
 Levine, Stuart, 5, 50, 59, 322
 Levine, Susan, 5, 50, 59, 322
 Lévy, Maurice, 341
 Lewis, Meriwether, 274 *sq.*
 Lichtenstein, Jacqueline, 129
 Lipps, Johannes, 61
 Little, Stephen, 87
 Ljungquist, Kent, 199 *sq.*, 206, 208,
 216
 Locke, John, 138
 Lorenz, Katharina, 61
 Lotto, Lorenzo, 111
 Louvel, Liliane, 191, 193
 Lowell, James R., 318
 Lunt, George, 334
 Lyell, Charles, 376
 Lynn, Catherine, 113–17
 Lyons, Paul, 82
 Lyotard, Jean-François, 218
 Mabbott, Thomas Ollive, 5, 48, 51,
 157 *sq.*, 160, 172, 179, 182, 186,
 195, 234, 238, 268, 270, 277, 284,
 298, 303, 324–27, 353, 354 *sq.*,
 359 *sq.*, 362, 364, 369 *sq.*, 376, 379,
 400
 MacKenzie, John M., 81, 85
 Maeck-Gérard, Eva, 62
 Mallarmé, Stéphane, 342
 Marcadé, Bernard, 25
 Martineau, Harriet, 116
 Marx, Karl, 12, 78, 328
 Maschek, Dominik, 61
 Mason, Charles, 208
 Mason, Monck, 230
 Matthiessen, F. O., 16
 McGann, Jerome, 16, 235, 318, 378
 McGhee, J. Alexandra, 217
 McNeill, William H., 283
 Mellen, Grenville, 336 *sq.*
 Merlini, Fabio, 120
 Michaels, Walter Benn, 357
 Miller, J. Hillis, 217
 Mills, John, 86 *sq.*
 Moldenhauer, Joseph J., 347
 Monfort, Bruno, 225 *sq.*, 229
 Montgomery, Travis, 82, 160

