



André Durand présente

Les nouvelles d'Edgar Alla POE

Sont étudiés avec une attention particulière :

- “Metzengerstein”* (page 2)
- “Bérénice”* (page 9)
- “Morella”* (page 11)
- “Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall”* (page 13)
- “Ligeia”* (page 19)
- “La chute de la maison Usher”* (page 25)
- “William Wilson”* (page 27)
- “L'homme qui était refait”* (page 31)
- “Double assassinat dans la rue Morgue”* (page 33)
- “Une descente dans le Maelström”* (page 36)
- “Éléonora”* (page 40)
- “La lettre volée”* (page 43)
- “Le portrait ovale”* (page 44)
- “Le scarabée d'or”* (page 48)
- “Le chat noir”* (page 50)
- “Souvenirs de M. Auguste Bedloe”* (page 53)
- “La vérité sur le cas de M. Valdemar”* (page 66)
- “Mellonta tauta”* (page 69)

Bonne lecture !

"Metzengerstein"
(janvier 1832)
"Metzengerstein"

Nouvelle de 9 pages

Une très grande haine existait depuis des siècles entre les familles hongroises des Berlifitzing et des Metzengerstein. Or, tandis qu'un incendie ravageait les écuries du vieux comte Berlifitzing, le jeune et cruel baron Frédérick Metzengerstein fut intrigué par, sur une tapisserie de son palais qui représentait une ancienne bataille, la modification étrange d'un cheval des Berlifitzing dont le « *cavalier déconfit mourait sous le poignard d'un Metzengerstein* ». Ses valets lui amenèrent un cheval qui portait, marquées au fer sur le front, les lettres W. v. B., qui étaient les initiales de Wilhelm von Berlifitzing qui disait pourtant que ce cheval ne lui appartenait pas. Un autre valet lui apprit la disparition du cheval de la tapisserie. Enfin, on lui rapporta que le vieux comte Berlifitzing, ayant la passion des chevaux et ne songeant qu'à eux, était mort en essayant de les sauver. Le jeune baron, qui était pourtant un débauché, cessa de fréquenter la société, ne faisant que monter « *ce grand cheval impétueux, hors nature, couleur de feu* », ayant pour lui un « *attachement pervers* » non sans toutefois être effrayé. Une nuit de tempête, il était parti sur le cheval quand le palais connut « *un feu immense et immaîtrisable* » vers lequel revint la monstrueuse monture, dont le baron n'était pas le maître, pour se précipiter « *dans le tourbillon de ce feu chaotique* ». Puis la tempête s'apaisa et « *un nuage de fumée s'abattait pesamment sur les bâtiments sous la forme distincte d'un gigantesque cheval.* »

Analyse

Intérêt de l'action

La nouvelle était une parodie masquée des grands succès du jour qu'étaient les romans noirs du préromantisme anglais ou allemand : elle était sous-titrée : « *A tale in imitation of the German* ». On y a vu en effet une imitation des « *Élixirs du diable* » d'E. T. A. Hoffmann, mais aussi du « *Château d'Otrante* » d'Horace Walpole (qui pourtant ne fut publié qu'en 1907). Comme les textes gothiques, la nouvelle baigne dans un univers mystérieux, vague, lointain, relégué dans une sorte d'atemporalité, ayant d'abord été sous-titrée « *The Hungarian myth* » avant de devenir « *A tale in the imitation of the German* ».

Mais on a aussi avancé qu'elle pourrait dériver d'une histoire de fantôme de la Nouvelle-Angleterre, « *The buccaneer* » par Richard Henry Dana.

Enfin, Poe, qui a souvent emprunté des idées à « *The adventures of a younger son* » (1831) (« *Mémoires d'un gentilhomme corsaire* ») d'Edward John Trelawny, a créé un jeune homme volontaire, indiscipliné, qui correspond au personnage de ce roman semi-autobiographique. L'expérience que vit Metzengerstein peut être partiellement basée sur l'aventure de Trelawny qui, à Bombay, lutta avec un cheval extraordinaire, quoique pas surnaturel, qui se battit comme un lion, montra «un esprit indépendant», et parvint finalement avec lui à une entente telle qu'ils parurent «ensemble en public comme deux personnes mariées», tout comme «*l'attachement pervers du baron pour sa monture de récente acquisition [...] devint à la longue, aux yeux de tous les gens raisonnables, une tendresse horrible et contre nature.* » De plus, la conduite tapageuse de Metzengerstein célébrant son héritage fut définie dans les termes exacts que Trelawny avait utilisé pour décrire ses propres actions : les deux jeunes hommes «*out-heroded Herod*» («*firent pâlir le nom d'Hérode*»).

Cette histoire fantastique de monstre protecteur, d'animal qui joue les bons génies, repose sur la croyance en la métempsycose (réincarnation, transmigration des âmes), qui est mentionnée dès le début, bien que Poe a toujours manifesté à son égard un profond mépris, considérant qu'elle relevait de l'aliénation mentale.

Reposant sur un procédé de devinette, elle se déroule rapidement :

1. L'épigraphe (« *Pestis eram vivus, moriens tua mors ero* » signifie littéralement « Vivant, j'ai été votre peste, je mourrai par votre mort ») qui est déjà une prophétie, puis la prophétie elle-même : « *Un grand nom tombera d'une chute terrible quand, comme le cavalier sur son cheval, la mortalité de Metzengerstein triomphera de l'immortalité de Berlifitzing* » annoncent le thème.

Mais le narrateur (qui joue le rôle habituel du narrateur dans les histoires fantastiques, soit celui d'un observateur sceptique) n'y voit qu'une « *superstition absurde* », aux termes « *tout à fait saugrenus* ». Est avancée une hypothèse : « *La prophétie semblait impliquer - si elle impliquait quelque chose - un triomphe final du côté de la maison déjà plus puissante* » (les Metzengerstein).

2. Première confirmation : le feu prend dans les écuries des Berlifitzing (est insinuée une explication : ce serait un forfait du jeune Frédéric von Metzengerstein).

Contrepoint : l'angoisse de Frédéric qui, contemplant une tapisserie de son château, constate qu'un cheval ayant appartenu à un Berlifitzing s'anime, disparaît et finalement réapparaît sous l'apparence d'un animal réel et indomptable (aucune explication n'en est donnée). La tapisserie joue donc un grand rôle car, comme y apparaît déjà le cheval qui a vu mourir l'ancêtre, elle insère le passé dans le présent, confirme l'« *ancienne prophétie* », annonce les événements, participe à l'action, la tête du cheval changeant de position, le cheval entier disparaissant.

3. Deuxième confirmation : mort du seigneur Berlifitzing (une explication est donnée : c'est un accident).

Contrepoint : la « *mélancolie* » désespérée de Frédéric (l'explication en est : solitude, orgueil, maladie). Il accepte le cheval monstrueux (qu'il voit bien comme une réincarnation du comte).

4. Troisième confirmation : l'unique passion du baron pour le cheval (ennemi qu'il maîtrise mais dont il sait qu'il sera victime par un châtement accepté).

Contrepoint : le feu au palais Metzengerstein ; cavalier et cheval confondus disparaissent dans l'incendie.

5. Vérification : la fumée qui a la forme d'un cheval. La prophétie est réalisée : Metzengerstein a bien triomphé de Berlifitzing, mais le cheval est immortel.

Le déroulement inéluctable est comparable à celui d'une tragédie où s'exerce une fatalité, où le crime est puni par une puissance surnaturelle qu'on peut cependant refuser de voir pour s'en tenir à une explication rationnelle. Cette hésitation est propre au fantastique, genre de la nouvelle, qui est une histoire de monstre (le monstre étant un être ou une chose qui échappe à son rôle habituel : c'est bien le cas de ce majestueux cheval au sujet duquel s'impose l'hypothèse qu'y est entrée l'âme du comte Berlifitzing pour que s'accomplisse la prophétie, lancée dans l'introduction, qui annonçait l'immortalité du comte qui vengerait son meurtre en tuant le baron. Avec ce cheval, qui est en fait son ennemi, le comte de Berlifitzing, le baron a une passion qui le détourne du monde et dans laquelle il trouve une punition morbide et finalement un châtement. L'histoire atteint son apogée quand le palais des Metzengerstein prend feu.

La nouvelle peut être considérée comme une de ses meilleures par l'unité du ton et de l'expression, le maintien d'un suspense jusqu'à une apogée frappante.

Intérêt littéraire

Le style de Poe est intense, et son traducteur, Baudelaire, l'a respecté : « *magnificence plus que féodale* » - « *le Grand Ennemi, prince des ténèbres* » - « *dents sépulcrales* » - « *stupéfié par la terreur* » - « *cheval gigantesque couleur de feu* » - « *furie redoublée* » - « *ce grand cheval impétueux hors nature* » - « *l'attachement pervers du baron pour sa monture* » - « *une tendresse horrible et contre nature* » - « *ses féroces et démoniaques inclinations* » - « *dompter le diable même* » - « *les intraitables audaces s'accordaient bien avec son caractère* » - « *accorder un caractère surnaturel et monstrueux à la manie du cavalier et aux capacités de la bête* » - « *violenter les esprits les plus sceptiques et les plus flegmatiques* » - « *œil sérieux et quasi humain* » - « *la ferveur extraordinaire d'affection* » - « *triomphante méchanceté* » - « *un feu immense et immaîtrisable* » - « *une masse épaisse et livide* » - « *une impétuosité qui défiait le Démon de la Tempête lui-même* » - « *lutte*

surhumaine » - « *le tourbillon de ce feu chaotique* » - « *une lumière d'un éclat surnaturel* » - « *un gigantesque cheval* ».

On trouve des comparaisons saisissantes (« *une flamme comme un suaire* »), des personnifications (« *le mugissement des flammes et le glapisement du vent* »), l'hyperbole « *faire pâlir le renom d'Hérode* ».

Là où la traduction de Baudelaire peut être critiquée, c'est pour avoir laissé passer l'anglicisme « *un maniaque* » pour « un fou » (« a maniac »), bien que le mot avait aussi ce sens en français autrefois et que Baudelaire emploie d'autres mots et expressions qui sont pour nous des archaïsmes : « *en discord* » - « *roide* » - « *désavouer tout droit sur la bête* » - « *une pique héréditaire* » - « *pansement* » - « *à l'entour* » - « *un objet* » (ce qui désigne tout ce qu'on voit, être animé ou inanimé).

Intérêt documentaire

Se profile dans la nouvelle, sans qu'il soit avoué, ce totémisme qui imprègne le folklore et, par suite, les écrits fantastiques, car le cheval est, en quelque sorte, le totem des Berlifitzing. Or le totémisme est lié à l'exogamie qui veut qu'on aille obligatoirement prendre femme dans un autre clan. Un tel système ne fonctionne pas sans mal car on n'a pas de pires ennemis que ses voisins, surtout quand on a besoin d'eux. Ici, les Metzengerstein et les Berlifitzing sont voisins comme l'étaient les Capulet et les Montaigu. Les deux familles sont opposées par une haine ancestrale, plus ou moins explicitée dans le texte. Mais il apparaît que, tandis que les Metzengerstein comptent des ecclésiastiques, des champions du Dieu chrétien, les Berlifitzing auraient une origine sarrasine (« *ancêtre sarrasin de la famille de son rival* » - « *Berlifitzing sarrasin* »), c'est-à-dire musulmane, ce qui est grave dans un pays, la Hongrie, qui s'est défendu pendant des siècles contre la pression des Ottomans, considérés comme des sectateurs du diable. Les Metzengerstein sont caractérisés par le cheval de guerre, les Berlifitzing par la chasse : deux formes de chevauchées. Le dernier des Metzengerstein renonce à se marier alors que la race est sur le point de s'éteindre : conduite scandaleuse pour une aristocratie rurale (comme celle que Poe avait connue en Virginie), et qui fait le désespoir de toutes les mères de la région.

Mais a-t-il vraiment renoncé à se marier? Il adopte un cheval, lui donne une écurie à part, le panse lui-même, ne voit plus personne : la zoophilie n'est pas loin, et Poe en est parfaitement conscient. Mais c'est une zoophilie qui prend tout son sens quand on sait que le cheval est un Berlifitzing. Le dernier des Metzengerstein a épousé le totem de l'ennemi.

Enfin, le totémisme est un moyen d'affirmer l'identité du clan, et c'est ici qu'intervient l'allusion au début à la métempsychose Poe nous indiquant qu'en Hongrie on croyait aux « *doctrines de la métempsychose* ». Cette métempsychose, fort peu orientale, comme il le note lui-même, implique que l'âme du comte Berlifitzing s'est placée, à sa mort, dans ce cheval monstrueux qui aurait provoqué la mort du baron pour réaliser une vengeance.

Intérêt psychologique

Metzengerstein est un jeune débauché, méchant, orgueilleux (il a « *une idée exagérée de son importance et de sa dignité* »). Mais quelle est la cause de sa méchanceté? Poe nous dit qu'il souffre d'une « *anxiété accablante sur ses sens* », qu'il fait des « *rêves avec la certitude d'être éveillé* », qu'il a une « *mélancolie morbide* ». C'est donc un héros romantique, un grand réprouvé qui commet le mal par dégoût de la vie dont il a usé tous les plaisirs. On peut le comparer à Caligula (qui, à son cheval favori, Incitatus, outre une écurie de marbre et une mangeoire en ivoire, fit donner une troupe d'esclaves et du mobilier, projetait même, dit une légende, de le faire consul), surtout après ce qu'en a fait Camus. Il accepte ce cheval comme son châtiment, mais il lutte d'abord contre lui et, quand il revient de ses chevauchées avec une « *expression de méchanceté décidée* », c'est qu'il est parvenu, une fois encore, à dominer l'animal. Il ne le pourra cependant pas quand il sera emporté dans le feu.

Poe puisa dans sa vie pour créer ses personnages, et on peut établir une analogie entre Metzengerstein et ses propres troubles nerveux, sa propre mélancolie. On peut aussi comparer le

baron à William Wilson qui, lui aussi, est un débauché, puni par l'affrontement avec son double qui est sa conscience.

Intérêt philosophique

"*Metzengerstein*" devint sur le divan de Marie Bonaparte représentatif de « l'union incestueuse de la mère et du fils ».

Plus raisonnablement, il faudrait conclure de cette nouvelle que la richesse, la haute position sociale, favorisent l'exercice du mal, de « l'action diabolique ». Les rapports du baron avec le cheval monstrueux traduisent ce comportement de l'être qui, à la fois, accepte et se rebelle contre le châtement qu'il sait avoir mérité. Ce cheval, bras de la vengeance (surtout dans la perspective de la métempsycose), donne l'assurance de l'exercice, plus ou moins tôt, d'une justice immanente, d'une justice supérieure à laquelle on n'échappe pas. La nouvelle, de simple imitation d'histoires gothiques, est devenue une puissante allégorie du mal conduisant à sa propre destruction.

Destinée de l'oeuvre

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The Philadelphia Saturday courier", du 14 janvier 1832. Il s'y trouvait alors une description de la mort de la mère du baron qui fut ensuite supprimée.

Elle fut la première de Poe publiée, mais il n'y a aucune raison de croire qu'elle fut la première qu'il ait écrite.

Elle eut du succès et établit la réputation de Poe.

Baudelaire fut le premier à la traduire en français. Il donna à sa traduction la dernière place dans ses "*Histoires extraordinaires*".

En 1967, la nouvelle fut portée à l'écran par le sulfureux Roger Vadim dans un sketch du film "*Histoires extraordinaires*", tourné avec Jane et Peter Fonda dont il a fait des cousins maudits, elle libertine, lui reclus.

"The duc de l'Omelette"

(mars 1832)

"Le duc de l'Omelette"

Le jeune duc de l'Omelette est mort pour avoir mangé un ortolan. Il se retrouve dans l'appartement de Satan. D'abord, il ne veut pas accepter le fait qu'il est mort. Il veut encore moins se déshabiller comme on le lui commande, pour qu'il puisse être cuit dans les flammes de l'enfer. Le duc observe les lieux et apprécie que l'appartement de Satan est exquisement décoré de choses à la beauté inimaginable. Dans une tentative pour sauver son âme, il défie Satan aux cartes. Or Satan est toujours incapable de refuser une partie de cartes et, miraculeusement, le duc le bat.

Commentaire

Dans cette nouvelle humoristique, Poe se moqua des maniérismes et du style des nouvelles et des romans populaires de l'époque, en particulier celui de Nathaniel Parker Willis, auteur de "*King Pest*" ; se livra à une parodie de "*The young duke*" de Disareli.

On remarque l'évidente corrélation entre la façon dont l'ortolan a été cuit et celle dont le duc doit être cuit.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The Saturday courier" du 3 mars 1832.

Elle ne fut pas traduite par Baudelaire.

“A tale of Jerusalem”
(juin 1832)
“Un événement à Jérusalem”

Nouvelle de 6 pages

« *En l’an du monde trois mille neuf cent quarante et un* », Abel-Phittim, Buzi-Ben-Levi, et Siméon le Pharisien, trois « *sous-collecteurs de l’offrande* » à Jérusalem, se hâtent vers le mur de la ville, près de la porte de Benjamin, pour payer, aux assiégeants romains dirigés par Pompée, trente « *sicles* » d’argent pour chacun des nombreux agneaux destinés au sacrifice. Ils se demandent si Pompée ne croirait pas à tort qu’ils entendent manger les agneaux au lieu de les sacrifier. Quand ils arrivent à « *la plus haute de toutes les tours qui formaient la ceinture de Jérusalem* », ils font descendre le premier panier plein d’argent. À cause de la brume, ils ne voient pas ce qui se passe en bas. Puis ils ont bien du mal à faire remonter le panier qui est chargé d’un animal si lourd que, pour Ben-Levi, ce doit être un bélier, que, pour Abel-Phittim, c’est « *un premier-né du troupeau* », que, pour Siméon le Pharisien, c’est plutôt « *un veau engraisé* ». Mais, quand le panier fut plus près, « *un sourd grognement trahit à leur sens un cochon de proportions peu communes* » qu’ils lâchèrent, le laissant tomber « *au milieu des Philistins* ».

Commentaire

Pour cette plaisanterie, qui est un pastiche du style biblique, Poe s’appuya sur un roman de Horace Smith, ‘*Zilhah, a tale of the Holy City*’ (1829) pour ridiculiser l’orientalisme des romantiques. Il se voulut comique mais ne le fut guère.

La nouvelle fut d’abord publiée dans “The Philadelphia Saturday courier” du 9 juin 1832.

Un moment, Poe pensa publier un livre intitulé ‘*Phantasy pieces*’, qui aurait contenu ce texte qui aurait alors été intitulé “*A pig tale*”.

Baudelaire fit la première traduction en français, et lui donna la quatrième place dans ses ‘*Histoires grotesques et sérieuses*’.