Moreland, Sean, 201, 206
 Morgan, Bayard Quincy, 208
 Morgan, J. Pierpont, 87, 90
 Moritz, Karl Philipp, 69–72, 394
 Morrison, Toni, 343
 Moss, Roger B., 139
 Mourier, Maurice, 341
 Mukhtar, Ali Isani, 82
 Muller, Sibylle, 74, 120
 Murchison, Roderick Impey, 376
 Muzelle, Alain, 18 *sq.*, 62–65, 68, 71,
 124–29, 131, 133–35
 Mylius, Wilhelm Christhelf Siegmund,
 127
 Nancy, Jean-Luc, 124 *sq.*
 Neal, Joseph C., 334
 Néron, 37, 61, 117
 Newlin, Paul A., 20
 Newmark, Kevin, 52, 78, 283
 Nietzsche, Friedrich, 199
 Niyogi, Chandreyee, 109
 Noah, Mordecai Manuel, 336
 Noever, Peter, 89
 Nussbaum, Martha, 216
 Nylander, Richard C., 114 *sq.*, 117 *sq.*
 Obenzinger, Hilton, 82
 Oesterle, Günter, 60, 62, 68, 70, 72, 74,
 81, 123 *sq.*, 127
 Omans, Glen A., 210
 Orchard, Karin, 375
 Osborne, Peter, 13
 Oscar, Robert, 82
 Ostrom, John Ward, 5, 17, 371
 Pahl, Dennis, 199 *sq.*, 206 *sq.*, 209,
 234, 348 *sq.*
 Pangborn, Matthew, 82
 Parnell, J. T., 137
 Patterson, E. H. N., 319
 Paulding, James Kirke, 333, 343
 Pease, Donald E., 357
 Peeples, Scott, 51, 84, 254, 330, 347
 Pierpont, Reverend J., 336–38
 Pitcher, Edward William, 13
 Platon, 10, 182, 340
 Polheim, Karl Konrad, 17, 62, 69, 125–
 27
 Pollin, Burton R., 5, 51, 189, 201,
 204 *sq.*, 208, 211, 233, 286, 304,
 345, 348 *sq.*, 363, 370, 372, 376
 Porte, Joel, 375
 Pratt, Lloyd, 12 *sq.*, 170
 Proust, Marcel, 133
 Pseudo-Longin, 201
 Quinn, Arthur Hobson, 17 *sq.*, 20, 62,
 355
 Quinn, Patrick F., 5, 233, 256
 Rachman, Stephen, 51, 62, 112, 159,
 206, 228, 330, 372
 Radcliffe, Ann, 178, 191
 Ramos, Julie, 73, 75 *sq.*
 Raphaël, 19, 37, 61, 65 *sq.*, 73, 116 *sq.*,
 127 *sq.*, 134
 Regan, Robert, 55
 Reinisch, Jutta, 65, 73
 Renza, Louis A., 256, 293 *sq.*, 357
 Réveillon, Jean-Baptiste, 114–18, 390
 Reynolds, Jeremiah N., 327, 332
 Ricardou, Jean, 170, 341 *sq.*
 Richard, Claude, 41, 166, 168 *sq.*, 205,
 212, 232–34, 243, 288, 294–96,
 299–301, 308, 348
 Richardson, Samuel, 124
 Riegl, Alois, 76, 88–103, 121, 144 *sq.*,
 347, 391, 398
 Riem, A., 68–72
 Robey, Molly, 82
 Rogozinski, Jacob, 223 *sq.*
 Rolland, Françoise, 88
 Rosenauer, Artur, 89
 Rosenheim, Shawn, 51, 159, 206, 228,
 233, 348
 Rowe, John Carlos, 84, 342
 Runge, Daniel, 75 *sq.*, 78 *sq.*
 Runge, Philipp Otto, 37 *sq.*, 60, 65, 73–
 79, 126, 143–146, 291, 391
 Said, Edward W., 81–85
 Saint Girons, Baldine, 199, 202
 Sammarcelli, Françoise, 54, 180, 182,
 185, 191 *sq.*, 197, 225, 295, 301
 Saussure, Ferdinand de, 12
 Savary, Claude-Étienne, 210, 223
 Savoye, Jeffrey A., 5
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph
 von, 207
 Schenkel, Elmar, 226
 Schiller, Friedrich von, 182
 Schlegel, August Wilhelm, 22, 39, 69,
 124

- Schlegel, Friedrich, 10, 17 *sq.*, 22 *sq.*, 36, 39 *sq.*, 42, 58, 62 *sq.*, 69, 123–35, 139, 141 *sq.*, 146, 155, 162, 198, 222, 245, 343, 369, 385, 391 *sq.*, 394, 396 *sq.*
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 39, 130
- Scholl, Christian, 73
- Schopenhauer, Arthur, 74
- Scott, Walter, 20, 22
- Schueller, Malini Johar, 81, 84
- Schweppenhäuser, Hermann, 74, 107, 120, 285
- Searle, John, 75
- Seger, Daniel Tobias, 206, 209, 216
- Semin, Didier, 336 *sq.*, 351 *sq.*
- Semper, Gottfried, 97
- Sennett, Richard, 330
- Shakespeare, William, 22, 49, 132
- Simms, William Gilmore, 339
- Smith, Patricia Clark, 10, 18–20, 25, 34, 57, 59, 68, 72, 389 *sq.*
- Smith, Seba, 325, 339 *sq.*
- Sommerfeld, Stephanie, 201, 203, 206 *sq.*, 217
- Spear, Thomas G., 334
- Squire, Michael, 61 *sq.*, 65–67
- Staël, Germaine de, 208
- Stagg, Louis Charles, 200
- Stedman, Edmund C., 298
- Sterne, Laurence, 39 *sq.*, 133–42, 146, 155, 162, 170 *sq.*, 177, 275, 300, 308, 313, 336, 340, 346, 349, 351 *sq.*, 391, 396
- Stieglitz, Christian Ludwig, 68, 70–72
- Stockton, Thomas H., 331
- Story, Joseph, 326
- Sylvester, David, 86
- Tadié, Alexis, 136, 139
- Tally, Robert T., 230, 377
- Thompson, G. R., 5, 21–25, 29, 51, 60, 62, 149, 152, 200–02, 205, 210, 233, 266 *sq.*, 286, 319, 343, 354, 389
- Thouard, Denis, 123
- Tieck, Ludwig, 22, 51, 73
- Tiedemann, Rolf, 74, 107, 120, 285
- Torchia, Robert Wilson, 87
- Trafton, Scott, 82, 229
- Tresch, John, 217
- Udine, Giovanni da, 65 *sq.*
- Urakova, Alexandra, 201
- Van Buren, Martin, 183
- Vasold, Georg, 89
- Verley, Claudine, 192
- Voller, Jack G., 206–08, 216
- Voloshin, Beverly R., 34, 372
- Voltaire, 359
- Walsh, Robert, 326
- Ware, Tracy, 60
- Warminski, Andrzej J., 11 *sq.*, 59, 78, 168, 212, 217, 226 *sq.*, 229, 283, 358
- Weber, Jean-Paul, 13, 55
- Weddigen, Tristan, 65
- Weinstein, Cindy, 12 *sq.*, 278, 283, 292, 305, 349
- Weissberg, Liliane, 51, 372 *sq.*
- Weld, Joseph, 113, 335
- Wells, Daniel A., 346
- Whalen, Terence, 157, 269, 274
- White, T. H., 17
- Whittier, J. Greenleaf, 332
- Williams, Michael J. S., 220, 232, 235, 294, 323, 364, 367, 378
- Williams, William Carlos, 29
- Williamson, Harold F., 109 *sq.*
- Willis, Nathaniel Parker, 201
- Winckelmann, Johann Joachim, 62, 70
- Wirt, William, 326
- Woodberry, George E., 17, 299
- Wordsworth, William, 150, 157, 177, 283
- Yothers, Brian, 29, 38, 82–85
- Zemka, Sue, 38
- Zimmerman, Brett, 14, 55 *sq.*, 394
- Zimmermann, Jörg, 375