“A decided loss”
(novembre 1832)
“Perte d’haleine”

Le narrateur, M. Sanshaleine, se dispute avec sa femme au lendemain de leur mariage. Il la traite de mégère, de scélérate et de bien d’autres choses. Il veut lui montrer son insignifiance. Mais, en se tenant près d’elle, il perd son haleine, ne peut finir sa phrase et reste stupéfait. En conséquence, il décide de quitter le pays et essaie de faire croire à sa femme qu’il a acquis une certaine passion pour la scène. Il prend un train. Comme il est toujours sans haleine, il est trouvé mort. Malgré tout, il demeure toujours conscient de ce qu’on lui fait. Ses jambes et ses bras sont brisés, son crâne est fracturé tandis qu’on le place dans une malle. Un apothicaire commence alors à le disséquer, mais se rend compte qu’il peut être encore vivant. Il termine son récit par un discours satirique sur la stupidité des gens qui sont autour de lui, et sur l’horreur d’être mort.

Commentaire

La nouvelle n’est pas facile à interpréter. Cette facétie baroque a la logique surréaliste d’un rêve. Est-ce que, du fait du style neutre qui tourne la comédie en tragédie et la tragédie en comédie, on peut y voir de l’humour pince sans rire, de l’humour noir? Faut-il, comme Marie Bonaparte, considérer que la perte d’haleine symbolise la perte de la puissance sexuelle, Poe ayant, selon elle, été jaloux de la puissance du père? La nouvelle lui révéla la « *rephallisation du héros impuissant* » : c’est grotesque !

La nouvelle fut publiée sous le titre *"A decided loss"* dans "The Sunday courier" du 10 novembre 1832. Puis elle reçut le titre *"Loss of breath. A tale à la Blackwood"* dans "The Southern literary messenger" de septembre 1835. Enfin, elle fut titrée *"Loss of breath"* dans le recueil *"Tales of the grotesque and arabesque"*, en 1840.

"The bargain lost"

(décembre 1832)

"Bon-Bon"

Le restaurateur français Pierre Bon-Bon était aussi un métaphysicien qui « *était assez de l'avis des Chinois, qui soutiennent que l'âme a son siège dans l'abdomen. En tout cas, pensait-il, les Grecs avaient raison d'employer le même mot pour l'esprit et le diaphragme* ». Avec *"une certaine inclination pour la bouteille"*, son seul défaut était qu'*il ne pouvait laisser échapper une occasion de faire un marché*". Une terrible nuit d'hiver, après une journée où il avait subi quelques déconvenues, alors qu'il travaillait à un manuscrit, il reçut la visite d'un homme à l'allure étrange, qui portait un livre intitulé *"Rituel catholique"*, mais en qui Bon-Bon, nullement impressionné, avait reconnu le diable. Celui-ci ne feignit plus alors, et le *"Rituel catholique"* devint le *"Registre des condamnés"*. Il n'avait pas d'yeux mais lisait dans les pensées. Tout en buvant, il lui parla de différents philosophes qu'il avait connus et sur la pensée desquels il avait influé : Aristote, Platon, Épicure, Diogène Laërce, avant de critiquer la conception que Bon-Bon se faisait de l'âme, de lui décrire son penchant à manger des âmes et son goût en particulier pour les âmes des philosophes. Parmi ses condamnés, figurait A (pour Arouet, c'est-à-dire Voltaire) qui eut le ridicule de considérer l'âme comme une ombre. Le restaurateur, qui, de plus en plus ivre, voyait son âme comme susceptible d'être cuisinée, la lui proposa. Mais le diable se défila.

Commentaire

La nouvelle fut publiée dans "The Philadelphia Saturday courier" du 1^{er} décembre 1832 sous le titre *"The bargain lost"*.

Elle prit ensuite un nouveau titre : *"Bon-Bon"*.

"Ms. found in a bottle"

(octobre 1833)

"Manuscrit trouvé dans une bouteille"

Nouvelle de 10 pages

Le passager d'un bateau allant de Batavia vers les îles de la Sonde était, avec un vieux Suédois, le seul survivant d'une tornade qui y avait tout balayé, quand il fut projeté sur le pont d'un étrange vaisseau très ancien, dont les marins très vieux et très décrépits ne s'aperçurent pas de sa présence. Aussi put-il rédiger ce manuscrit qu'il compte lancer dans une bouteille alors que le vaisseau se dirige vers le sud et qu'il pénètre de plus en plus dans des glaces, avant d'être entraîné dans une cataracte géante, annonciatrice du gouffre qui se trouve à la place du pôle Sud.

Commentaire

Cette tempête comme on en a jamais vue, ce vaisseau fantôme tout droit sorti des pires cauchemars marins, ce narrateur contraint de voyager sur ce navire jusqu'aux portes de l'enfer liquide, comme aspiré, par une force mystérieuse, vers un néant horrible qui ne peut que le tuer, font de cette nouvelle un des textes les plus intenses d'Edgar Poe.

Il s'y inspirait de deux ouvrages :

- un roman d'aventures intitulé "*Considerations of Symzonia : a voyage of discovery*" (1820), publié par un certain Adam Seaborn, pseudonyme derrière lequel se cachait probablement un savant nommé John C. Symmes car y étaient exploitées sa théorie qu'il exposa d'ailleurs dans :

- "*Symmes theory of the concentric spheres*" (1826) : la Terre serait creuse et ouverte aux deux pôles.

Il y fit aussi un pastiche de récits de voyage, car ses histoires maritimes contiennent évidemment une matière qui l'a forcé à puiser hors de ses expériences personnelles. Ici, il se serait en particulier inspiré de l'ouvrage d'Edward John Trelawny, "*The adventures of a younger son*" (1831), un roman semiautobiographique où l'auteur rapporta son expérience d'enseigne de vaisseau et de corsaire dans les eaux de la Malaisie. Une comparaison entre des passages parallèles des deux oeuvres montre de nettes ressemblances :

- Trelawny se vanta de son manque de superstition, une qualité que Poe attribua à son narrateur.

- Quand Trelawny mit à la voile un vendredi, son équipage le prévint que leur voyage était maudit : il perdit deux marins et fut encalminé au large de la côte de Bornéo où un «simoun» frappa son bateau et le démata.

- Le vaisseau de Poe, comme celui de Trelawny, est, après la tempête, complètement désarmé, mais les deux histoires divergent à cet endroit. Transformant le simoun en ouragan, Poe envoie le narrateur dans un voyage de cauchemar. Trelawny perd simplement dix membres d'équipage, parmi lesquels un jeune Suédois, et son aventure se termine quand la tempête s'apaise. Accompagné par un vieux Suédois qui le relie à la fantaisie du monde des marins, le narrateur de Poe est projeté dans "*une mer surnaturelle*" dans le sud, où il est littéralement lancé dans le monde de la superstition. De plus, la vive description par Trelawny de l'équipage naufragé d'une frégate britannique qui a sombré semble avoir fourni à Poe des détails supplémentaires pour sa nouvelle.

On y remarque cette constante chez Poe : si la dérive est irrémédiable, elle est connue ; on ne peut rien, mais on sait tout ; on mesure la catastrophe ; on calcule le diamètre du trou où l'on va disparaître en jetant sa bouteille à la mer. Le désir de savoir est plus fort que la peur.

Déjà, il adoptait le thème du voyage maritime, du vaisseau fantôme, et de l'engloutissement dans le « trou » polaire. Et déjà la curiosité l'emportait sur la peur, assurant la sérénité panique du voyage au bout de la nuit : « *Cependant la curiosité de pénétrer les mystères de ces effroyables régions surplombe encore mon désespoir et suffit à me réconcilier avec ce plus hideux aspect de la mort. Il est évident que nous nous précipitons vers quelque entraînant découverte - quelque incommunicable secret dont la connaissance implique la mort. Peut-être ce courant nous entraîne-t-il au pôle Sud lui-même.* » Ainsi, dès 1833, le pôle Sud était pour Poe le symbole du « trou » qu'il allait être dans "*Les aventures d'Arthur Gordon Pym*". De même, « le bateau des morts » allait réapparaître, sous une forme au caractère fantastique atténué, dans le brick mystérieux du roman.

On voit dans cette nouvelle de quelle façon Edgar Poe nous en impose moins par les apparences logiques de ses déductions que par le ton souverain d'un verbe affirmatif et absolu ; il a une manière de s'emparer du lecteur avec les gestes d'une domination contre laquelle on ne trouve aucune défense. Ainsi, après les six premières pages, sobres, fortes, nettes, exactes, puissantes, comminatoires, nous ayant pris, il nous mène en esclave au néant ironique de sa conclusion et nous allons volontiers nous perdre dans les abîmes mythiques du Fleuve Océan.

La nouvelle fut publiée pour la première fois par le "Baltimore Saturday visiter" le 19 octobre 1833. Elle figurait en une car elle avait gagné le premier prix d'un concours que le journal avait organisé. Il avait proposé deux prix, l'un pour la meilleure nouvelle, l'autre pour le meilleur poème. Poe gagna les deux prix : vingt-cinq dollars pour le poème et cinquante dollars pour la nouvelle.

“The assignation”

(janvier 1834)

“Le visionnaire”

À Venise, le narrateur, revenant chez lui, un soir, par le Grand Canal, entendit le cri d'une femme dont il apprit qu'elle avait, d'une fenêtre, accidentellement laissé glisser de ses mains son bébé dans l'eau. Plusieurs hommes le cherchèrent en vain. Soudain, en apparut un sur le Pont des Soupirs, qui plongea et retrouva le bébé, qui était vivant. Du fait de cet acte héroïque, la femme lui demanda de venir la voir «*une heure après le lever du soleil*». Après l'évènement, l'homme mystérieux sollicita les services du narrateur pour qu'il le conduise à sa maison et vienne le chercher très tôt le matin pour qu'il puisse rencontrer la femme. Le lendemain matin, le narrateur arriva à sa maison, et l'homme lui fit visiter cette demeure spectaculaire. Le narrateur remarqua que le héros gardait un air sérieux et pensif, qu'il s'était entouré de symboles de magnificence dont il était fier qu'ils soient cachés à tous sauf lui. Un serviteur survint pour lui apprendre que la femme avait été empoisonnée et en était morte. Quand le narrateur l'entendit, il se précipita vers l'homme mystérieux, pour constater qu'il était mort à l'instant où il avait entendu l'horrible nouvelle.

Commentaire

Poe subissant alors les influences d'Hoffmann et de Byron, la nouvelle fut-elle inspirée par celle du premier, “*Le doge et la dogaresse*”, ou par l'aventure de Byron avec la comtesse Guiccioli, dans quel cas elle aurait été conçue comme une satire de l'histoire d'une passion, comme un canular, une tentative pour tromper les lecteurs qui, à cette époque, étaient scandalisés par le message que laissait Byron? Une allusion qu'il fit à Thomas More révèle son goût pour la bonne humeur que celui-ci montra face à la mort.

La nouvelle fut d'abord publiée dans le “Godey's lady's book” de janvier 1834, sous le titre “*Le visionnaire*” qui a été repris pour la traduction française.

“Berenice”

(mars 1835)

“Bérénice”

Nouvelle de 10 pages

Egaeus, le narrateur, enfant maladif et mélancolique pour qui le monde du rêve avait plus d'existence que le monde réel, qui se complaisait aux ruminations obsessionnelles, qui prenait de l'opium, grandit avec sa cousine, Bérénice, qui était débordante d'énergie, mais fut soudainement attaquée par un mal mystérieux, «*une espèce d'épilepsie qui souvent se terminait en catalepsie*». Un jour qu'il méditait dans sa bibliothèque, il crut voir le fantôme d'une Bérénice dont les dents le fascinèrent. Même quand elle disparut, il continua à voir «*le spectre blanc et terrible de ses dents*». Or, sa mort étant survenue, il apparaît qu'il a, sans en avoir eu conscience, violé sa sépulture pour arracher de son cadavre les dents.

Commentaire

L'épigraphe est la transcription en latin d'une citation de Mohammed Ibn Abd Almalih ibn Alzaijat qui signifie : «Mes amis me dirent : Si tu voulais seulement visiter sa tombe ! Mais je leur ai répondu : “En a-t-elle une autre que mon coeur?”».

Avec “*Bérénice*”, Poe se livra à une parodie masquée des grands succès du jour. Mais il alla au-delà de tout ce que les fabricants d'histoires d'horreurs «gothiques» avaient pu imaginer dans le genre nécrophilique. Habile comme il l'était, il s'arrangea, pour ne pas raconter l'arrachage des dents, pour nous faire savoir, plus tard, de loin, dans l'abstrait, que cela avait eu lieu. Pourtant, il écrivit à l'éditeur

du "Southern literary messenger", T.W. White, qui avait apparemment reçu des plaintes, pour s'excuser : « *Le sujet est beaucoup trop horrible [...] L'histoire est née du pari que je ne pourrais rien produire de substantiel sur un sujet aussi singulier, pourvu que je le traite sérieusement [...] J'admets que cela approche du bord même du mauvais goût, mais je ne pécherai plus d'une façon aussi énorme.* » Il lui expliqua comment il avait froidement conçu et rédigé l'histoire, ajoutant : « *Que les contes dont je parle soient ou ne soient pas de mauvais goût, cela importe peu en la circonstance. Pour se faire apprécier, il faut se faire lire, et ces choses sont inévitablement recherchées avec avidité.* »

On peut penser qu'il s'est inspiré de "*The adventures of a younger son*" (1831) ("*Mémoires d'un gentilhomme corsaire*") d'Edward John Trelawny, où il parla d'un jeune et mélancolique aristocrate français qui avait fui la France avec une jeune dame «avec laquelle il avait des liens de consanguinité» ; ils furent trouvés «sur un matelas sur le plancher, solidement soudés dans leur étreinte mutuelle [...] elle était morte depuis quelque temps». Or Egaeus et Bérénice sont des cousins qui s'aiment, et il y a dans la nouvelle aussi un soupçon de nécrophilie. Bérénice inaugurerait la suite de belles et jeunes héroïnes de Poe qui meurent d'étranges maladies ; aussi peut-on voir dans cette nouvelle, comme dans "*Morella*", des études préliminaires pour "*Ligeia*" : toutes trois, traitent du sujet favori de Poe, la mort. Les trois femmes pouvaient toutes dériver de l'oeuvre de Trelawny où à la fois la fièvre tropicale de la jeune Française et l'empoisonnement de Zela, son épouse arabe, font naître l'angoisse chez leurs amants. Empoisonnée par des noix de muscades confites offertes par une veuve française qui avait été repoussée par Trelawny, Zela déclina sous les yeux noyés de larmes de son amoureux : «De jour en jour, elle dépérissait, jusqu'à n'être guère qu'une ombre. Je ne l'ai jamais quittée, et dans ses moments de lucidité [...] elle se tournait vers moi avec tendresse. »

On pense que la nouvelle a été composée entre le printemps de 1833 et le début de 1835. Elle fut publiée pour la première fois dans "The Southern literary messenger" en mars 1835. Elle aida à établir la réputation de l'auteur.

Baudelaire, qui fut le premier à traduire cette nouvelle en français et qui donna à sa traduction la sixième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*", remarqua que Poe s'était aussi intéressé aux « maladies de l'esprit » et ajoutait :

« "*Bérénice*" est un admirable échantillon dans ce genre ; quelque invraisemblable et outrée que ma sèche analyse la fasse paraître, je puis affirmer au lecteur que rien n'est plus logique et possible que cette affreuse histoire. Egaeus et Bérénice sont cousins ; Egaeus, pâle, acharné à la théosophie, chétif et abusant des forces de son esprit pour l'intelligence des choses abstruses ; Bérénice, folle et joueuse, toujours en plein air, dans les bois et le jardin, admirablement belle, d'une beauté lumineuse et charnelle. Bérénice est attaquée d'une maladie mystérieuse et horrible désignée quelque part sous le nom assez bizarre de distorsion de personnalité. On dirait qu'il est question d'hystérie. Elle subit aussi quelques attaques d'épilepsie, fréquemment suivies de léthargie, tout à fait semblables à la mort, et dont le réveil est généralement brusque et soudain. Cette admirable beauté s'en va, pour ainsi dire, en dissolution. Quant à Egaeus, sa maladie, pour parler, dit-il, le langage du vulgaire, est encore plus bizarre. Elle consiste dans une exagération de la puissance méditative, une irritation morbide des facultés attentives. « *Perdre de longues heures les yeux attachés à une phrase vulgaire, rester absorbé une grande journée d'été dans la contemplation d'une ombre sur le parquet, m'oublier une nuit entière à surveiller la flamme droite d'une lampe ou les braises du foyer, répéter indéfiniment un mot vulgaire jusqu'à ce que le son cessât d'apporter à mon esprit une idée distincte, perdre tout sentiment de l'existence physique dans une immobilité obstinée, telles étaient quelques-unes des aberrations dans lesquelles m'avait jeté une condition intellectuelle qui, si elle n'est pas sans exemple, appelle certainement l'étude et l'analyse.* » Et il prend bien soin de nous faire remarquer que ce n'est pas là l'exagération de la rêverie commune à tous les hommes ; car le rêveur prend un objet intéressant pour point de départ, il roule de déduction en déduction, et après une longue journée de rêverie, la cause première est tout à fait envolée, l'incitamentum a disparu. Dans le cas d'Egaeus, c'est le contraire. L'objet est invariablement puéril ; mais, à travers le milieu d'une contemplation violente, il prend une importance de réfraction. Peu de déductions, point de méditations agréables ; et à la fin, la cause première, bien loin d'être hors

de vue, a conquis un intérêt surnaturel, elle a pris une grosseur anormale qui est le caractère distinctif de cette maladie. Egaeus va épouser sa cousine. Au temps de son incomparable beauté, il ne lui a jamais adressé un seul mot d'amour ; mais il éprouve pour elle une grande amitié et une grande pitié. D'ailleurs, n'a-t-elle pas l'immense attrait d'un problème? Et, comme il l'avoue, « *dans l'étrange anomalie de son existence, les sentiments ne lui sont jamais venus du cœur, et les passions lui sont toujours venues de l'esprit* ». Un soir, dans la bibliothèque, Bérénice se trouve devant lui. Soit qu'il ait l'esprit troublé, soit par l'effet du crépuscule, il la voit plus grande que de coutume. Il contemple longtemps sans dire un mot ce fantôme aminci qui, dans une douloureuse coquetterie de femme enlaidie, essaye un sourire, un sourire qui veut dire : Je suis bien changée, n'est-ce pas? Et alors elle montre entre ses pauvres lèvres tortillées toutes ses dents. « *Plût à Dieu que je ne les eusse jamais vues, ou que, les ayant vues, je fusse mort !* » Voilà les dents installées dans la tête de l'homme. Deux jours et une nuit, il reste cloué à la même place, avec des dents flottantes autour de lui. Les dents sont daguerréotypées dans son cerveau, longues, étroites, Comme des dents de cheval mort ; pas une tache, pas une crénelure, pas une pointe ne lui a échappé. Il frissonne d'horreur quand il s'aperçoit qu'il en est venu à leur attribuer une faculté de sentiment et une puissance d'expression morale indépendante même des lèvres : « *On disait de Mlle Sallé que tous ses pas étaient des sentiments, et de Bérénice, je croyais plus sérieusement que toutes ses dents étaient des idées.* » Vers la fin du second jour, Bérénice est morte ; Egaeus n'ose pas refuser d'entrer dans la chambre funèbre et de dire un dernier adieu à la dépouille de sa cousine. La bière a été déposée sur le lit. Les lourdes courtines du lit qu'il soulève retombent sur ses épaules et l'enferment dans la plus étroite communion avec la défunte. Chose singulière, un bandeau qui entourait les joues s'est dénoué. Les dents reluisent implacablement blanches et longues. Il s'arrache du lit avec énergie, et se sauve épouvanté. Depuis lors, les ténèbres se sont amoncelées dans son esprit, et le récit devient trouble et confus. Il se retrouve dans la bibliothèque à une table, avec une lampe, un livre ouvert devant lui, et ses yeux tressaillent en tombant sur cette phrase : « *Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicæ visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas* ». À côté, une boîte d'ébène. Pourquoi cette boîte d'ébène? N'est-ce pas celle du médecin de la famille? Un domestique entre pâle et troublé ; il parle bas et mal. Cependant il est question dans ses phrases entrecoupées de violation de sépulture, de grands cris qu'on aurait entendus, d'un cadavre encore chaud et palpitant qu'on aurait trouvé au bord de sa fosse tout sanglant et tout mutilé. Il montre à Egaeus ses vêtements ; ils sont terreux et sanglants. Il le prend par la main ; elle porte des empreintes singulières, des déchirures d'ongles. Il dirige son attention sur un outil qui repose contre le mur. C'est une bêche. Avec un cri effroyable Egaeus saute sur la boîte ; mais dans sa faiblesse et son agitation il la laisse tomber, et la boîte, en s'ouvrant, donne passage à des instruments de chirurgie dentaire qui s'éparpillent sur le parquet avec un affreux bruit de ferraille mêlés aux objets maudits de son hallucination. Le malheureux, dans une absence de conscience, est allé arracher son idée fixe de la mâchoire de sa cousine, ensevelie par erreur pendant une de ses crises. » ('*Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*').

"Morella"
(avril 1835)
"Morella"

Nouvelle de 6 pages

Le narrateur, attiré vers Morella par ce qui n'est pas l'amour, fasciné par sa connaissance des « *écrits mystiques* », s'est néanmoins uni à elle, et est devenu « *son écolier* » non sans être effrayé par la hideur qu'il découvrirait, inquiété par « *la notion de cette identité qui, à la mort, est, ou n'est pas perdue à jamais* ». Or, si brillait l'intelligence de Morella, dont étaient grandes les connaissances occultes, son corps « *dépérissait journellement* », l'époux attendant sa mort avec impatience. La voyant venir,

elle lui dit de façon énigmatique : « *Je vais mourir, cependant je vivrai* », lui annonça la naissance d'un enfant, mais aussi, pour lui, le malheur. Il eut en effet une fille qui « *devint la parfaite ressemblance de celle qui était partie* », mais il s'inquiéta devant « *le rapide accroissement de sa nature corporelle* » et plus encore devant « *le développement de son être intellectuel* » qui lui permettait de pénétrer « *dans les profondeurs de [son] âme avec l'étrange et intense pensée de Morella elle-même* » dont pourtant il ne lui parlait pas. Vint la nécessité de la baptiser et de lui donner un nom. Il ne sait « *quel démon* » le poussa à dire le nom de « *Morella* » auquel sa fille mourut, tandis qu'une voix répondit : « *Me voilà !* » Portant sa fille à sa tombe, il ne découvrit « *aucune trace de la première Morella* ».

Commentaire

La source de la nouvelle serait en partie autobiographique : Morella semble avoir eu un modèle vivant, Mary Devereaux que Poe avait connue à Baltimore en 1831 et avec qui il se fiança.

Mais Poe s'est inspiré aussi de "*The adventures of a younger son*" (1831) ("*Mémoires d'un gentilhomme corsaire*") d'Edward John Trelawny, où il rapporta l'empoisonnement de Zela, son épouse arabe, par des noix de muscades confites offertes par une veuve française qu'il avait repoussée ; elle déclina sous les yeux noyés de larmes de son amoureux : « De jour en jour, elle dépérissait, jusqu'à n'être guère qu'une ombre. Je ne l'ai jamais quittée, et dans ses moments de lucidité [...] elle se tournait vers moi avec tendresse. » Poe a utilisé cet empoisonnement comme un élément gothique, remplaçant toutefois les noix de muscade par une pollution psychique.

Comme déjà dans "*Metzengerstein*", les thèmes sont ceux de la métempsychose, de la tentation de se prolonger au-delà de la mort, de l'opération magique devant laquelle le narrateur, qui joue le rôle habituel du narrateur dans les histoires fantastiques, soit celui d'un observateur sceptique, éprouve une peur qu'il fait partager au lecteur. On peut aussi y voir une variété de vampirisme.

On pense que Poe a écrit la nouvelle en avril 1835, car, dans une lettre du 1^{er} décembre 1835 au juge Beverly Taylor, il confia : « *La dernière histoire que j'ai écrite fut "Morella" et c'était ma meilleure.* » Elle fut publiée pour la première fois en 1840 dans le "*Southern literary messenger*". Dans les éditions suivantes furent faites d'importantes révisions, la principale étant la suppression du chant, par Morella, au moment de sa mort, d'un « *hymne catholique* » qui fut placé dans le recueil "*The raven and others poems*".

Baudelaire fut le premier à traduire la nouvelle en français en 1853. Il donna à sa traduction la onzième place dans ses "*Histoires extraordinaires*".

En 1962, la nouvelle fut adaptée au cinéma dans un des sketches de "*Tales of terror*" ("*L'empire de la terreur*"), qui retrouva quelque peu l'humour de Poe, le côté inéluctable du déroulement de la malédiction qui enchaîne le héros, mais pas la complexité psychologique de ses personnages, l'inéluctable résurgence chez eux du « moi caché ». Il reprit de nouveau la nouvelle en 1964, avec "*The tomb of Ligeia*" ("*La tombe de Ligeia*") qui regroupait encore plusieurs nouvelles de Poe.

"Lionizing"

(mai 1835)

"Lionnerie"

Nouvelle de 4 pages

Le narrateur, Robert Jones, raconte qu'à sa naissance, à Fum-Fudge, ayant montré de l'intérêt pour son nez, sa première action ayant été de le tenir avec ses deux mains, il fut considéré par ses parents comme un génie, devint, par la volonté de son père, un spécialiste de la nosologie à laquelle il se consacra entièrement. Puis, quand son père jugea son éducation achevée, il le poussa dans le monde, en lui recommandant de toujours suivre son nez. Cela lui donna l'occasion d'écrire « *incontinent une brochure sur la nosologie* » qui suscita l'admiration des journaux, des aristocrates, des savants. Alors qu'il se faisait faire son portrait, il fut invité par le prince de Galles à un dîner où il

n'y avait que des « lions », toute une série de personnages en fait ridicules. Plusieurs fois insulté par l'électeur de Bluddennuff, il le défia en duel et lui coupa le nez. Cependant, bien que vainqueur, il fut désavoué par ses amis car, lui expliqua son père, « dans *Fum-Fudge*, la grandeur d'un lion est proportionnée à la dimension de sa trompe ; mais, bonté divine ! il n'y a pas de rivalité possible avec un lion qui n'en a pas du tout. »

Commentaire

Cette nouvelle apparemment burlesque et humoristique offre en fait une satire sociale, car le héros apprend à ses dépens que l'ascension sociale n'est pas vraiment possible dans une société aristocratique : il ne peut devenir un « lion », mot qui, du fait de l'usage de faire visiter aux curieux la Tour de Londres où étaient exposés des lions dans une ménagerie, avait pris en anglais le sens de ce mérite d'être vu ; de 1830 à 1860, on appela « lion » un jeune homme ou une jeune femme à la mode.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The Southern literary messenger" du 9 mai 1835. Baudelaire en fit la première traduction en français, et lui donna la quatorzième place dans ses "Nouvelles histoires extraordinaires".

"The unparalleled adventure of one Hans Pfaall"

(juin 1835)

"Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall"

Nouvelle de 47 pages

Les bourgeois de Rotterdam voient descendre sur leur ville un étrange ballon, d'où un petit être laisse tomber une lettre qui est celle d'un citoyen disparu depuis cinq ans, Hans Pfaall, fabricant de soufflets de son état qui raconte comment, étant au bord de la faillite, il avait, pour échapper à sa misère et avec l'aide de sa dévouée épouse, conçu un ballon gonflé avec un gaz à densité inférieure à celle de l'air, avec lequel il s'était élevé dans les airs, compensant la raréfaction de l'oxygène par l'action d'un condensateur. Il tomba alors sain et sauf sur la Lune parmi un peuple de lilliputiens. Il demande de pouvoir revenir, mais certains ne voient dans cette affaire qu'un « canard ».

Commentaire

On peut se demander si la nouvelle relève du fantastique ou de la science-fiction : l'événement est possible et s'explique dès qu'on envisage quels progrès les techniques (ici la conquête de l'air) doivent inévitablement faire dans l'avenir qui, compte tenu de l'état de la science à l'époque, rendaient parfaitement plausible un événement qui pour nous est aujourd'hui dépassé. On peut à ce propos apprécier l'imagination des auteurs, depuis Cyrano de Bergerac ("Voyage à la Lune"), au XVIII^e siècle, dont l'inspiration était purement fantaisiste, jusqu'à l'« ingénieur » Jules Verne ("De la Terre à la Lune", "Robur le conquérant"). D'ailleurs, trop de place fut accordé à une ennuyeuse description du ballon, domaine qui le passionnait comme le prouvent aussi "Le canard au ballon" et "Mellonta tauta", à une accumulation de détails techniques. Et il agrémenta son texte de nombreuses notes en bas de pages. Il s'agissait d'accréditer l'in vraisemblable au nom de la science. Ces notes se présentent d'ailleurs comme des rectificatifs apportés à des ouvrages scientifiques, ce qui était un habile retournement de situation, une belle pirouette par laquelle il voulait faire oublier que précisément la nouvelle s'appuyait sur ces ouvrages au point de les plagier : il a emprunté environ huit pages de sa nouvelle à "Voyage to the moon" de Joseph Atterley, à "Treatise to astronomy" de John Hershell et à la "Cyclopédia" de A. Rees, ainsi qu'à une fantaisie intitulée "Leaves from an aeronaut" parue dans le numéro de janvier 1835 de la revue "Knickerbocker". Mais si le plagiat était exhibé, c'était pour mieux être dénié.

“*L’aventure sans pareille d’un certain Hans Pfaall*” est démystifiée tout à la fin de l’histoire : l’habitant de la Lune n’est qu’un nain de cirque, Pfaall n’est qu’un ivrogne, et il ne manque pas de farceurs à Rotterdam pour se payer la tête des bons bourgeois de la ville. Cependant, dans les douze premières pages environ, des indices laissent déjà entendre cette conclusion (l’événement par exemple a lieu un 1^{er} avril !).

Dans cette nouvelle, sorte d’expérience sur les limites psychiques de l’individu, Poe analysa la peur à l’état pur, une frayeur primitive, causée par les soubresauts du ballon et la crainte du vide, tous les degrés de l’effroi et de la crainte, de la terreur et de l’horreur étant évoqués dans cette nouvelle. Mais son originalité tient à l’ambiguïté de la peur : Hans Pfaall perçoit à certains moments une volupté dans l’angoisse.

Le texte est aussi une satire de l’esprit bourgeois.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans “*The Southern literary messenger*” de juin 1835. Poe ajouta une note où il affirmait qu’il lui avait fallu seulement quinze jours pour l’écrire. Or la version originelle recelait un grand nombre d’erreurs qui furent ensuite corrigées. Cependant, John Latrobe, l’un des juges lors du concours organisé par “*The Baltimore Saturday visitor*” qui donna à Poe sa première bouffée de gloire, signala qu’il avait en fait travaillé sur l’“*Aventure sans pareille d’un certain Hans Pfaall*” dès 1833.

En 1852, la nouvelle fut traduite pour la première fois en français par Alphonse Borghers.

Baudelaire la traduisit aussi et donna à sa traduction la cinquième place dans ses “*Histoires extraordinaires*”. Il a signalé :

« À la suite de “*Hans Pfaall*” une fort singulière note dont je veux faire l’analyse, et qui montrera aux lecteurs que cette publication a intéressé un des enfantillages de ce grand génie.

Poe passe en revue différents ouvrages qui ont tous le même objet, - un voyage dans la lune, - une description de la lune, etc - des ouvrages-canards, ou, - comme ils disent, ces Américains qui aiment tant à être dupés, - des “*hoaxes*”. Poe se donne la peine de démontrer combien tous ces ouvrages sont inférieurs au sien, parce qu’ils manquent du caractère le plus important, je dirai tout à l’heure lequel.

Il commence par citer le “*Moon Story*” ou “*Moon Hoax*” de M. Locke, qui n’est pas autre chose, je présume, que ces malheureux “*Animaux dans la Lune*”, qui, il y a vingt ans à peu près, ont fait aussi leur bruit sur votre continent déjà trop américain. Il commence d’abord par établir que son jeu d’esprit a été publié dans le “*Southern Literary Messenger*” trois semaines avant que M. Locke ne publiât son canard dans le “*New York Sun*”. Quelques feuilles ont accolé et publié simultanément les deux ouvrages, et Poe s’offense, à bon droit, de cette parenté imposée.

Pour que le public ait pu gober le “*Moon Hoax*” de M. Locke, il faut que son ignorance astronomique dépasse la vraisemblance.

La puissance du télescope de M. Locke ne peut pas rapprocher la lune, située à 240.000 milles de la terre, suffisamment pour y voir des animaux, des fleurs, pour y distinguer la forme et la couleur des yeux des petits oiseaux, comme fait Herschell, le héros du canard de M. Locke. Enfin, les verres de son télescope ont été fabriqués par MM. Hartley et Grant ; or, dit Poe d’une manière triomphale, ces messieurs avaient cessé toute opération commerciale plusieurs années avant la publication du “*hoax*”.

À propos d’une espèce de rideau de poils qui ombrage les yeux d’un bison lunaire, Herschell (Locke) prétend que c’est une prévoyance de la nature pour protéger les yeux de l’animal contre les violentes alternatives de lumière et de ténèbres auxquelles sont soumis les habitants du côté de la lune qui regarde notre planète. Mais ces alternatives n’existent pas ; ces habitants, s’il y en a, ne peuvent pas connaître les ténèbres. En l’absence du soleil, ils sont éclairés par la terre.

Sa topographie lunaire met, pour ainsi dire, le cœur à droite. Elle contredit toutes les cartes, et se contredit elle-même. L’auteur ignore que sur une carte lunaire l’orient doit être à gauche.

Illusionné par les vagues appellations telles que “*Mare Nubium*”, “*Mare Tranquillitatis*”, “*Mare Fecunditatis*”, que les anciens astronomes ont données aux taches de la lune, M. Locke entre dans des détails sur les mers et les masses liquides de la lune. Or, c’est un point d’astronomie constaté qu’il n’y en a pas.

La description des ailes de son *"homme chauve-souris"* est un plagiat des *"insulaires volants"* de Peter Wilkiris. M. Locke dit quelque part : "Quelle prodigieuse influence notre globe treize fois plus gros a-t-il dû exercer sur le satellite, quand celui-ci n'était qu'un embryon dans les entrailles du temps, le sujet passif d'une affinité chimique !" C'est fort sublime, mais un astronome n'aurait pas dit cela, et surtout ne l'aurait pas écrit à un journal scientifique d'Édimbourg. Car un astronome sait que la terre, - dans le sens voulu par la phrase, - n'est pas treize fois mais bien quarante-neuf fois plus grosse que la lune.

Mais voici une remarque qui caractérise bien l'esprit analytique de Poe. "Comment, dit-il, Herschell voit les animaux distinctement, les décrit minutieusement, formes et couleurs ! C'est là le fait d'un faux observateur ! Il ne sait pas son rôle en fabricant de *"hoaxes"*. Car, quelle est la chose qui doit immédiatement, avant tout, saisir, frapper la vue d'un observateur vrai, dans le cas où il verrait des animaux dans la lune, - bien que cette chose, il eût pu la prévoir : - "ils marchent les pieds en haut et la tête en bas, comme les mouches au plafond !" - En effet, voilà le cri de la nature.

Les imaginations relatives aux végétaux et aux animaux ne sont nullement basées sur l'analogie ; - les ailes de "l'homme chauve-souris" ne peuvent pas le soutenir dans une atmosphère aussi rare que celle de la lune ; - la transfusion d'une lumière artificielle à travers l'objectif est un pur amphigouri, - s'il ne s'agissait que d'avoir des télescopes assez forts pour voir ce qui se passe dans un corps céleste, l'homme aurait réussi, mais il faut que ce corps soit éclairé suffisamment, et plus il est éloigné, plus la lumière est diffuse, etc.

Voici la conclusion de Poe, qui n'est pas peu curieuse pour les gens qui aiment à scruter le cabinet de travail d'un homme de génie, - les papiers carrés de Jean-Paul embrochés dans du fil, - les épreuves arachnéennes de Balzac, - les manchettes de Buffon, etc.

"Dans ces différents opuscules, le but est toujours satirique ; le thème, - une description des mœurs lunaires mises en parallèle avec les nôtres. Mais dans aucun cas je ne vois l'effort pour rendre plausibles les détails du voyage en lui-même. Tous les auteurs semblent absolument, ignorants en matière d'astronomie ; dans "Hans Pfaill", le dessein est original, en tant qu'il représente un effort vers la vraisemblance ("verisimilitude"), dans l'application des principes scientifiques (autant que le permettait la nature fantasque du sujet) à la traversée effective de la terre à la lune."

Je permets au lecteur de sourire, - moi-même j'ai souri plus d'une fois en surprenant les "dadas" de mon auteur. Les petitesesses de toute grandeur ne sont-elles pas toujours, pour un esprit impartial, un spectacle touchant? Il est réellement singulier de voir un cerveau, tantôt si profondément germanique et tantôt si sérieusement oriental, trahir à de certains moments l'américanisme dont il est saturé.

Mais, à le bien prendre, l'admiration restera la plus forte. Qui donc, je le demande, qui donc d'entre nous, - je parle des plus robustes, - aurait osé, à vingt-trois ans, à l'âge où l'on apprend à lire, - se diriger vers la lune, équipé de notions astronomiques et physiques suffisantes, et enfourcher imperturbablement le dada ou plutôt l'hippogriffe ombrageux de la "vérisimilitude"? »

"Shadow, a parable"

(septembre 1835)

"Ombre"

Nouvelle de deux pages

Le Grec Oinos évoque l'orgie à laquelle il a participé à Ptolémaïs, alors que sévissait une peste due à une funeste conjonction astrale, avec six compagnons auprès du cadavre du jeune Zoïlus. Régnait « *une pesanteur dans l'atmosphère, une sensation d'étouffement, une angoisse, et, par-dessus tout, ce terrible mode de l'existence que subissent les gens nerveux* ». Cependant, les compagnons riaient et chantaient hystériquement en dépit de la présence du défunt. Mais une ombre « *vague, sans*

forme, indéfinie » apparut qui dit : « *Je suis Ombre* », sa voix étant celle « *d'une multitude d'êtres* » disparus.