Index des textes de Poe

- « Al Aaraaf », 30, 62, 84, 357
 « American Prose Writers », 201
 « Anastatic Printing », 317 *sq.*
 « Assiguation, The », 14, 30 *sq.*, 36 *sq.*, 47–55, 57, 59, 67, 72, 102, 143–45, 389, 392
 « Autography », 313 *sq.*, 319, 324–41, 349, 351, 385, 394, 398
 « Balloon Hoax, The », 154, 230–32, 238
 « Bargain Lost, The », 30–33, 42, 253, 314, 352–55, 357–62, 379, 382, 385, 392
 « Bells, The », 182, 317
 « Berenice », 14, 47, 82, 186
 « Black Cat, The », 155, 254
 « Bon-Bon », 42, 253, 314, 352–55, 357–62, 379, 382, 385, 392
 « Chapter on Autography, A », 35, 313 *sq.*, 319, 324–41, 349, 351, 385, 394, 398
 « Decided Loss, A », 33, 353
 « Descent into the Maelström, A », 206, 209, 216
 « Devil in the Belfry, The », 41, 250 *sq.*, 272, 284–292, 301, 303 *sq.*, 307, 379, 392
 « Doings of Gotham, The », 203
 « Domain of Arnheim, The », 30, 32, 253 *sq.*, 256 *sq.*, 261–265, 267–271, 274 *sq.*, 345
 « Drake-Halleck Review », 204, 208 *sq.*
 « Dream-Land », 203
 « Duc de l’Omelette, The », 33, 353
 « Eleonora », 14, 47, 249, 256–258, 260–262, 264, 266, 272–275
 « Eleven Tales of the Arabesque », 30, 33
 « Epimanes », 33
Eureka, 5, 73, 201, 204, 211–213, 215, 250, 253
 « Facts in the Case of M. Valdemar, The », 154, 158, 203, 232–39, 244, 269, 277
 « Fall of the House of Usher, The », 13 *sq.*, 29 *sq.*, 32, 47, 51, 82, 154 *sq.*, 159, 162–172, 201, 206 *sq.*, 215, 241–243, 254, 281
 « Few Words on Secret Writing, A », 320, 329
 « Fifty Suggestions », 370
 « Gold Bug, The », 343
Histoires grotesques et sérieuses, 16
 « Hop-Frog », 343
 « How to Write a Blackwood Article », 64, 154, 176, 178–188, 190, 217, 244, 272, 278, 294, 307, 343, 373
 « Imp of the Perverse, The », 228, 254, 302
 « Island of the Fay, The », 206, 256–258, 260, 262, 264, 266, 271 *sq.*, 274–276
 « Landor’s Cottage », 110, 253, 256 *sq.*, 260, 262 *sq.*, 265–268, 271
 « Landscape Garden, The », 256
 « Letter to B—— », 150
 « Life in Death », 194
 « Ligeia », 13 *sq.*, 29, 31–33, 36 *sq.*, 47–49, 51–55, 57, 72, 81–84, 102, 144 *sq.*, 163, 172, 178, 188, 194, 25, 239, 294 *sq.*, 301 *sq.*, 355, 389, 392
 « Literati of New York City, The », 201
 « Maelzel’s Chess-Player », 320, 329
 « Man of the Crowd, The », 40, 156–159, 234
 « Marginal Notes », 370
 « Masque of the Red Death, The », 14, 30, 32, 36 *sq.*, 47, 49, 53–57, 72, 79
 « Mellonta Tauta », 212, 320
 « Mesmeric Revelation », 235
 « Metzengerstein », 14, 33, 40, 47, 51, 64, 82, 154, 159–162, 222, 241, 353, 363
 « Morella », 14, 47, 51
 « Morning on the Wissahiccon », 206, 253, 256, 262
 « MS. Found in a Bottle », 33, 216, 313, 319–24, 349, 385
 « Mystification », 42, 353, 362–69, 397