Commentaire

Étrange évocation antique, exotique, fantomatique, ésotérique peut être, ce texte gothique des plus fantastiques fait partie des textes méconnus d'Edgar Allan Poe.

On peut supposer que, lorsqu'il parla d'une « *terreur pour laquelle il n'y a pas de nom sur la terre* », il pensait à sa dure rencontre avec le choléra qui, alors qu'il écrivait la nouvelle, affligeait Baltimore. Il y avait aussi alors de très actives averses de météores.

La nouvelle fut publiée pour la première fois anonymement dans le numéro de septembre 1835 de "The Southern literary messenger", en même temps que "*Le roi Peste*". En 1842, elle fut placée par Poe dans un recueil de nouvelles, "*Phantasy pieces*", qu'il tenta de publier. En 1845, il procéda à de légères révisions (ce qui prouve que le texte le satisfaisait) et la fit paraître dans "The Broadway journal".

Baudelaire a été le premier à faire une traduction en français, à laquelle il donna la vingtième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*". On en trouve quelques réminiscences précises dans "*Les fleurs du mal*" :

- « *Il y avait auprès de nous [...] ce terrible mode de l'existence que subissent les gens heureux quand les sens sont cruellement vivants et éveillés* » y devint : « Quand, agités d'un mal inconnu qui les tord, / Les nerfs trop éveillés raillent l'esprit qui dort. » ("*Ciel brouillé*")
- « *Nous nous dressâmes d'horreur sur nos sièges, et nous nous tenions tremblants, frissonnants [...] de mille et mille amis disparus* » y devint : « Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles / Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers, / Des êtres disparus aux regards familiers. » ("*Obsession*").

'*King Pest, a tale containing an allegory*'

(septembre 1835)

'*Le roi Peste, histoire contenant une allégorie*'

Nouvelle de 11 pages

Au temps d'Édouard III, à Londres, deux matelots, Legs, un homme anormalement grand, et Hugh Tarpaulin, au contraire extrêmement petit et gros, qui avaient bu sans payer dans une taverne furent poursuivis et, pour s'échapper, pénétrèrent dans le quartier qui était condamné à cause de la peste. Ils y tombèrent sur une étrange assemblée de six buveurs, dont deux femmes, qui était celle du roi Peste et de ses courtisans. Hugh Tarpaulin, pour avoir reconnu dans le roi Davy Jones, fut condamné à être noyé dans un vaste tonneau d'ale. Mais Legs l'en sauva, et ils s'échappèrent avec les deux femmes.

Commentaire

L'épigraphe est tirée d'une des premières tragédies apparues sur la scène anglaise, trois ans après la naissance de Shakespeare.

Cette nouvelle burlesque est apparemment une satire de l'épisode "*Palace of the wines*" dans le premier chapitre du livre VI de "*Vivian Grey*" (1826) de Benjamin Disraeli qui, dans ce récit plein d'une fantaisie débridée, entendait, non sans incongruité, dénoncer l'ivrognerie. Poe considérait que cet épisode était bien connu de ses lecteurs, car "*Le roi Peste*" joue lourdement sur lui.

La peste noire ravagea plusieurs fois l'Angleterre pendant le règne d'Édouard III (1327-1377). Mais Poe se souvenait aussi du choléra auquel il avait échappé à Baltimore en 1831.

Il a été suggéré que les six étranges buveurs représentent six différents aspects de la personnalité humaine. Et la nouvelle, qui est pleine d'une action et d'images complexes, semble mettre en question plusieurs conceptions de base de la société. « *Davy Jones* » était le diable dans le langage des marins

Elle fut publiée pour la première fois dans "The Southern literary messenger" de septembre 1835. Elle fut reprise dans les recueils "*Tales of the grotesque and arabesque*" (1840) et "*Phantasy pieces*" (1842) pour lequel elle fut grandement retravaillée, ce qui prouverait que Poe lui attachait une grande importance.

Pourtant, elle ne reçut pas de critiques de son vivant. R. L. Stevenson montra son dégoût quand il en fit, le 2 janvier 1875, une recension dans "The academy". D'autres avis négatifs furent donnés, et des tentatives de déchiffrement de la signification furent faites : William Whipple suggéra que c'était une satire de la politique de Jackson ; William Goldhurst y vit une métaphorique référence au Walhalla et à Odin, dieu de la guerre et de la mort.

Baudelaire fit la première traduction en français, et lui donna la douzième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

"Four beasts in one, the homo cameleopard"

(mars 1836)

"*Quatre bêtes en une. L'homme caméléopard*"

Nouvelle de 7 pages

La ville d'Antiocha Épidaphné en Syrie est observée, par deux hommes du XIXe siècle, telle qu'elle était en l'an trois mille huit cent trente, non sans projections vers le futur. La description fait passer des palais au temple du Soleil, à la foule, enfin au roi Antiochus Épiphanes qui vient de commettre un massacre de mille Israélites enchaînés et qui apparaît comme un « *caméléopard* », recevant les hommages de son peuple, mais qui, soudain poursuivi par d'autres animaux, doit fuir à toute vitesse.

Commentaire

Baudelaire fit la première traduction en français, et lui donna la quinzième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

"Von Jung, the mystic"

(juin 1837)

"*Mystification*"

Le narrateur, M. P., parle d'un événement impliquant le baron Ritzner Von Jung et Herr Johan Hermann. M. P. vint en aide à Ritzner au château Jung pendant l'été de 18... Après une séparation de trois ans, il rencontra Ritzner à l'université G..n où il était admiré de tous et considéré comme « *l'homme le plus remarquable au monde* ». M. P. croyait être le seul à être conscient des exploits de Ritzner dans la science de la mystification. Personne d'autre ne se rendait compte de ses tours, de ses bizarreries et de ses bouffonneries. À G..n, l'appartement du baron était fréquenté par d'autres étudiants qui ne voulaient rien faire que « *manger, boire et s'amuser* ». Un matin, après une nuit de beuverie, Ritzner commença à parler du « *code d'étiquette pour les passes d'armes* ». M. P. fut très étonné, étant donné le mépris dans lequel Ritzner tenait l'« *entière fanfaronnade de l'étiquette des duels* ». En conséquence, Hermann s'opposa à un argument avancé par Ritzner. Il indiqua ensuite qu'il croyait que les opinions de Ritzner n'étaient pas celles d'un « gentleman ». Cela troubla Ritzner, mais, quand il ramassa un mouchoir de poche qui était tombé, M. P. lui vit un air radieux qui disparut aussitôt, car il redevint sérieux. Il fit savoir à Hermann qu'il était offensé par son commentaire. Il l'amena alors à se regarder dans un miroir qu'il brisa avec un flacon plein de vin. Ritzner dit qu'ainsi il

pourrait « *satisfaire tout l'esprit, sinon la lettre exacte, du ressentiment* » qu'il éprouvait du fait de l'insulte d'Hermann sans que celui-ci soit physiquement atteint. Tous les gens présents dans l'appartement le quittèrent, et Ritzner fit partir M. P.. avec Hermann. Celui-ci, une fois dans son appartement, lut à M. P.. des passages de différents livres sur le duel. Hermann écrivit ensuite une lettre au baron où il lui demanda pour quelle raison il avait brisé le miroir. M. P.. porta la lettre à Ritzner qui répondit par une autre lettre dans laquelle il demandait à Hermann de lire un passage d'un de ses livres sur le duel. Ce que fit Hermann, après quoi il crut avoir compris la raison pour laquelle Ritzner avait brisé le miroir qui reflétait son visage. Cependant, Ritzner déclara à M. P.. que le livre sur le duel n'avait aucun sens. Il l'avait présenté à Hermann quelques semaines auparavant et était sûr que celui-ci l'avait étudié avec une grande attention. « *La clé de toute l'histoire tenait au fait qu'il fallait enlever du texte alternativement chaque deuxième et troisième mots, qu'ainsi apparaissait une série de ridicules devinettes au sujet du combat singulier tel que pratiqué à l'époque moderne* ». Hermann aurait plutôt subi mille morts avant d'admettre qu'il n'avait pas compris quelque chose d'écrit au sujet du duel.

Commentaire

L'université de G..n pourrait être l'université allemande de Göttingen.

La nouvelle traite, selon Poe, de « *la relation entre une personne et son image. C'est un sujet d'intérêt presque universel pour l'humanité.* » Il se sert de cette « *anecdote comique* » pour ridiculiser les duels.

Elle fut publiée pour la première fois dans "The American monthly magazine" de New York, en juin 1837. Plus tard, dans "*Tales of the grotesque and arabesque*", le titre fut raccourci en "*Von Jung*". En 1845, elle reçut le titre de "*Mystification*".

"Silence, a fable"

(automne 1837)

"Silence"

Nouvelle de trois pages

Le diable évoque une contrée de Libye, une rivière stagnante, une forêt horrible, un rocher où est écrit « *Désolation* » et qu'un Romain contemplant. Il tremblait de peur, mais ne s'enfuit pas. Le diable appela des hippopotames et des béhémots puis une tempête ; les vents rageaient, la terre trembla, mais l'homme resta, même s'il tremblait. Le diable lança alors « *la malédiction du silence* » : tous les mouvements s'arrêtèrent partout dans la nature, et l'homme, « *pâle de terreur* », s'enfuit.

Commentaire

On peut considérer que, dans cette fable, le diable représente Poe lui-même et que le Romain représente le lecteur que les histoires les plus terribles n'émeuvent pas profondément, qui a surtout peur du silence qui le laisse face à lui-même.

L'auteur adopta un style biblique.

La nouvelle fut publiée pour la première fois, en novembre 1837, sous le titre "*Siope, a fable*" dans "The Baltimore book for 1838" (où l'épigraphe était en grec et était suivie de sa traduction en anglais). Sous le titre "*Silence, a fable*", elle fut publiée dans "The Broadway journal" du 6 septembre 1845. Baudelaire fit la première traduction française et lui donna la vingt et unième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

“*Ligeia*”
(septembre 1838)
“*Ligeia*”

Nouvelle de 15 pages

Le narrateur, qui vivait avec la mystérieuse Ligeia dans une « *sombre cité délabrée au bord du Rhin* », célèbre sa brune beauté, son immense culture et sa connaissance des sciences secrètes. Mais, après avoir longtemps résisté à la maladie, elle subit la mort, convaincue que ce n'était que « *par l'infirmité de sa pauvre volonté* ». Retiré dans une chambre fantasmagoriquement meublée d'une effrayante vieille abbaye anglaise à l'écart de tout voisinage, il épousa lady Rowena Trevanion de Tremaine, qui ressemblait à Ligeia mais était blonde. Aussi la haït-il car il vouait toujours une passion ardente à la brune Ligeia. Or, du fait peut-être du manque d'intérêt pour elle, son épouse fut atteinte d'un mal soudain, et, étrangement, comme victime d'une ombre due peut-être à l'opium qu'il prenait, il sentait une autre présence dans la chambre, discernait des marques de pieds sur le tapis. La condition de Rowena s'améliora, mais, alors qu'il lui donnait du vin, il vit tomber dans le verre « *trois ou quatre gouttes d'un fluide brillant et couleur de rubis* ». Aussi entra-t-elle en agonie. La nuit de sa mort, alors qu'il se tenait près d'elle, ne pensant toutefois pas à elle mais à Ligeia, il entendit un sanglot s'échapper du cadavre sur lequel il vit apparaître une coloration. Cependant, en voulant la ranimer, il fit disparaître la couleur et la vie. Et il recommença à rêver de l'aimée perdue, pour voir le corps revivre, se lever, transformée en Ligeia aux cheveux noirs.

Analyse

Genèse

Lorsqu'en 1838 parut la nouvelle. Poe, qui avait vingt-neuf ans, avait déjà bien des mortes dans sa vie.

D'abord sa mère, Elizabeth Hopkins Poe, morte de phtisie quand il avait deux ans : on le retrouva en train de jouer dans la chambre mortuaire. C'était une comédienne shakespearienne interprétant les Juliette et les Ophélie ; tous les soirs elle mourait sur scène et ressuscitait au baisser du rideau. Il est probable que son fils l'ait vue faire à un âge où il ne pouvait percevoir que la quintessence de cette situation : la confusion entre la vie et la mort, qui fut l'obsession de son existence.

À treize ans, il avait été amoureux de Jane Stanard qui lui avait confié sa peur de devenir folle et de mourir. Or elle mourut en effet.

Alors qu'il avait vingt ans, mourut sa mère adoptive, Frances Allan. Il écrivit alors la première version de “*Romance*” où figurent ces vers qui résument son drame :

« *Je n'ai pu aimer que là où la Mort
Mêlait son souffle à celui de la Beauté.* »

Tout de suite après, Poe se réfugia auprès de sa tante maternelle, Maria Clemm. Et la figure féminine qui le hantait se dédoubla : Maria Clemm fut pour lui « *maman* », sa fille, Virginia, fut « *Sis* », la petite soeur. Il l'épousa en 1835 alors qu'elle avait treize ans. Elle aussi mourut de phtisie en 1847 et il le ne lui survécut guère. Brune comme Elizabeth Hopkins Poe, comme Jane Stanard et comme Frances Allan, elle fut peut-être un autre modèle de Ligeia.

Poe avait une prédilection, soit musicale, soit sentimentale, pour ce prénom qu'on trouva déjà dans un de ses premiers poèmes, “*Al Aaraaf*” : « *Ligeia ! Ligeia ! My beautiful one !* » Sa « *chevelure d'hyacinthe* » (pierre précieuse jaune tirant sur le rouge, donc orangée) revenant dans le poème “*To Helen*”, Ligeia, pourrait être Hélène, c'est-à-dire Mme Stanard.

Mais on peut penser qu'il s'est inspiré aussi de “*The adventures of a younger son*” (1831) (“*Mémoires d'un gentilhomme corsaire*”) d'Edward John Trelawny, où il parla de l'empoisonnement de Zela, son épouse arabe, par des noix de muscades confites offertes par une veuve française qu'il avait repoussée. Chez Poe, les noix de muscade empoisonnées furent remplacées par une pollution psychique. Mais Zela déclina sous les yeux noyés de larmes de son amoureux : « De jour en jour, elle

dépérissait, jusqu'à n'être guère qu'une ombre. Je ne l'ai jamais quittée, et dans ses moments de lucidité [...] elle se tournait vers moi avec tendresse. » Et, dans "*Ligeia*", le narrateur rapporte que : « *Pendant de longues heures, ma main dans la sienne, elle épanchait devant moi le trop-plein d'un coeur dont le dévouement plus que passionné montait jusqu'à l'idolâtrie.* » De plus, après la mort de Zela, Trelawny entra dans une profonde morbidité due à son usage de l'opium, tout à fait comme l'époux de Ligeia.

Intérêt de l'action

La nouvelle est un « *hideux drame de ressuscitation* » où elle s'effectue grâce à la puissance de la volonté. C'est une histoire de morte-vivante, de morte qui ne veut pas mourir, thème qui est central dans l'oeuvre de Poe qui ne put que ressentir de l'attrait pour ce qui constitue le mystère par excellence : la mort, qui la décrit avec passion, se délecta de sa vision, aima évoquer le bonheur que les humains peuvent trouver dans la fréquentation des morts. Ligeia, qui présente des caractéristiques récurrentes chez les héroïnes de Poe, qui est grande, majestueuse, diaphane, intelligente et cultivée, est morbide aussi car elle est marquée par la mort, placée aussi sous le signe de la survie. Cette mort, en effet, loin de s'opposer à la vie, la rend possible. Mais, quand le narrateur est sur le point de découvrir la vérité, il prend peur et recule malgré sa soif de connaissance.

La nouvelle est fantastique car l'hésitation est possible entre une explication surnaturelle de l'événement (Ligeia aurait profité de sa connaissance des sciences secrètes qui lui permit la résurrection par l'exercice de sa volonté) et une explication rationnelle : le narrateur, dominé par la force du souvenir en lui de la femme aimée, serait victime d'une hallucination due à l'opium qu'il prenait comme de l'effet de la chambre. Toute l'efficacité de l'histoire repose sur l'ambiguïté : il y a des chances raisonnables pour que l'histoire se déroule dans son cerveau enfiévré. Il souligne la machinerie de l'illusion : « *L'effet de fantasmagorie était grandement accru par l'introduction artificielle d'un fort courant d'air continu derrière la tenture - qui donnait à tout une hideuse et inquiétante animation.* » Il mêle rêve et lucidité : « *Je retombai en frissonnant sur le lit de repos d'où j'avais été arraché si soudainement, et je m'abandonnai de nouveau à mes rêves, à mes contemplations passionnées de Ligeia. Je sentis que ma vue s'obscurcissait, que ma raison s'enfuyait et ce ne fut que par un violent effort que je trouvai à la longue le courage de me roidir à la tâche que le devoir m'imposait de nouveau.* » À mettre aussi nettement au jour la trame du texte, Edgar Poe accentua la nécessaire indécision. Comme d'autres des nouvelles fantastiques de Poe, "*Ligeia*" baigne dans un univers mystérieux, vague, lointain, relégué dans une sorte d'atemporalité. L'effet d'étrangeté est constant. L'indicible et l'extrême du sentiment (« *la pression d'une terreur et d'une horreur inexplicables, pour lesquelles le langage de l'humanité n'a pas d'expression suffisamment énergique* ») s'imposent. Cependant, le lecteur d'aujourd'hui peut être surpris par une nouvelle fantastique où il y a si peu d'épouvante, où l'auteur s'efforce au contraire de communiquer une exaltation extrême.

La composition de la nouvelle est significative. Elle a une structure en trois actes :

- premier acte : mariage et mort de Ligeia, partie dont le romantisme de convention a vieilli, tout étant placé sous le signe du « *decay* », du déclin, du délabrement, de la décomposition ;
- deuxième acte : mariage et mort de Rowena ;
- troisième acte : retour à la vie de Ligeia, son amour pour le narrateur et / ou celui du narrateur pour elle la faisant revivre dans le corps de Rowena, cette dernière partie demeurant encore un sommet du genre).

Dans le premier paragraphe, il n'y a qu'amour et admiration pour cette femme dont le souvenir continue à hanter le personnage. Au deuxième paragraphe commence le récit de la naissance et de l'évolution de cet amour, de cette passion. Le suspense repoussant à la dernière ligne l'évidence de l'identité de la ressuscitée, la métamorphose finale, qui participe de la catalepsie et de l'échange vital, augmentent l'horreur et la surprise.

Intérêt littéraire

L'éventail des effets littéraires chez Poe est très grand. La langue a un haut niveau que le traducteur rend bien (on remarque, par exemple, la construction archaïque « à cause que » qui est encore vivante au Québec, des mots ou expressions démodés tels que « *volition* », « *abandonnement* », « *me roidir à la tâche* », « *études si peu frayées* » ; des mots recherchés tels que « *abstruse* », « *éthérée* », « *vermiculaires* »).