- Narrative of Arthur Gordon Pym, The*, 21, 23, 42, 71, 82, 188–90, 199, 216, 249, 262, 268–70, 278, 283, 314, 320, 341–50
- « Nathaniel Hawthorne Review », 150–52
- « Never Bet the Devil your Head », 60, 154, 211, 218–22, 239, 242, 244, 278, 395
- « Oval Portrait, The », 14, 31 *sq.*, 47, 64, 154, 159, 199–97, 242, 253, 322
- « Paulding-Drayton Review », 343
- Phantasy-Pieces*, 16, 36, 257, 260, 275, 320, 353
- « Philosophy of Composition, The », 149–52, 217
- « Philosophy of Furniture », 29, 31 *sq.*, 39, 47 *sq.*, 105 *sq.*, 109, 113, 118, 121, 145, 390, 395,
- « Pinakidia », 26, 330
- « Pit and the Pendulum, The », 14, 41, 47, 250, 272, 275–80, 307, 385
- « Poetic Principle, The », 200–02
- « Power of Words, The », 235, 269
- « Premature Burial, The », 159 *sq.*, 260
- « Prospectus of *The Stylus* », 319
- « Purloined Letter, The », 207
- « R. H. Horne », 202, 204 *sq.*, 232
- « Review of Critical and Miscellaneous Essays », 201
- « Review of Elizabeth Barrett Barrett, *The Drama of Exile and Other Poems* », 30, 203, 232
- « Review of S. T. Coleridge's *Table Talk* », 202
- « Silence », 42, 175, 314, 353–58, 362, 373, 376, 379, 382, 385, 392, 397
- « Siope », 175, 323, 353 *sq.*, 357
- « Some Words about a Mummy », 323
- « Sphinx, The », 154, 223–31, 238, 244, 273, 393
- « System of Doctor Tarr and Professor Fether, The », 343
- « Tale of Jerusalem, A », 33, 353
- « Tales of the Folio Club », 33, 64, 154, 173–76, 178, 190, 241, 243, 290, 321, 398
- Tales of the Grotesque and Arabesque*, 9 *sq.*, 14, 16, 30, 34, 36, 83, 164, 176, 187, 389, 391 *sq.*
- « Tell-Tale Heart, The », 41, 54, 250 *sq.*, 254, 273, 284, 288, 293–303, 305, 308, 321, 348, 395
- « Thou Art the Man ! », 254
- « Three Sundays in a Week », 42, 250 *sq.*, 272, 279, 284, 301–03
- « Visionary, The », 51, 82
- « X-ing a Paragrab », 42, 314, 353, 377–81

Table des matières

Remerciements	3
Note sur les éditions de Poe.....	5
Introduction. L'Arabesque : Une « espèce d'écriture »	7
I. L'Arabesque chez les commentateurs de Poe.....	16
II. Le mot « arabesque » chez Poe	30
Première partie. Histoires et tracés	45
Introduction	47
Chapitre 1. L'Arabesque européenne : Le Piège du temps	59
I. La Domus Aurea	61
II. Les Loges vaticanes	65
III. La controverse sur l'ornement.....	67
IV. Philipp Otto Runge	73
Chapitre 2. L'Arabesque orientale : La Désorientation de l'histoire	81
I. Les Tapis orientaux en Occident.....	86
II. Les Motifs arabesques.....	88
III. L'Histoire court-circuitée (Riegl 1).....	93
IV. Les Désordres de l'histoire (Riegl 2).....	97
V. La Fin de l'histoire (Riegl 3).....	100
Chapitre 3. L'Arabesque américaine : L'Ornement dans le décor.....	105
I. Les Tapis	109
De l'arabesque dans les tapis américains ? La méthode	110
Les tapis américains en peinture	112
II. Le Papier peint en Amérique du Nord	113

L'Attrait des papiers peints français	114
Lien entre l'arabesque européenne et le papier peint en arabesques français..	116
Les Papiers peints en arabesques en Amérique du Nord	117
« Small Arabesque devices »	118
Chapitre 4. L'Arabesque narrative : De la volute à la parabase.....	123
I. Incompréhensibilité.....	123
II. De l'arabesque chez Schlegel.....	125
III. Arabesque décorative	127
IV. Arabesque narrative.....	130
V. De l'arabesque décorative à l'arabesque narrative.....	134
Histoires et trajectoires. Conclusion.....	143
Deuxième partie. Cadrer, décadrer	147
Introduction	149
Chapitre 5. Les Parabases de Poe	155
I. Transgresser l'espace clos. La parabase qui marche.....	155
II. L'Art sort de ses gonds	159
III. L'Ironie du cadre	172
IV. Un Tableau bien cadré : « The Oval Portrait ».....	190
Chapitre 6. Les Sublimes de Poe.....	199
I. L'Idiome du sublime chez Poe.....	200
II. Poe avec Burke : le sublime selon l'empirisme	206
III. Poe avec Kant : le sublime selon le criticisme	207
IV. Sublimes cadrages chez Kant	209
V. Le Sublime sans tête.....	218
VI. Le Sublime qui tape dans l'œil.....	223
VII. « A horror sublime in its simplicity ». Le Sublime décomposé	232
Cadrer, décadrer. Conclusion	241

Troisième partie. Les Temps du texte	247
Introduction	249
Chapitre 7. Le Temps de l'oscillation	253
I. Les Visages de la nature	257
II. La Nature minérale	260
III. Les Meubles de la nature	263
IV. Nature-écriture	266
V. Oscillation et temps	271
Chapitre 8. Le Temps de la marque	283
I. « Quel temps est-il ? » L'Histoire empêchée	284
II. « Quel temps est-il ? » Le Temps sans temps	287
III. « Quel temps est-il ? » Le Temps impossible	290
IV. La Folie du temps	292
V. Le Bégaiement du temps	301
Les Temps du texte. Conclusion	307
Quatrième partie. Inscription, marque, matérialité	311
Introduction	313
Chapitre 9. La Main, la machine	317
I. Le Non-typographique : une autre philosophie de la composition ?	320
II. Signatures	324
III. La Main, la pierre	341
Chapitre 10. L'Effet « moulinet »	351
I. Diabolus in fabula	353
II. L'Écriture « mystifique »	362
III. Un paratexte sans texte	370
IV. De O à X	377
Inscription, marque, matérialité. Conclusion	385