Le vocabulaire de Poe est constamment intense : dans le portrait de Ligeia (pour lequel il se plaît à employer « *l'expression homérique "chevelure d'hyacinthe"* »), dans l'évocation de l'amour (« *une offrande bizarre et romantique sur l'autel du culte le plus passionné* »), dans ses menaces (« *sinistre augure au mariage* ») ; il déclare même son incapacité devant l'immensité de la tâche (c'est la prétérition : « *J'essayerais en vain* » - « *comment analyser l'effet des prunelles?* » - « *une horreur et une terreur inexplicables, pour lesquelles le langage de l'humanité n'a pas d'expression suffisamment énergique* » - « *les ineffables horreurs de cette nuit* ») ; ses tournures sont originales (« *poursuivre jusqu'en son gîte ma perception de l'étrange* ») ; ses comparaisons et ses métaphores sont éblouissantes (« *le plus fervent des astrologues* » pour étudier les « *étoiles jumelles de Léda* » que sont les prunelles des yeux de Ligeia ! « *la proie la plus déchirée par les tumultueux vautours de la cruelle passion* » - « *cette longue avenue splendide et vierge pour arriver au terme d'une sagesse trop précieuse* » - « *mes espérances prendre leur vol* » - « *Je n'étais qu'un enfant tâtonnant dans la nuit* » - « *littérature ailée et dorée devenir saturnienne* » - « *refluer avec la tumultueuse violence d'une marée* » - « *tourbillons d'émotions violentes* » - « *secouer les chaînes de la Mort* ») ; il recourt encore aux personnifications (« *l'âme encore voltigeante* »), aux hypallages (« *voûte mélancolique* »), aux hyperboles (« *pulvérisé par la douleur* », « *des orgies de souvenirs* »), aux contrastes (« *De toutes les femmes que j'ai connues, la toujours placide Ligeia, apparemment si calme, fut la plus livrée aux tumultueux vautours d'une âpre passion.* »)

On remarque tout un jeu de couleurs. La dominante noire accentue l'unité d'émotion : noir de la chevelure et des yeux, chambre nuptiale tendue de noir, lit de bois d'ébène. Le blanc semble une composante du deuil ou comme la promesse de la fin : ivoire du front, éclat des dents. Le rouge indique la circulation du sang : des gouttes de couleur de rubis tombent dans le verre de Rowena (jeu sur le vin, figure du principe de vie, et sur le liquide vital, qui révèle que la seconde épouse reçoit son énergie de l'extérieur et qui complète le thème de la langueur).

Le texte recèle un poème morbide qui serait de Ligeia, et dont on peut citer le passage le plus cruel :

« *Et les séraphins sanglotent en voyant les dents du ver
Mâcher des caillots de sang humain.* »

ce « *ver conquérant* » étant le titre qui fut donné à ce poème quand il fut recueilli dans « *The raven and others poems* ». (voir POE – Les poèmes).

Intérêt documentaire

Poe se plaît à situer l'action dans une Allemagne de convention, éminemment romantique (« *vaste et antique ville délabrée sur les bords du Rhin* » - « *famille excessivement ancienne* »). Puis il est fait mention d'une « *abbaye de la belle Angleterre* » où vivent le narrateur et lady Rowena. Est détaillé le luxe de la morbide chambre nuptiale à la « *voûte mélancolique* », au « *style semi-gothique, semi-druidique* », à l'étrange mobilier oriental (« *ottomanes* » - « *candélabres* » - « *sarcophage* »), qui devient une sorte de chambre funéraire servant de lieu de ressuscitation d'un cadavre. La description du décor prolonge l'impression de mystère et de quasi présence surnaturelle.

Le narrateur indique : « *Je ne manquais pas de ce que le monde appelle la fortune* », et il le prouve par l'ameublement de la chambre. D'ailleurs, s'il épouse successivement deux « *ladies* », il fallait bien qu'il soit un aristocrate lui-même !

Les allusions culturelles couvrent de vastes domaines : « *la pâle Astopet de l'idolâtre Égypte aux ailes ténébreuses* » - « *filles de Délos* » - « *lord Verulam* » - « *médailles hébraïques* » - « *Apollon* » - « *Cléomènes* » - « *yeux de gazelle de la tribu de la vallée de Nourjahad* » - « *la beauté de la fabuleuse houri des Turcs* » - « *le puits de Démocrite* » - « *tombes des rois en face de Louqsor* » -

lutte avec « *l'affreux Azraël* ». Le narrateur et lady Ligeia étudient le transcendantalisme, mouvement littéraire et philosophique qui s'est épanoui en Nouvelle-Angleterre au XIXe siècle et qui posait l'hypothèse de la divinité de l'être humain et de la nature.

Intérêt psychologique

Le narrateur peut tout déformer selon sa perception ; il est le seul à pouvoir nous parler du phénomène étrange qui a eu lieu et qui peut s'expliquer aussi par l'ambiance créée par la chambre et par l'effet de l'opium dont il est « esclave » (« *l'éclat d'un rêve d'opium* »). Pourquoi, s'il est en proie à une telle passion, s'est-il remarié? C'est qu'il faut qu'il y ait la possibilité de substitution d'une femme à l'autre : heureusement, l'une est blonde (mais est à peine décrite) et l'autre a des cheveux noirs (et sa beauté a été célébrée avec force détails) !

Ligeia est une femme tout à fait extraordinaire : « *De toutes les femmes que j'ai connues, la toujours placide Ligeia, apparemment si calme, fut la plus livrée aux tumultueux vautours d'une âpre passion. Et de cette passion, je ne pouvais me faire une idée que par cette miraculeuse dilatation de ses yeux, qui tout à la fois me ravissait et m'épouvantait - par la mélodie presque magique, modulée, distincte et placide de sa voix profonde - et par la farouche énergie (rendue doublement impressionnante par contraste avec sa manière de s'exprimer) des étranges paroles qu'elle prononçait d'ordinaire.* » Elle se signale par sa beauté, son intelligence, « *sa rare instruction* », son initiation à l'ésotérisme, sa « *majesté aussi divine* », sa lutte contre la maladie qui suggère une connaissance ou une familiarité de la mort, son intensité de volonté et de passion, le sens de sa vie étant l'amour : « *Les efforts de cette femme passionnée furent, à mon grand étonnement, encore plus énergiques que les miens* » ; elle déploie de la « *véhémence dans son désir de la vie, une férocité de résistance [...] dans sa lutte avec l'Ombre* ». Le narrateur constate « *l'intensité de son sauvage désir de vivre : elle épanchait devant moi le trop-plein d'un cœur dont le dévouement plus que passionné montait jusqu'à l'idolâtrie.* » Chez elle se manifeste le phénomène fantastique du triomphe sur la mort grâce à la puissance de la volonté (sa « *gigantesque puissance de volition* »).

Pour D.H. Lawrence (« *Études sur la littérature classique américaine* »), dans cette histoire d'un amour poussé jusqu'à ses dernières limites, l'amour n'est que la lutte de deux volontés. Il s'agit de savoir lequel des deux sera le premier détruit, lequel résistera le plus longtemps. Mais, Ligeia étant une femme à l'ancienne mode, sa volonté est encore de se soumettre.

« Elle désire se soumettre jusqu'à la mort au vampire qu'est la conscience de son mari qui ne lui demanda que de se laisser analyser. Elle ne fut jamais tout à fait une créature humaine pour lui. Elle était l'instrument dont il tirait ses sensations les plus extrêmes. Sa machine à plaisir, comme l'on dit. Il voulut connaître toutes les parties qui la composaient, la connaître entièrement. Elle était, pour lui, semblable à quelque sel chimique qu'il lui fallait analyser dans les éprouvettes de son cerveau. Bien sûr, il faut être suffisamment intéressé par l'être qu'on aime pour désirer savoir beaucoup de choses de lui, ou d'elle. Mais essayer de connaître un être humain, c'est vouloir le vider de sa vie. Surtout lorsqu'il s'agit de la femme qu'on aime. L'instinct le plus sacré nous apprend qu'il faut qu'elle demeure inconnue. On la connaît obscurément, par le battement du sang. Vouloir la connaître mentalement, c'est vouloir la tuer. Méfiez-vous de l'homme qui veut découvrir ce que vous êtes. Hommes, méfiez-vous mille fois plus de celle qui veut vous connaître ou vous prendre. Cette connaissance est une tentation démoniaque, du vampirisme. L'homme a un terrible besoin d'éclaircir le mystère de la vie et de son individualité avec son cerveau. Mais on ne peut analyser qu'une matière morte pour en connaître les composantes. Il faudrait garder la connaissance pour un monde de matière, de force et de fonction. Elle n'a rien à voir avec l'être. Mais le narrateur voulait savoir d'où provenait cette étrangeté dans les yeux de Ligeia. Elle aurait pu lui dire qu'elle était due à l'horreur de cet examen, à l'horreur d'être vampirisée par sa conscience. Mais elle voulait être vampirisée, elle voulait être sondée, être connue. Il la sonda de plus en plus profondément. Souvent il fut sur le point de saisir - mais elle était morte avant qu'il ne l'eût fait. Et c'est toujours ainsi. Elle paya. Alors il décida que la clé de cette étrangeté résidait dans le mystère de la volonté. « *Et la volonté est là, qui ne meurt pas.* » - « *L'intensité de pensée, d'action, de parole, était sans doute chez elle le résultat ou, du moins,*

l'indice de cette gigantesque volonté qui, au cours de nos longues relations, ne sut point donner de preuves plus manifestes de son existence. » Ligeia était une de ces terribles créatures de désir, dont le désir cherche toujours plus loin, jusqu'à la folie et la mort. Le narrateur, ayant reconnu que la clé était dans sa « *gigantesque volonté* », aurait dû comprendre que cette manière d'aimer, ce désir, cette connaissance était une lutte de volontés. Mais Ligeia, fidèle à la grande tradition de l'amour féminin, demeurait, par sa volonté, soumise, réceptive. Elle est le corps passif livré aux recherches de l'analyse, jusqu'à la mort. »

Intérêt philosophique

Une première réflexion peut se porter sur la recherche d'une conviction dans le « *monde chaotique des investigations métaphysiques* » : c'est le transcendantalisme qui présente des « *mystères* » et, en particulier, l'idée qui veut que nous soyons divins : « *Ô Dieu ! ô Père céleste ! Ne sommes-nous pas une partie et une parcelle de Toi?*»

La deuxième réflexion, plus générale, porte sur les « *mystères de la volonté* », la constatation de la faiblesse habituelle de notre volonté : « *l'homme ne cède aux anges et ne se rend entièrement à la mort que par l'infirmité de sa pauvre volonté* », et l'hypothèse de sa puissance chez des êtres exceptionnels comme Ligeia. Mais, chez le narrateur, c'est la force de son rêve de Ligeia qui la ferait revenir. La volonté humaine ébranle les portes de la mort et les tient ouvertes, même si ce n'est que pour un bref moment. Cette puissance de la volonté est annoncée par l'épigraphe du philosophe Joseph Glanvill, est poursuivie par une plus précise référence à lui.

Enfin, le troisième thème, le plus philosophique, c'est-à-dire le plus général parce qu'il nous concerne tous, c'est la protestation contre la mort que Ligeia avait bien exprimée dans son poème qui résume la vie ainsi : « *une tragédie dont le héros est le ver triomphant* », et qui la conduit à se ressusciter par l'exercice de sa volonté, à être une morte-vivante. Or ce thème fantastique est, à cause de ce qu'il a vécu, récurrent chez Poe : « La confusion entre la vie et la mort fut l'obsession de son existence ». La nouvelle traduit la volonté chez Poe de l'abolition de la différence dans une conscience idéale qui ne peut cependant qu'être posthume.

Destinée de l'oeuvre

La nouvelle, que Poe considérait comme son chef-d'oeuvre, fut publiée le 18 septembre 1838 dans "The American museum of science, literature and the arts", de Baltimore. Poe reçut alors dix dollars pour elle et pour "*Les aventures d'Arthur Gordon Pym*". Puis elle fut régulièrement révisée et republiée.

À elle seule, elle pouvait lui assurer l'immortalité littéraire.

Baudelaire fut le premier à traduire en français cette nouvelle qu'il considérait comme la plus importante et la plus significative du recueil où il donna à sa traduction l'avant-dernière place.

Elle a été adaptée au cinéma par Roger Corman en 1964 dans le film "*The tomb of Ligeia*" ("*La tombe de Ligeia*") qui regroupait plusieurs nouvelles de Poe (dont "*Ligeia*" et "*Morella*") et qu'on peut résumer ainsi : Obsédé par sa première femme, Ligeia, Verden Fell tente désespérément de lutter contre son retour. Il veut échapper à une mystérieuse influence qui brise sa volonté et le ramène sans cesse au tombeau de sa femme. Ainsi il fait son malheur et celui de sa seconde épouse, Rowena, en vertu d'un mécanisme psychologique ou fantastique contre lequel il ne peut rien.

"A predicament"

(novembre 1838)

"*Une position scabreuse*"

La narratrice, la Signora Psyché Zénobie, marchant à travers Édimbourg avec son caniche de cinq pouces, Diana, et son serviteur noir haut de trois pieds, Pompey, est attirée par une grande cathédrale gothique et y entre. Alors qu'elle monte dans le clocher, elle réfléchit à la vie en lui

appliquant la métaphore des marches à gravir. Au sommet, elle voit une petite ouverture à travers laquelle elle veut regarder. Se juchant sur les épaules de Pompey, elle introduit sa tête dans l'ouverture et constate qu'elle est en face d'une horloge gigantesque. Comme elle regarde la ville qui se trouve au-delà, elle sent que l'aiguille des minutes a commencé à percer son cou. Mais elle est coincée, et, lentement, l'aiguille des minutes la décapite. À un moment, la pression contre son cou fait qu'un de ses yeux tombe et roule dans la gouttière puis dans les rues en-dessous. Elle est peinée non pas tant par la perte de son oeil que par « *l'insolent air d'indépendance et de mépris* » qu'il eut en la regardant par derrière. L'autre oeil a le même sort peu après. « *À cinq heures vingt-cinq de l'après-midi, précisément* », l'horloge a complètement séparé la tête du corps. Elle n'exprime pas de désespoir, mais est, en fait, heureuse d'être délivrée de « *la tête qui lui avait causé... tant d'embarras !* » Un moment, elle se demande qui est la vraie Psyché Zénobie : son corps sans tête ou la tête séparée? Comiquement, la tête prononce un discours héroïque (qui n'est pas écrit), que le corps ne peut entendre parce qu'il n'a pas d'oreilles. Son récit continue, cependant, sans sa tête, alors qu'elle est capable de descendre de sa fâcheuse situation. Pompey, effrayé, s'enfuit, et elle constate que son caniche a été mangé par un rat. « *Que reste-t-il à la malheureuse Signora Psyché Zénobie?* » demande-t-elle à la fin. « *Hélas - rien ! Je suis finie.* »

Commentaire

Cette nouvelle humoristique, satire virulente et cocasse des bas-bleus et parodie de la littérature de magazines, fut originellement intitulée "*The scythe of time*" (« La faux du temps »).

Elle se plaçait après l'essai "*Comment écrire un article à la Blackwood*", étant le résultat des conseils qui y étaient donnés. Si Psyché Zénobie semble ne pas mourir à la fin, c'est que l'éditeur du "*Blackwood*" lui a donné le conseil de mourir et de prendre note de ses sensations !

Outre ses vertus comiques et farcesques, le texte de Poe nous donne à lire à la fois l'origine de ses thèmes, leur perspective, son utilisation ironique (et parfois auto-ironique) de l'érudition, dans ce portrait (auto-dérisoire) du jeune poète en petit bas-bleu snob et naïf, tel qu'il se revoyait sans doute, sortant de l'Académie militaire avec son recueil de poèmes et ses ambitions littéraires. Mais ce que ne réussit pas Zénobie (double grotesque, alter ego bien utile dans cette dénégation ludique d'une pratique avouée) Poe le réussit.

Le fait qu'on ait une narratrice est inhabituel chez Poe, dont la seule autre voix féminine se trouve dans le poème "*Bridal ballad*". Son nom n'est peut-être pas indifférent : ne peut-on voir, dans les mots grecs Zénobia et Psyché, l'âme (psyché) d'une vie étrangère (Xeno / bie)?

Poe se moquait d'une femme de lettres états-unienne, Margaret Fuller, dont les sympathies pour les transcendentalistes suffisaient à l'énerver. On trouve d'autres exemples de femmes de ce genre avec Pundita ("*Mellonta tauta*") et Shérazade ("*La mille et deuxième nuit*"). Mais on pourrait aussi, comme on l'a vu, considérer qu'il s'est livré à de l'auto-dérision.

La nouvelle fut publiée d'abord dans "*The American museum of science, literature and the arts*", de Baltimore, en novembre 1838.

"*The devil in the belfry*"

(mai 1839)

"*Le diable dans le beffroi*"

Nouvelle de 8 pages

Le bourg hollandais de Vondervotteimittiss, dont toutes les maisons ont la même architecture, dont tous les habitants sont semblablement soumis à leurs horloges, toutes réglées sur celle du beffroi de l'hôtel de ville, vivait dans la plus parfaite quiétude, jusqu'à ce que survienne un étranger muni d'un grand violon. Une demi-minute avant midi, il s'élança vers le beffroi, frappa de son violon le gardien de l'horloge, et celle-ci sonna treize coups, ce qui désorganisa toute la vie du bourg.

Commentaire

Une campagne présidentielle ayant lieu, Poe rédigea des nouvelles qui étaient en fait des pamphlets politiques opportunistes pour obtenir les bonnes grâces du parti whig. Celle-ci fut dirigée contre le candidat démocrate Martin Van Buren.

La Hollande imaginaire de cette histoire masque une Écosse très réelle, et précisément la petite ville d'Irving, pays natal de John Allan, où Poe passa dans son enfance avec ses parents adoptifs. Mais les Hollandais n'en seraient pas moins visés directement dans ce qui est aussi une satire des colonies néerlandaises des bords de l'Hudson. Dans le mot « *Vonderwotteimiss* » on peut détecter les mots « wonder time it is » (« me demande quelle heure il est ») prononcés à la germanique. Cette plaisanterie est accentuée par la gravité bouffonne avec laquelle l'auteur dévide ses étymologies fantaisistes.

On peut voir aussi dans le violoniste un autoportrait codé.

La nouvelle parut dans "The Saturday evening chronicle" de Baltimore le 8 mai 1839.

Baudelaire en fit la première traduction en français, et lui donna la treizième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

'The fall of the house of Usher'

(septembre 1839)

'La chute de la maison Usher'

Nouvelle de 23 pages

Le narrateur a reçu une lettre où son ami d'enfance, Roderick Usher, implorait son aide, lui demandait de venir le voir à son château. Il arrive le soir en un lieu sinistre où le vieux château achève de pourrir auprès de l'eau malade d'un étang. À l'intérieur, règne une atmosphère d'horreur. Roderick, qu'il trouve profondément changé, y vit avec sa soeur, Madeline. Derniers d'une illustre lignée, ils sont atteints d'une maladie héréditaire qui gagne l'âme du visiteur, à travers les yeux duquel, nous assistons à d'étranges et terribles événements. Madeline meurt, et les deux amis l'ensevelissent dans un caveau dans les profonds souterrains du château. Peu à peu, les sens surexcités de Roderick, de plus en plus triste, perçoivent des bruits étranges venus de très loin. Ils s'amplifient et, pendant une nuit de tempête, un bruit monte des souterrains. Bientôt, ce sont des bruits de pas, et la porte s'ouvre, livrant passage à Madeline. Tandis qu'éclate au-dessus de la demeure un violent orage, elle tue son frère, et le narrateur, épouvanté, fuit le château qui se fendille et, sous une lune immense, apparue à travers une énorme fissure, il s'engouffre avec son dernier habitant dans l'eau pourrie de l'étang.

Commentaire

On s'étonne de l'épigraphe car ces deux vers de Béranger sont tirés du "*Refus*", « poème » qu'il avait adressé au maréchal Sébastiani pour décliner l'offre d'une pension. Poe, qui n'admirait pas ce poète, a d'ailleurs modifié le premier qui est en réalité : « Mon coeur comme un luth suspendu ».

Ce qui a peut-être permis à Poe de raconter son histoire du point de vue de l'observateur extérieur, c'est qu'a réellement existé une famille Usher, alliée à sa famille maternelle, et que les modèles de Roderick et de Madeline seraient un James et une Agnes Usher, nés respectivement en 1807 et en 1809.

Mais Roderick Usher ressemble à un personnage de "*The adventures of a younger son*" (1831) ("*Mémoires d'un gentilhomme corsaire*") d'Edward John Trelawny, un jeune et mélancolique aristocrate français qui s'adonnait à l'opium, jouait de la guitare comme un fou, et évitait « les livres et l'écriture qui avaient été, alors qu'il était poète, sa seule consolation » ; il avait fui la France avec une jeune dame « avec laquelle il avait des liens de consanguinité », qui avait été condamnée à « la tombe vivante » d'un couvent par ses « fiers, inhumains et aristocratiques parents » pour l'empêcher d'hériter de sa part de la propriété familiale ; elle mourut d'une longue fièvre tropicale, et elle et le jeune

homme, présumé être son frère, furent trouvés «sur un matelas sur le plancher, solidement soudés dans leur étreinte mutuelle [...] elle était morte depuis quelque temps». On retrouve bien dans la nouvelle l'étroite relation entre les amants, le métaphorique enterrement d'une vivante, la suggestion de la nécrophilie dans leur étreinte finale et la destruction de la fière, inhumaine et aristocratique lignée.

Celle-ci est d'ailleurs désignée par le mot « maison » qui est aussi le château qui est indissolublement lié aux Usher et souffre de leur maladie. Dans cette histoire d'une famille, Roderick et Madeline Usher sont des jumeaux dont la lignée s'est perpétuée de père en fils sans branche collatérale. Peut-être leur maladie est-elle précisément d'être jumeaux : ils sont très proches l'un de l'autre, s'aiment à la folie et se comprennent à demi-mot. Roderick éprouve un violent désir d'être réuni avec la morte bien-aimée. Pourtant, ils restent séparés par la vieille interdiction de l'inceste, comme la maison est fendue par une lézarde. Si l'on accepte la vieille conception selon laquelle les jumeaux partagent toutes leurs sensations, on peut supposer que l'horreur de la défunte se communique au survivant qui sait bien ce qui se passe et est accablé sous le poids de la culpabilité. Le retour de la morte exauçait un désir profond, mais en créant une culpabilité qui impliquait un châtiment. Celui-ci, la mort, se trouvait être en même temps la suprême récompense. L'impossible amour se réalise, et les deux personnages, tombés l'un sur l'autre, passent par une « *agonie* » qui ressemble fort à un spasme. Ils se sont rejoints. Poe note même que la femme est au-dessus de l'homme, comme une mère au-dessus du berceau de son enfant. Mais cette rupture du tabou provoque en eux une telle commotion qu'ils en meurent et que la maison s'écroule.

L'inceste suggéré par l'histoire fait penser à un autre inceste, inavoué celui-là, qui hantait les nuits de l'auteur qui avait contracté, quatre ans auparavant, un mariage qui probablement ne fut jamais consommé ; il avait donné à Virginia Clemm, son épouse, le surnom de « *Sis* » (petite sœur). Ici, il témoigne moins sur l'image féminine qui le hante que sur lui-même : c'est lui qui est représenté sous les traits de Roderick Usher et longuement analysé de l'extérieur.

On peut voir aussi en Roderick Usher un artiste décadent qui entraîna progressivement dans son délire un observateur extérieur.

Cette histoire, d'inspiration gothique, est nimbée d'une atmosphère de pressentiment et de terreur, étayée par une profonde exploration de la psyché humaine. On y constate que Poe fut un de ces écrivains, rares depuis les Grecs, qui ont le sentiment de la fatalité, de la nécessité tragique. C'est une histoire de morte-vivante comme il y en a plusieurs dans l'oeuvre de Poe, ses mortes-vivantes gardant un certain souci d'élégance.

«*La chute de la maison Usher*» est fondée, comme beaucoup d'autres récits de ce romantique et idéaliste qu'était Poe, sur la tentation d'une complète négation de la mort, négation qu'on maintient un moment mais à laquelle il faut renoncer pour être réaliste. Le cadavre ne peut pas mourir ; il repose dans sa tombe et passe par toutes les affres de l'enterré vivant. Peut-être le survivant éprouvera-t-il aussi, pour punition de son crime, le cauchemar de l'enterrement prématuré ; à moins que la morte ne se venge en le tuant, ou en le faisant mourir d'épouvante. Car c'est bien l'épouvante, et non l'extase, qui donne le ton à la nouvelle. Certains thèmes vampiriques sont présents ici sous une forme transposée, et on est en pleine nécrophilie.

On voit bien fonctionner le fantastique qui est fondé sur l'hésitation, devant un phénomène étrange et effrayant, entre une explication par le surnaturel et une explication par la raison. En effet, toute une série de coïncidences peuvent faire apparaître surnaturels la résurrection de la soeur et l'écroulement de la maison, mais ils sont cependant explicables rationnellement. Roderick Usher a une influence néfaste sur le narrateur : il « contamine » son regard et lui fait voir comme surnaturels des phénomènes qui ont, en fait, une explication rationnelle (Poe disséminant adroitement les indices de cette explication dans le texte).

Le narrateur n'est pas le héros de l'histoire, il n'en est que le spectateur, un témoin qui ne comprend rien et surtout ne ressent rien, assiste avec incrédulité à ce qui se passe autour de lui, mais recueille fidèlement des confidences fragmentaires, ce qui nous rapproche des procédés habituels du fantastique romantique. Ainsi, la réalité et le surnaturel se confondent et deviennent indistincts.

L'unité de ton et la prose attrayante et sans effort hypnotisent dans un même élan le sujet et le lecteur. Car, chez Poe, l'horreur se tempère de poésie. Il veut nous donner, en même temps que le

frisson de la peur, celui du beau. Une beauté qui ne farde pas l'horreur, mais se découvre au-delà de l'épouvante. Ainsi lit-on : « *Alors que les nuages pendaient avec autant de lourdeur dans les cieux, je circulais seul à cheval à travers une étendue singulièrement lugubre de la campagne.* »

La première traduction de la nouvelle en français fut faite par W.L. Hughes en 1854.

Baudelaire en fit une autre et lui donna la septième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

Pour Mallarmé, c'était le « conte le plus sublime peut-être qu'ait écrit Poe [...] tel qu'il faut des siècles de rêverie pour en amasser les éléments de beauté dans un esprit solitaire ».

"*La chute de la maison Usher*", sans doute la nouvelle la plus célèbre de Poe, a souvent été adaptée au cinéma, et notamment en France par Jean Epstein (1928), en Angleterre par John Barnett (1952), aux États-Unis par John Watson (1928) et Roger Corman (1960).

"William Wilson"

(octobre 1839)

"William Wilson"

Nouvelle de 20 pages

William Wilson confesse à sa mort qu'il a commis un péché. Il passa son enfance dans une triste et sévère école, semblable à une prison, avec un condisciple qui y était entré le même jour que lui, qui portait le même nom que lui, était né le même jour que lui, lui ressemblait, avait la même démarche, les mêmes vêtements recherchés, la même voix (quoique plus faible), mais qui rivalisait avec lui, lui voulant du bien et l'exaspérant au plus au point. Aussi, bien qu'ils fussent « *les plus inséparables des camarades* », le narrateur conçut pour lui « *une animosité pétulante* ». Il l'a ensuite retrouvé à Eton où il vint interrompre une de ses orgies ; à Oxford où il révéla qu'il avait triché au jeu et le força à disparaître immédiatement ; à Paris où il l'empêcha de se venger ; à Naples où il compromit un amour passionné ; en Égypte où il lui reprocha sa cupidité ; à Rome enfin où il contrecarra son désir de rejoindre une femme. Aussi se battit-il alors en duel avec celui dont il comprit alors, après l'avoir tué, qu'il était son double. Le Wilson mourant lui dit : « *Tu as vaincu et je succombe. Mais dorénavant tu es mort aussi, mort au monde, au ciel et à l'espérance ! En moi tu existais, et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même !* »

Analyse

Intérêt de l'action

C'est une hallucinante histoire fantastique et, plus spécialement, une histoire de double (« *c'était l'absolu dans l'identité* »), dans la tradition allemande du « Doppelgänger », une histoire de double poursuivant, l'histoire d'un homme qui est persécuté par son double qui est chargé d'une mission d'avertissement. Mais le poursuivi se rebiffe et se lance dans une entreprise dont il n'a pas pris soin d'évaluer les conséquences.

On a pu avancer que la nouvelle est directement inspirée de la trame d'un poème dramatique que Byron aurait eu l'intention d'écrire, dont Washington Irving avait révélé le contenu dans "The gift" en 1836, matériau dont Nathaniel Hawthorne s'était lui-même servi pour rédiger "*La mascarade de Howe*".

On a remarqué aussi que la figure du jeune homme volontaire et indiscipliné qu'est William Wilson répond à celle que Poe trouva dans "*The adventures of a younger son*" (1831) ("*Mémoires d'un gentilhomme corsaire*") d'Edward John Trelawny, un roman semi-autobiographique où l'auteur rapporta son expérience d'enseigne de vaisseau et de corsaire dans les eaux de la Malaisie. Trelawny et Wilson eurent la même la conduite tapageuse depuis la plus tendre enfance et, dans la nouvelle, elle fut définie dans les termes exacts que Trelawny avait utilisés pour décrire ses propres

actions : les deux jeunes hommes "*out-heroded Herod*", ce qui devint dans la traduction de Baudelaire : "*Je dépassai Hérode en dissipation*".

Cependant, la nouvelle est unanimement considérée comme la plus autobiographique des nouvelles de Poe dont on a remarqué qu'il était voué au dualisme puisqu'il était sollicité par deux identités : d'une part, l'hérédité « *imaginaire* » de ses parents tôt disparus ; d'autre part, l'influence de la famille Allan qui l'avait adopté à l'âge de trois ans et dont il avait choisit le nom comme second prénom, ces Allan se divisant eux-mêmes en une mère tendrement chérie et un père plus sévère et aux sentiments plus mêlés (d'autant plus qu'il fit peut-être élever Edgar avec un fils adultérin où certains voient le modèle du double). À leur sujet, Poe souligna leur permissivité mais oublia de dire qu'ils l'avaient, alors qu'il était enfant, laissé en Angleterre au Dr Bransby, pasteur impeccable et maître d'école monstrueux (et, à ce titre, lui-même double), dans la "Manor house school" où il séjourna de 1816 à 1822. Sont décrits cette étrange maison bâtie dans le vieux style élisabéthain et les impressions de sa vie d'écolier. D'autre part, Poe est né un 19 janvier, de même que son héros, même si, comme il l'avait fait pour son entrée dans l'armée, il s'est rajeuni de quatre ans (l'événement date de 1809 et non de 1813) ; en 1826, il passa quelques mois à l'université de Virginie où il prit goût à l'alcool et à l'opium ainsi que le fait William Wilson à Eton ; les manquements aux règles qu'il commit dans l'armée sont évoqués dans la dernière partie de la nouvelle.

Cependant, le texte s'efforce de camoufler le dévoilement par l'auteur de ses préoccupations les plus intimes : le nom du héros est donné comme un pseudonyme ; partout règnent l'ombre, les nuages épais, les orgies nocturnes et les lumières éteintes ; les personnages s'enveloppent de manteaux (la vertu même est un manteau) ou se déguisent dans des bals masqués.

La folie furieuse du narrateur est vue de l'intérieur dans cette lente glissade vers le crime d'un individu qui cherche à retrouver les racines de son mal. Un crescendo marque la succession des méfaits qu'il commet. Inversement, le caractère du double est nuancé et de plus en plus voilé : il le connaît à la fois depuis peu et depuis très longtemps ; il apparaît comme par magie à tous les moments importants de sa vie ; il le surveille, l'oriente et, en même temps, lui fait écho, l'évite quand il comprend qu'il le hait. Comme, de plus, la ressemblance entre les deux hommes est tout à fait invraisemblable, on se demande si ce double est un être humain en chair et en os ou un être surnaturel, hésitation propre au fantastique.

Et l'auteur, qui a placé une épigraphe qui mentionne la « *conscience* » comme un « *spectre* », ne nous propose-t-il pas une parabole, ce vers quoi pousse la fin où le double blessé mortellement condamne son adversaire : « *Tu as vaincu, et je succombe. Mais dorénavant tu es mort aussi, mort au Monde, au Ciel et à l'Espérance ! En moi tu existais, et vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même !* » Ces paroles semblent expliciter pleinement l'allégorie ; néanmoins, elles restent significatives et pertinentes au niveau littéral. On ne peut pas dire qu'il s'agisse d'une pure allégorie : le lecteur peut hésiter. Le narrateur parle de son « *irrémissible crime* », de la « *hauteur de turpitude* » qu'il a atteinte, parce qu'il a changé d'état d'esprit : il se repent. Il intervient dans son récit : « *Laissez-moi courir à la terrible scène finale du drame* » ; ainsi est donc indiquée la différence entre le temps de la narration et le temps de l'action. La chronologie n'est donc pas tout à fait linéaire d'autant plus que le récit est un grand retour en arrière par le narrateur pénitent.

Intérêt littéraire

Le narrateur s'exprime avec beaucoup de grandiloquence. Baudelaire a bien rendu la richesse de la langue, la recherche du lexique (« *énormités plus qu'héliogabaliques* », allusion à Héliogabale, ou Élagabale, empereur romain dont le règne ne fut qu'une suite de désordres), l'intensité de l'expression (« *victime de l'horreur et du mystère des plus étranges de toutes les visions sublunaires* » - « *animosité pétulante* » - « *la solennité d'admonition* »). On trouve tout un déploiement de figures de style :

- comparaisons : « *vertu détachée comme un manteau* » - « *aussi durables que les exergues des médailles carthagoises* » - « *comme une décharge de pile voltaïque* » - « *je dépassai Hérode en*

dissipations » - « *riche comme Hérode Atticus* » - « *comme devant une peste* » - « *chaque syllabe était comme un aliment pour le feu de ma colère* ») ;

- métaphores : « *la sombre vallée* » qu'est la vie - « *le talon d'Achille* » - « *l'écume de mes heures passées* » - « *un copieux appendice au long catalogue des vices* » - « *l'enlacer plus efficacement dans mes filets* » - « *la proie empêtrée dans mes filets* » - « *mon bourreau* » - « *m'affranchir de cet esclavage* ») ;

- oxymoron : « *débauche qui devait se prolonger religieusement* » ;

- personnifications : « *les premiers avertissements ambigus de la destinée* » - « *ma destinée maudite m'a poursuivi* ».

La traduction, faite au XIXe siècle, comporte des archaïsmes : « *je me rencontrais avec lui* » - « *rasade d'oporto* » - « *l'apparence d'une pique* ».

Intérêt documentaire

Le début de la nouvelle est nettement autobiographique, Poe évoquant avec précision son école et son maître (dont il donne le vrai nom, Dr Bransby). Puis elle donne un tableau de la vie que menaient les jeunes gens riches dans les collèges et les universités : on y voit que, plus qu'à l'étude, ils s'adonnaient aux orgies et au jeu (« *attentat contre les sentiments de dignité et d'honneur* » - ruses du joueur) ; à ce que Baudelaire appela le « *dandysme* » (cela a été une de ses préoccupations), alors que Poe avait écrit : « *in matters of this frivolous nature* » ; au duel.

Intérêt psychologique

Une grande importance est donnée aux souvenirs de l'enfance, de l'école. On trouve donc, chez Poe, une conception déjà très moderne de la psychologie, quasiment freudienne.

L'opposition est nette entre :

- celui qui est bon, « *supérieur sans effort et non ambitieux* », montrant des « *airs d'affectuosité* », présentant une « *rivalité constante* » mais en gardant sa « *dignité* » et qui, de ce fait, sert de reproche vivant au premier ;

- celui qui est mauvais, le tyran qui fait preuve d'« *orgueil* », le débauché, le tricheur, le pervers, qui trouve des excuses à sa conduite, invoquant le poids de l'hérédité, se disant victime de la faiblesse des parents (« *ma voix fut une loi domestique* »), se présentant comme « *l'esclave de circonstances qui défiaient tout contrôle humain* », accusant l'influence de la ville, se soumettant au destin contre lequel on ne peut rien ; qui est le réprouvé romantique qui, du fait de ses fautes, souffre, et qu'on pourrait comparer au Caïn de la Bible et du poème de Hugo.

Intérêt philosophique

L'histoire doit évidemment être lue comme une parabole.

Comme a été établie entre les deux hommes une ressemblance à peu près totale, la seule différence importante étant dans la voix, on peut y voir une signification allégorique car ne parle-t-on pas de « *la voix de la conscience* » ? Celle du double ne « *s'élève jamais au-dessus du chuchotement* ». Ce double poursuivant a une fonction d'avertissement, est une sorte d'incarnation de sa conscience, et cette conscience est faible. L'épigraphe déjà mettait sur la voie d'une explication de ce double comme étant la conscience du narrateur. De plus, le double est, lors de ses interventions, de plus en plus masqué. Enfin, il est tué, mais la conscience ne l'est pas tout à fait puisque le narrateur se confesse. Comme chacun de nous, il essaie de ne pas écouter les reproches de sa conscience, de trouver des excuses à sa conduite. Mais il a tort, il est un personnage négatif dont Poe se dissocie, affirmant la nécessité d'écouter sa conscience et de ne pas se réfugier dans des échappatoires. D'ailleurs, ce poursuivi est enfermé dans un tel labyrinthe, est en butte à tant d'habileté de la part de son double que, même s'il se rebiffe, s'il essaie d'éviter cette conscience, il n'a aucune autre issue que la psychose et est conduit à une issue grave.