Conclusion générale. Histoires à contretemps	387
Bibliographie.....	403
I. Principales éditions critiques des œuvres de Poe	403
II. Travaux critiques sur Poe	403
III. Textes philosophiques	433
IV. Histoire de l'art.....	436
V. Histoire de la littérature.....	439
1. Littérature américaine.....	439
2. Romantismes européens	443
3. Sterne	449
VI. Théorie de l'art et de la littérature	450
VII. Temps, histoire	455
VIII. Arabesque	458
Sources des illustrations.....	463
Index des noms.....	471
Index des textes de Poe	477
Table des matières.....	479

Tracés de l'arabesque avec Edgar Allan Poe. Histoires à contretemps

Résumé

Bien que de nombreux commentateurs de Poe se soient penchés sur la question de « l'arabesque », il n'existe pas de consensus sur ce que ce terme voulait dire pour lui, et le mot reste énigmatique, surtout dans la préface des *Tales of the Grotesque and Arabesque*, où Poe établit un lien entre arabesque et « espèce d'écriture ». Cette thèse propose de lire l'arabesque chez Poe par le biais de cette expression. Pour ce faire, la première partie passe en revue certaines traditions décoratives de l'arabesque (européenne, « orientale » et américaine), et examine également la tentative, chez Friedrich Schlegel, de transposer ces modèles visuels au narratif. En particulier, Schlegel établit un lien particulièrement suggestif entre arabesque et parabase, terme emprunté à la comédie attique, où il désigne un moment où le coryphée transgresse l'espace de la scène pour s'adresser directement au public. Les parties II, III, et IV sont consacrées à la pratique de l'écriture chez Poe, avec une focalisation toujours plus rapprochée sur ce que peut être l'« espèce d'écriture » qui serait « arabesque » et quelles en seraient les conséquences pour une histoire de l'écriture. La partie II analyse les pratiques de cadrage chez Poe, et la transgression de ces cadres. La partie III examine les effets qu'ont ces transgressions sur la temporalité chez Poe. Enfin, la partie IV étudie comment la parabase prend place au cœur de l'écriture elle-même dans certains textes de Poe, révélant ainsi une espèce d'écriture qui est entièrement arabesque. Au fil de ces analyses, il devient de plus en plus clair qu'il y a une temporalité propre à l'écriture, une temporalité qui appelle une *autre* histoire, une histoire propre à l'écriture.

Mots-clés : arabesque ; arts décoratifs ; histoire ; Edgar Allan Poe [1809-1849] ; Friedrich Schlegel [1772-1829] ; sublime ; temps ; théorie littéraire

Tracing the Arabesque with Edgar Allan Poe: Histories against the Grain

Abstract

Although Poe scholarship has paid significant attention to his use of the term “arabesque,” there is no consensus on exactly what he means by it, and it remains enigmatic in his writings, especially in the preface to the *Tales of the Grotesque and Arabesque*, where it is linked to a “species of writing.” This dissertation aims to read the arabesque in Poe through the lens of the expression from the preface. To do so, the first part provides an overview of the decorative traditions of the arabesque (European, “Oriental” and American), as well as of the attempt in Friedrich Schlegel to transpose these visual models onto narrative, an attempt which gives us clues as to what Poe hints at with his “species of writing.” In particular, the link Schlegel establishes between arabesque and parabasis (a notion appropriated from Athenian comedy, which designates moments when the coryphaeus transgresses the space of the stage and speaks directly to the audience) is identified as particularly useful. Parts II, III and IV are devoted to Poe’s writing practice, zeroing in ever more closely on what might be the “species of writing” that is “arabesque,” and what it might imply for the history of writing. Part II examines practices of framing in Poe, and the transgression of these frames. Part III looks at the effects these transgressions have on temporality in Poe. Part IV, finally, studies how parabasis occurs at the heart of writing itself in certain Poe texts, thus revealing a species of writing that is arabesque through and through. These studies reveal ever more clearly a temporality that is proper to writing, a temporality that also calls for an *other* history, a history proper to writing.

Keywords : arabesque; decorative arts; literary theory; history; Edgar Allan Poe [1809-1849]; Friedrich Schlegel [1772-1829]; sublime; time

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 20 – Civilisations, cultures, littératures et sociétés
Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études anglophones