La discussion se fait entre, d'une part, les impératifs de la conscience, de la loi sociale, morale ou religieuse, du sur-moi, dirait Freud, et, d'autre part, le moi qui revendique le libre arbitre ; d'où la phrase où les interventions salvatrices du double sont jugées avec une évidente mauvaise foi : « *Pauvre indemnité pour ces droits naturels de libre arbitre si opiniâtrement, si insolemment déniés !* »

Destinée de l'oeuvre

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The gift" en septembre 1839.

Poe accusa Hawthorne de l'avoir plagiée dans "*La mascarade de Howe*".

Baudelaire fut le premier à traduire la nouvelle en français. Il donna à sa traduction la troisième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

En 1967, la nouvelle fut portée à l'écran par Louis Malle dans un sketch du film "*Histoires extraordinaires*", tourné avec Alain Delon et Brigitte Bardot.

"The colloquy of Monos and Una"

(décembre 1839)

"Colloque entre Monos et Una"

Nouvelle de 9 pages

Una retrouve, au-delà de la Mort qu'ils craignaient, son aimé, Monos, qui est ressuscité, et elle lui demande de lui raconter son voyage. Monos commence par critiquer le règne de la science sur le sentiment qui est cause de la décrépitude morale de l'époque dans laquelle il déclina et où, son intelligence ayant disparu, il fut soumis aux sensations, à la présence d'Una, à la vibration du pendule mental, à son ensevelissement, puis à la descente de la bière d'Una, à l'Amour immortel, au sentiment du Lieu et du Temps.

Commentaire

Le texte tendit à donner une dimension pathétique à des thèmes relevant de la métaphysique. La science-fiction, surtout britannique dans les années 1930, en particulier dans les œuvres de Clive Sinclair Lewis ou d'Olaf Stapledon, vibra à de telles images, qui nourrirent les rêveries cosmiques d'un arrière-fond spirituel.

La nouvelle fut publiée dans "The Graham's magazine" en décembre 1839.

Baudelaire en fit la première traduction en français et lui donna la dix-huitième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

"The conversation of Eiros and Charmion"

(décembre 1839)

"Conversation d'Eiros avec Charmion"

Nouvelle de 6 pages

Charmion accueille son aimée, Eiros, au Ciel, et lui demande de lui raconter la catastrophe qui a causé sa mort. Il était question depuis longtemps des comètes, mais on annonça que l'une d'elles devait passer très près de la Terre et peut-être la rencontrer. Les savants et les théologiens s'employèrent à rassurer. Cependant, elle fut si proche que la terreur augmenta avec la modification de l'atmosphère où il n'y avait plus d'azote, jusqu'à ce que tout l'éther s'enflamme.

Commentaire

Poe avait pu se souvenir de la pluie de météores qu'on observa en 1831 dans l'Est des États-Unis. Le texte tendit à donner une dimension pathétique à des thèmes relevant de la métaphysique. Était-ce une réminiscence d'"*Antoine et Cléopâtre*" de Shakespeare? Une des deux suivantes de Cléopâtre se nomme Charmion, le plus fidèle ami d'Antoine, Éros. Ce qui pourrait expliquer, si le nom d'Éros n'était une explication suffisante, que Baudelaire ait pris d'abord cette ombre pour celle d'un homme. L'autre suivante, et « *folle compagne de lit* » de Charmion, se nomme Irads. Coïncidence ou confusion? Les souvenirs shakespeariens de Poe pouvaient être assez flous. La nouvelle fut d'abord traduite en français par Isabelle Meunier. Baudelaire, qui donna à sa traduction la dix-neuvième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*", commenta : « Voici le récit d'une âme qui vivait sur une planète disparue. Le point de départ a été : peut-on, par voie d'induction et d'analyse, deviner quels seraient les phénomènes physiques et moraux chez les habitants d'un monde dont s'approcherait une comète homicide? » ("*Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*"). La science-fiction, surtout britannique dans les années 1930, en particulier dans les œuvres de Clive Sinclair Lewis ou d'Olaf Stapledon, vibra à de telles images, qui nourrirent les rêveries cosmiques d'un arrière-fond spirituel.

"The man that was used up"

(1839)

"L'homme qui était refait"

Un narrateur anonyme recherche le fameux héros de guerre John A. B. C. Smith, veut en apprendre plus au sujet d'« *un des hommes les plus remarquables de l'époque* » qui, connu pour sa grande habileté oratoire, se vantait souvent de ses triomphes et des progrès du temps. Le narrateur en vient à penser qu'il cache quelque profond secret quand il constate qu'on refuse de le lui décrire, et qu'on lui parle plutôt des derniers progrès de cette « *époque merveilleusement inventive* ». Quand, finalement, il se trouve dans la maison du général, il ne voit rien qu'un étrange paquet d'objets sur le plancher. Le paquet, cependant, commence à parler. C'est le général Smith lui-même, que son « *vieux valet nègre* » commence à « *assembler* », morceau par morceau. Les membres sont vissés ; puis sont placés une perruque, un oeil de verre, de fausses dents et une langue ; enfin, l'homme se tient « *complet* ». Son physique est impressionnant : il est haut de six pieds, a des épaules puissantes, des cheveux noirs flottants, des yeux « *grands et brillants* », et d'autres attributs parfaits. Le narrateur comprend quel est le secret du général : il est « *l'homme qui était refait* ».

Commentaire

La nouvelle a été quelquefois sous-titrée "*A tale of the late Bugaboo and Kickapoo campaign*", le général ayant fait des campagnes contre des Indiens, comme les Kickapoos, qui sont authentiques, alors que les Bugaboos sont fictifs.

L'épigraphe est faite de deux vers de Pierre Corneille cités en français :

« Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau !

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau. »

mots prononcés par Chimène ("*Le cid*", III, 3).

La nouvelle peut être rapprochée de "*A beautiful young nymph going to bed*" (« Une belle et jeune nymphe allant au lit »), un poème satirique de Jonathan Swift qui date de 1731. Les deux œuvres dépeignent grotesquement des corps artificiels : tandis que Swift montra une jeune femme se préparant à se coucher dans son lit en se démontant, Poe montra la reconstruction d'un vieil homme au début de sa journée.

Il est possible de lire la nouvelle selon deux perspectives. Comme jeu narratif : le « démontage » et le « remontage » du personnage s'effectuent dans le cadre d'une narration en boucle, et qui semble

s'épuiser dans ce parcours ludique. Mais ce jeu rhétorique débouche sur l'invention d'un thème, qu'un auteur comme Philip K Dick exploita dans les années 1960-70 : les hommes publics ne sont pas humains, ils ne sont que des robots.

Il est vraisemblable que, dans cette satire, Poe se référait au général Winfield Scott, vétéran de la guerre de 1812, de la guerre mexicano-américaine et de la guerre de Sécession, qui servit dans la guerre contre les Indiens Black Hawk, à laquelle participèrent des Indiens kickapoo, qui participa aux campagnes de déplacement des Indiens séminoles et creeks, où il avait été blessé. Au temps où Poe écrivit la nouvelle, il était considéré comme un possible candidat démocrate à la présidence des États-Unis. Or, à l'occasion de cette campagne, Poe rédigea des nouvelles qui étaient en fait des pamphlets politiques opportunistes pour obtenir les bonnes grâces du parti whig.

Poe critiquait l'identité mâle du militaire, qu'il connaissait bien du fait de sa propre carrière militaire et de ses études à l'Académie militaire de West Point. Il procéda à une littérale déconstruction du modèle de militaire qui avait été institué aux États-Unis après les campagnes de déplacement des Indiens dans les années 1830. Il semble suggérer qu'il ne reste au héros de guerre pour affirmer son identité que les blessures qu'il a reçues dans les batailles.

Dans cette ironie qui s'exerce sur ce héros de guerre, on peut remarquer qu'il avait été désassemblé par les Indiens et qu'il est reconstitué par son « *vieux valet nègre* » nommé Pompey (un nom que Poe utilisa aussi dans "*A predicament*"), ce qui remet en question la domination de la puissance mâle blanche.

Poe s'interrogeait aussi sur les progrès de la technique, se demandait si l'humanité n'était pas compromise par le progrès des machines. Il suggérait qu'il serait bientôt difficile de distinguer l'être humain de la machine, thème qui allait avoir beaucoup de succès dans la science-fiction.

La nouvelle fut publiée pour la première fois en 1839 dans le "Burton's gentleman's magazine". Puis elle fut placée par Poe dans son recueil "*Tales of the grotesque and arabesque*" (1840). En 1843, il eut l'idée de faire imprimer, probablement à 250 exemplaires, une série de brochures intitulée "*The prose romances of Edgar A. Poe*", présentant chacune deux de ses histoires ; mais il ne le fit que pour "*The man that was used up*" qui fut couplé avec "*The murders in the rue Morgue*", la brochure étant vendue 12 cents et demi.

'Why the little Frenchman wears his hand in a sling'

(1840)

'Pourquoi le petit Français porte la main en écharpe'

Le narrateur, Sir Patrick O'Grandison, qui vit à Londres, se moque d'un voisin qui est un « *vieux petit homme étranger français* », maître de danse qui « *porte la main gauche en écharpe* ». Il explique pourquoi. Alors qu'il avait commencé à faire la cour à une veuve, Madame Tracle, « *Monsire La Grenouille* » lui avait fait savoir qu'il avait déjà ses faveurs mais l'avait conduit chez elle. Là, chacun d'eux se tenant à un côté de la dame crut lui tenir la main, alors qu'ils tenaient chacun la main de l'autre. L'Irlandais le découvrit quand elle se leva, et, dans sa colère, il changea la main de son rival « *en compote de framboise* ».

Commentaire

Le sujet, lourdement comique, peut étonner de la part d'un Poe par ailleurs romantique car la scène de séduction s'ouvre sur une série de sous-entendus et de malentendus entre les personnages. Une fois de plus, le regard de Poe s'est posé sur l'être humain, pour déceler et décrire ce qu'il a de grotesque, d'absurde et d'extravagant.

Le texte est écrit dans un anglais particulier, sorte de transcription phonétique de l'accent irlandais et du français, dans un registre de langue populaire, voire même argotique et vulgaire : on remarque, en particulier le terme « *frogs* » (« *grenouilles* ») que les Anglais appliquent aux Français.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans le recueil *"Tales of the grotesque and arabesque"*, en 1840 ; puis la revue *"Bentley's miscellany"* la reprit plus tard la même année, sans l'autorisation de Poe. Lorsqu'il décida de la faire publier dans "The Broadway journal" en 1845, il signa du nom de l'un de ses premiers personnages « *Littleton Barry* » (dans *"Perte d'haleine"*). Elle resta longtemps inédite en langue française.

"The man of the crowd"
(mars 1841)
"L'homme des foules"

Nouvelle de 9 pages

Le narrateur qui, de la fenêtre d'un hôtel de Londres, observe la foule nombreuse qui défile dans cette rue du centre, y remarque un vieil homme étrange par son habillement et son comportement. Il ne cesse d'y marcher, puis, le soir venant, la foule diminuant et le narrateur le suivant, il passe toute la nuit dans d'autres rues, dans d'autres quartiers, dans d'autres lieux où il y avait encore de l'animation pour revenir au matin dans la même rue. Le narrateur décide de voir en lui « *l'homme des foules* ».

Commentaire

En 1854, la nouvelle fut, avec treize autres, traduite pour la première fois en français par W.L. Hughes.

Baudelaire, qui donna à sa traduction de la nouvelle la quatrième place dans ses *"Nouvelles histoires extraordinaires"*, montra toujours une admiration particulière pour ce texte qui l'avait évidemment beaucoup frappé. Il écrit : « Nous trouvons du fantastique pur, moulé sur nature, et sans explication, à la manière d'Hoffmann : *"l'Homme des foules"* se plonge sans cesse au sein de la foule ; il nage avec délices dans l'océan humain. Quand descend le crépuscule plein d'ombres et de lumières tremblantes, il fuit les quartiers pacifiés, et recherche avec ardeur ceux où grouille vivement la matière humaine. À mesure que le cercle de la lumière et de la vie se rétrécit, il en cherche le centre avec inquiétude ; comme les hommes du déluge, il se cramponne désespérément aux derniers points culminants de l'agitation publique. Et voilà tout. Est-ce un criminel qui a horreur de la solitude ? Est-ce un imbécile qui ne peut pas se supporter lui-même ? » (*"Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages"*). On retrouve l'atmosphère, les sensations, certains thèmes de la nouvelle dans certains poèmes des *"Fleurs du mal"* et du *"Spleen de Paris"* : influence ou ressemblance ? L'une et l'autre, sans doute, mêlées et indissociables. Il n'est pas jusqu'à l'épigraphe (cette citation de La Bruyère : « Ce grand malheur de ne pouvoir être seul ! ») qu'on ne retrouve dans *"La solitude"* (*"Spleen de Paris"*) où La Bruyère fut tout naturellement rejoint par Pascal.

"Murders in the rue Morgue"
(avril 1841)
"Double assassinat dans la rue Morgue"

Nouvelle de 35 pages

À Paris, dans une prétendue rue Morgue, deux femmes ont été horriblement assassinées dans un appartement du quatrième étage complètement fermé de l'intérieur, sans que le ou les assassins soient passés par l'escalier pour entrer ou sortir. La police avoue son incapacité à résoudre le mystère. Mais un certain chevalier Auguste Dupin procède à une analyse à l'issue de laquelle, par la seule force de l'analyse et de la déduction, il détermine que les crimes ont été commis par un orang-outan à qui son agilité a permis de monter par la chaîne du paratonnerre et qui a tué les deux femmes

sous les yeux horrifiés de son maître, un marin, auquel il avait échappé, ayant à la main le rasoir avec lequel il décapita la plus âgée des deux femmes. Dupin est prêt à user de son pistolet contre le marin.

Commentaire

L'épigraphe lance le lecteur sur une fausse piste : il imagine que l'homme mêlé au crime (en qui il devine bientôt le maître de la Bête), se cachait « *parmi les femmes* », autrement dit était l'hôte de cette maison trop vaste où les propriétaires avaient étrangement fait le vide. Le crime n'était plus qu'un incident, l'occasion de découvrir cette retraite et ce secret. Que faisait cet homme « *caché parmi les femmes* »? Et, elles, que faisaient-elles de lui? Vaines questions car l'attente est trompée.

L'histoire elle-même est précédée d'une longue introduction qui s'attache à montrer la « *haute puissance de la réflexion* », à donner une définition abstraite de « *la faculté d'analyse* » (en dépit du fait que « *les facultés de l'esprit qu'on définit par le terme analytique sont elles-mêmes fort peu susceptibles d'analyse* »), à présenter le héros (la logique infaillible de ses déductions serait due au fait qu'il est Français car ce serait une spécialité française, héritage du cartésianisme) et du narrateur. Puis sont exposés l'affaire criminelle, les faits tragiques, les témoignages. Se déroule ensuite l'enquête, à laquelle le narrateur (qui, assez obtus, représente le lecteur) participe effectivement, son rôle étant d'avouer son incompetence, d'y aller de son étonnement et de ne pas déflorer le mystère, Dupin l'aidant à trouver la solution du problème, qui apparaît enfin, qui, quoique complètement invraisemblable, est spectaculaire. Si on relit alors le texte à partir de la solution de l'énigme et qu'on examine les indices, précautionneusement livrés par l'auteur, on se rend compte qu'ils rendent cette conclusion plausible. La confession du « coupable » ne constitue qu'une rapide confirmation.

Si Poe a situé l'action à Paris, c'est qu'il fallait que son détective soit français pour disposer de cet esprit logique qui est l'héritage du cartésianisme. Il a des connaissances (en particulier en mathématique), des qualités d'observation et de raisonnement, de l'humour aussi. Poe en fit le type même de l'analyste : « *L'analyste prend sa gloire dans cette activité spirituelle dont la fonction est de débrouiller. [...] il déploie dans chacune des solutions une puissance de perspicacité qui, dans l'opinion vulgaire, prend un caractère surnaturel.* » Avec Dupin, il a créé le premier détective amateur qui ridiculise les professionnels, le premier « *armchair detective* » aussi, qui est capable, en restant dans son fauteuil, de réunir les indices, de les observer, de les interpréter, pour, par la seule puissance de réflexion de son cerveau, résoudre l'énigme de ce meurtre commis dans un lieu clos (ce qui pose ces questions : comment l'assassin est-il entré? comment est-il sorti?); cela deviendra une situation classique du roman policier, reprise notamment par Gaston Leroux et Agatha Christie. En fait l'énigme n'est pas aussi « insoluble » que prétendu, et la nouvelle abonde en faiblesses que le moindre roman policier moderne ne saurait se permettre.

Poe voulut placer la nouvelle dans une deuxième édition de ses « *Tales of the grotesque and arabesque* » mais cela lui fut refusé. Elle fut publiée pour la première fois dans « *The Graham's magazine* » d'avril 1841, étant bien reçue quoique critiquée pour son côté sanguinaire. Du succès alors rencontré, dans une lettre adressée à son ami, Philip Cooke, il s'étonna : « *Ces contes de raisonnement doivent surtout leur popularité à un ton nouveau. Je ne veux pas dire qu'ils ne sont pas ingénieux, mais les gens les trouvent plus ingénieux qu'ils ne le sont en vérité. Où est l'ingéniosité qui consiste à débrouiller une trame que vous, l'auteur, avez tissée dans l'intention expresse de la débrouiller?* ». Il ne savait pas, seul États-Unien à avoir jamais inventé une forme de littérature, qu'il avait créé l'histoire de détective, qu'il fondait ainsi le genre policier de déduction, et qu'il en asseyait les règles, que Dupin allait être l'ancêtre de tous les « *armchair detectives* », ses principaux « descendants » étant Sherlock Holmes (Conan Doyle), Hercule Poirot (Agatha Christie), Maigret (Georges Simenon), sans oublier Arsène Lupin (Maurice Leblanc), « *gentleman cambrioleur* », l'anti-détective puisqu'il a hérité de toutes les qualités de l'autre et qu'il le bat sur son propre terrain. Eugène Sue, Gaboriau, Dostoïevsky, dans « *Crime et châtement* », ont pris des leçons d'Edgard Poe. Tous les policiers inventifs, les juges d'instruction analystes, qu'on trouve chez eux sont des succédanés de Dupin. Et, étant prêt à se servir de son pistolet, il laissait déjà apparaître aussi l'autre aspect du genre policier : la violence. Comme il voulut que son personnage aime « *la nuit pour l'amour de la nuit* », il

contribua à faire du roman policier un roman de l'ombre, une saga des ténèbres d'un nouveau labyrinthe surgi dans cet espace inquiétant qu'est la ville moderne.

Poe prétendit qu'Eugène Sue lui avait, dans *"Les mystères de Paris"*, emprunté l'idée du singe imitateur et meurtrier. Or *"Double assassinat dans la Rue Morgue"* parut pour la première fois en 1841, aux États-Unis et en anglais, tandis que celui de Sue parut en 1842, en France. En fait, Poe et Sue ont pu s'inspirer de Walter Scott, qui attribua, dans *"Le comte Rober de Paris"* (1832), un rôle important à un orang-outan qui s'exprime dans un langage incompréhensible et commet un crime alors qu'il est submergé par un sentiment de panique. Il est possible aussi que Poe se soit inspiré d'un fait divers rapporté par l'*"Annual register"* en 1834 : un singe dressé à commettre des cambriolages s'était introduit dans la chambre d'une dame qu'il avait attaquée avec sauvagerie. On suppose également qu'il avait eu entre les mains les comptes rendus des séances de l'Académie des sciences : des exposés sur les grands fauves avaient été proposés à l'époque, l'année où le Jardin Royal de Paris avait acquis un spécimen. Dans ce contexte, le personnage d'Auguste Dupin aurait pu être inspiré par un savant célèbre sous la Restauration, président de l'Académie des sciences en 1836 et spécialiste de l'application du calcul des probabilités dans les domaines du droit et de la criminalité. Ses écrits avaient été traduits aux États-Unis.

La nouvelle connut plusieurs traductions en France avant celle de Baudelaire :

- en juin 1846 une adaptation, donnée comme une production originale, quoique non signée, parut dans *"La quotidienne"*, sous le titre de *"L'orang-outang"* ;

- en octobre 1846, dans *"Le commerce"* parut une traduction intitulée *"Une sanglante énigme"* et signée Old-Nick, c'est-à-dire E. D. Forgues, qui, le 15 octobre suivant, fit connaître Edgar Poe par une étude donnée à *"La revue des deux mondes"*. Il y eut procès, ou du moins querelle, entre les deux journaux, et le nom de Poe fut écrit pour la première fois en France. Il eut une assez vague connaissance de cette histoire, aurait eu, en apprenant qu'on avait donné cette nouvelle en français sans y mettre son nom, un moment d'indignation ; mais, comme il ne pouvait songer, vu l'état de la législation littéraire, à retirer aucun profit de la traduction de ses œuvres, il dut se borner à goûter les joies pures de la renommée. Ce fut cependant le commencement de sa gloire européenne ;

- en janvier 1847, *"La démocratie pacifique"* publia *"L'assassinat de la rue Morgue"* par Isabelle Meunier qui avait déjà été l'autrice de l'adaptation et qui allait continuer à faire connaître à un public, d'ailleurs peu enthousiaste, les plus curieuses nouvelles de Poe, jusqu'au moment où Baudelaire s'empara du grand écrivain dont il devait être le collaborateur autant que le traducteur.

N'ayant pu lire *"L'orang-outang"* sans ressentir « une commotion singulière » (lettre à Armand Fraisse), il suivit la querelle et, dès qu'il connut le nom de Poe, s'enquit de ses œuvres qu'il entreprit de traduire. C'est en tête d'*"Histoires extraordinaires"* qu'il plaça sa traduction de la nouvelle. Il commenta : « *"L'Assassinat de la rue Morgue"* pourrait en remonter à des juges d'instruction. Un assassinat a été commis. Comment? par qui? Il y a dans cette affaire des faits inexplicables et contradictoires. La police jette sa langue aux chiens. Un jeune homme se présente qui va refaire l'instruction par amour de l'art. Par une concentration extrême de sa pensée, et par l'analyse successive de tous les phénomènes de son entendement, il est parvenu à surprendre la loi de la génération des idées. Entre une parole et une autre, entre deux idées tout à fait étrangères en apparence, il peut rétablir toute la série intermédiaire, et combler aux yeux éblouis la lacune des idées non exprimées et presque inconscientes. Il a étudié profondément tous les possibles et tous les enchaînements probables des faits. Il remonte d'induction en induction, et arrive à démontrer péremptoirement que c'est un singe qui a fait le crime. » (*"Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages"*).

‘‘Descent into the Maelstrom’’
(mai 1841)
‘‘Une descente dans le Maelström’’

Nouvelle de 17 pages

À proximité du terrible tourbillon qui se produit à intervalles réguliers en un point de la côte de Norvège, engloutissant et détruisant tout ce qui passe à sa portée, un marin, prématurément vieilli par l'aventure qui lui est arrivée, raconte à un étranger comment, emporté avec son bateau dans le tourbillon, il a eu l'idée de s'attacher à une barrique (ayant remarqué que la forme cylindrique, plus que toute autre forme géométrique, résiste davantage à l'aspiration du vide) et a pu ainsi éviter d'être entraîné au fond, comme le sont des navires entiers.

Analyse

Intérêt de l'action

La nouvelle est habilement construite.

Après l'amorce qu'est l'annonce d'« *une aventure plus extraordinaire que n'en essuya jamais un être mortel* », l'attention du lecteur est portée vers une description du décor et du Maelstrom, par le premier narrateur qu'est le voyageur qui, au haut de la montagne, a déjà la position et la peur qu'eut le marin quand il fut dans le tourbillon. Cette description (sur cinq pages) est donc en correspondance avec la vision du phénomène à venir. Mais, pour lui, elle précède le récit de l'événement, et y prépare. Il observe la formation du tourbillon dans une description progressive où on note des sensations visuelles et des sensations auditives. La désignation du Maelstrom se fait elle-même progressivement, depuis l'imprécis « *quelque chose* » jusqu'aux courants et tourbillons, déjà montrés de façon technique. Puis est identifié le phénomène dont le nom est donné par le voyageur : « *le grand tourbillon du Maelstrom* », le marin rectifiant : pour lui, c'est « *le Moskoe-Strom* ».

Puis est opéré un retour en arrière par la mention et même les citations de descriptions qui en ont été faites par Jonas Ramus (une page), par l'« *Encyclopédie britannique* » (quelques lignes), par Kircher (qui évoqua la possibilité d'« *un abîme qui traverse le globe* ») « *et d'autres* », où on trouve des détails qu'on peut confronter aux approches précédentes (par exemple : « *le rugissement de son terrible reflux est à peine égalé par celui des plus hautes et des plus terribles cataractes* » ; les « *mugissements* » et les « *beuglements* » des baleines, etc.).

Enfin, le marin, le second narrateur, qui semble vieux mais ne l'est pas (« *Vous me croyez très vieux* »), raconte (sur dix pages) l'aventure insolite et dangereuse qu'il a vécue trois ans auparavant. Alors qu'il naviguait, avec ses deux frères, pour aller pêcher dans les environs du tourbillon, s'était produite « *une saute de vent* » « *tout à fait extraordinaire* », tandis qu'« *un nuage singulier, couleur de cuivre montait avec la plus étonnante vélocité* ». Mais il retarde le récit en évoquant sa hardiesse de pêcheur ambitieux qui le faisait aller se placer au-delà du l'endroit où le tourbillon se produisait, pour se livrer à « *une espèce de spéculation désespérée* » où « *le risque de la vie remplaçait le travail, et le courage tenait lieu de capital* ». Et il donne encore des précisions sur la construction des bateaux. Puis il peut à loisir, en suivant, normalement, l'ordre chronologique (on peut noter les marques temporelles : « *pendant quelques minutes* », « *un moment après* », « *une minute après* », « *tout à coup* », « *moins de deux minutes après* », « *pendant une heure à peu près* », « *il s'était écoulé une heure environ* », « *à la fin* », « *il me fallut du temps pour...* » , « *en ce moment même* », « *depuis dix minutes* », etc.), raconter son histoire, ralentir ou accélérer comme il veut le récit, s'attardant à la description (le trou, « *le Moskoe-Strom !* » - le rugissement de l'eau - « *la ceinture moutonneuse* » - « *un vaste mur se tordant* » - « *la gueule même de l'abîme* » - « *la ceinture d'écume* » - « *une haute et noire montagne* » - « *son épouvantable arête intérieure* » - « *murs noirs* » - etc.) ou, au contraire, résumant (« *je me retrouvai à la surface de l'océan* »), pouvant en effet s'enfermer si l'on peut dire dans son récit ou, au contraire, prendre du recul par rapport à ce dernier (« *J'abrègerai mon récit* »), donnant à un moment une impression d'immobilité, et même d'éternité. À certains endroits se marque

une certaine complaisance. Il cherche à chaque instant à obtenir l'adhésion de son interlocuteur : « Savez-vous bien que... » - « Vous avez bien compris qu'... » - « tel que vous pouvez le concevoir ; vous prendrez peut-être cela pour une fanfaronnade, mais... » - « comme vous pouvez en juger par vous-même ; vous ne pouvez pas vous faire une idée [de]... » - « [vous] pouvez dès lors prévoir... ». Eut lieu aussi un conflit entre le narrateur et son frère : « la pure frayeur en avait fait un fou furieux » et il s'empara du boulon auquel l'autre était accroché, ce qui allait le sauver car il opta pour une barrique. Le dénouement (une seule page, pour dix environ consacrées à la « descente dans le Maelstrom ») est rapidement expédié. On apprend que le marin est sorti vieilli de l'aventure : ses cheveux sont devenus blancs.

La nouvelle, si elle rapporte une aventure extraordinaire, la décrit avec une telle précision scientifique qu'on pourrait considérer qu'elle relève de la science-fiction ; elle est même vraiment de la science-fiction en ce sens que l'hypothèse de la possibilité de descendre dans le Maelström, pour un bateau qui tourne avec une grande vélocité en étant plaqué sur la paroi de l'entonnoir du fait de la force centrifuge, est étudiée, poussée jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Mais le fantastique n'est pas loin : « J'ai souvent eu l'idée depuis lors que les évolutions du bateau autour du gouffre m'avaient un peu étourdi la tête » (l'ensemble pourrait donc être une hallucination) - « le bateau semblait suspendu comme par magie, à mi-chemin de sa chute ». Si s'impose une explication rationnelle de l'aventure, l'explication surnaturelle n'est pas impossible : à la fin, les camarades du marin « ne me reconnaissaient pas plus qu'ils n'auraient reconnu un voyageur revenu du monde des esprits ». D'ailleurs, aucun vivant ne l'a cru. L'adhésion qu'il demande à son interlocuteur dépasse toute vraisemblance et met en cause un monde irréel ou seul pourrait pénétrer quelque initié privilégié.

Intérêt littéraire

On peut constater la fréquence de certains mots :

- « raconter » ou de ses synonymes : « jamais homme n'y a survécu pour la raconter » - « je vous ai amené ici [...] pour vous raconter toute l'histoire » - « je vous conterai une l'histoire qui vous convaincra » - « ce que je vais vous raconter » - « je ne pourrais jamais raconter à mes vieux camarades » - « comme c'est moi-même qui vous raconte cette histoire » - « je leur contai mon histoire [...] Je vous la raconte à vous maintenant. » ;

- « dire » : « comme je vous dis » - « je ne vous dirai pas » - « je ne puis le dire » - « comme je vous le disais » - « ce que je vous dis est la vérité » - « il m'est impossible de le dire » - « tout ce que j'aurais de plus à vous dire » ;

- « décrire » : « vouloir décrire un pareil coup de vent » - « ce trou circulaire que j'ai déjà décrit » - « je n'essaierai pas de le décrire » - « j'ai déjà décrit ».

Poe, faisant s'accorder deux registres de vocabulaire, celui de l'horreur et celui de l'admiration, déploya dans la nouvelle son habituelle intensité de l'expression : « la magnificence et l'horreur du tableau » - « cette magnificence terrifiante » - « horrible danger » - « l'étrange et ravissante sensation de nouveauté qui confond le spectateur » - « les merveilles du tourbillon » - « un entonnoir d'une vaste circonférence, d'une profondeur prodigieuse, et dont les parois, admirablement polies, auraient pu être prises pour de l'ébène » - « large ceinture d'écume lumineuse » - « mur liquide, poli, brillant et d'un noir de jais » - « immense précipice de granit luisant et noir » - « les remparts du monde » - « les lignes d'une falaise horriblement noire et surplombante » - « le ressac qui montait jusque sur sa crête blanche et lugubre, hurlant et mugissant éternellement » - « angoisse suprême de l'immersion » - etc.. L'éventail du lexique étant large, il put aller de « vortex », mot franchement savant, à « la gueule du terrible entonnoir » qui fait image et suggère l'émotion.

Il recourut aux comparaisons : la mer rappelle au voyageur (qui est cultivé) « le tableau du géographe Nubien et sa "Mer des Ténèbres" » (allusion non élucidée) - il compare le tourbillon au « Phlégéthon hurlant », c'est-à-dire au fleuve des Enfers, qui roulait des flammes, à « la puissante cataracte du Niagara elle-même » ; le marin, pour sa part, parle plutôt d'« un remous de moulin », de « la margelle de ce puits mouvant », mais aussi d'« un magnifique arc-en-ciel, semblable à ce point étroit et vacillant que les musulmans affirment être le seul passage entre le temps et l'Éternité », ce qui est invraisemblable dans sa bouche ! (alors qu'ailleurs il dit qu'il a appris d'un « vieux maître d'école »

« l'usage des mots "cylindre" et "sphère" ») ; pour lui, la mer « se dressait en véritables montagnes » ; il voyait « le vaste désert d'ébène », « le chaos d'écume », « comme une bulle d'air qui voltige sur la surface de la lame » ; il entendait « comme le mugissement d'un immense troupeau de buffles dans une prairie d'Amérique », « un son tel que vous pouvez le concevoir en imaginant les soupapes de plusieurs milliers de steamers lâchant à la fois leur vapeur » ; le bateau donna une secousse « juste comme un chien qui se sort de l'eau » ; il était « le plus léger joujou qui eût jamais glissé sur la mer » ; il constata : « Nous étions condamnés, eussions-nous été un vaisseau de je ne sais combien de canons ! » ; « mes paupières se collèrent comme dans un spasme ».

Une autre façon de faire sentir le caractère extraordinaire du phénomène consiste à faire avouer au marin son incapacité à le décrire : « Quant au hurlement qui montait de ce brouillard vers le ciel, je n'essayerai pas de le décrire » - « Vouloir décrire un pareil coup de vent, ce serait folie. »

On remarque cette alliance de mots : « l'étincelante et horrible clarté », cette hyperbole : « un son tel que vous pouvez le concevoir en imaginant les soupapes de plusieurs milliers de steamers lâchant à la fois leur vapeur ».

Le tourbillon est même personnifié : il a « une voix effrayante, moitié cri, moitié rugissement » - « le tourbillon du Strom était dans sa pleine furie ». De même que l'abîme : « la gueule même de l'abîme ».

Parfois, le tableau bénéficie d'une belle ampleur lyrique : « Les rayons de la pleine lune [...] ruisselaient en un fleuve d'or et de splendeur le long des murs noirs et pénétraient jusque dans les plus intimes profondeurs de l'abîme [...] semblaient chercher le fin fond de l'immense gouffre ».

Intérêt documentaire

Poe insiste sur la réalité du tourbillon qui se manifeste de façon régulière sur la côte de la Norvège, à la hauteur d'une des îles Lofoden, Moskoe, phénomène qui est « extraordinaire » par sa nature, par sa puissance. Le marin révèle que l'eau de la Pointe Lofoden à Moskoe est sûre pour les bateaux, tandis que de l'autre côté, de Moskoe vers Vurrgh, elles ne sont pas assez profondes pour qu'on puisse y naviguer, et qu'il n'est possible de le faire que pendant la courte période de quinze minutes où les eaux sont de nouveau calmes, ce qui survient toutes les six heures, après quoi elles se précipitent de nouveau dans un vortex vicieux, avalant bateaux, animaux, et tout ce qui se trouve sur son passage avant de les rejeter, écrasés, pendant les quinze minutes de calme. Il tint à une grande précision géographique, accumulant les noms de lieux norvégiens, recourant aux preuves apportées par des livres scientifiques (celui de « Jonas Ramus » qui est Jonas Danilssønn Ramus (1649-1718), un prêtre norvégien qui fit une description du Maelstrom en 1715 - « l'Encyclopédie britannique » - celui de « Kircher » qui est Athanasius Kircher (1601-1680), un philosophe, savant, inventeur, professeur et linguiste allemand, spécialement intéressé par les forces souterraines), donnant des chiffres pour indiquer les distances, les inclinaisons. Cependant, si, au moment de l'explication donnée par le vieux maître d'école, Poe indiqua en note : « See Archimedes, "De incidentibus in fluido" - lib. 2 », c'est un canular : il n'y a pas de preuve de l'existence de ce texte.

Le Maelstrom est d'abord un spectacle (le mot « tableau » est repris souvent dans le texte) auquel est sensible non seulement le voyageur mais le marin aussi : « Mais, grand Dieu ! quelle scène à éclairer ! » Et les descriptions sont très minutieuses.

Au passage, dans le récit du marin, on remarque des termes et expressions de marine : le bateau est « un semaque gréé en goélette » (le semaque était un navire des Pays-Bas, de petite dimension), « chasser sur l'ancre », « une bonne brise à tribord », « nous fîmes arriver au vent », etc..

Intérêt psychologique

La personnalité du héros cède le pas à l'aventure en elle-même. Mais il reste qu'elle joue un rôle, elle aussi.

Il eut très vite la conscience d'être admis à vivre une expérience hors du commun, son initiation se faisant en différentes étapes successives. Il fut d'abord en proie à la stupeur, suivie de l'effroi : « Nous

étions destinés au tourbillon du Strom, et rien ne pouvait nous sauver [...] nous étions condamnés» - « comme ces misérables condamnés à mort » - « mon épouvantable destinée ».

Pourtant, sensible à la beauté du tableau (au point qu'on peut voir en lui un artiste), il s'écria : « *Grand Dieu ! quelle scène à éclairer !* » - « *Jamais je n'oublierai les sensations d'effroi, d'horreur et d'admiration que j'éprouvai en jetant les yeux autour de moi* » ; il fut touché par la vision de la lune : « *presque au-dessus de nous il s'était fait une ouverture circulaire - un ciel clair - clair comme je ne l'ai jamais vu - d'un bleu brillant et foncé - et à travers ce trou resplendissait la pleine lune avec un éclat que je ne lui avais jamais connu* » - « *les rayons de la lune ruisselaient en un fleuve d'or et de splendeur le long des murs noirs et pénétraient jusque dans les plus intimes profondeurs de l'abîme [...] semblaient chercher le fin fond de l'immense gouffre*».

La peur est bien montrée, mais elle fut dominée : « *Je me sentis plus de sang-froid que quand nous en approchions. Ayant fait mon deuil de toute espérance, je fus délivré d'une grande partie de cette terreur qui m'avait d'abord écrasé. Je suppose que c'est le désespoir qui roidissait mes nerfs. Vous prendrez peut-être cela pour une fanfaronnade, mais ce que je vous dis est la vérité : je commençai à songer quelle magnifique chose c'était de mourir d'une pareille manière, et combien il était sot à moi de m'occuper d'un aussi vulgaire intérêt que ma conservation individuelle, en face d'une si prodigieuse manifestation de la puissance de Dieu* » - « *je fus possédé de la plus ardente curiosité relativement au tourbillon lui-même*» (aussi : « *la curiosité surnaturelle qui s'était substituée à mes primitives terreurs* ») - « *Je sentis positivement le désir d'explorer ses profondeurs, même au prix du sacrifice que j'allais faire ; mon principal chagrin était de penser que je ne pourrais jamais raconter à mes vieux camarades les mystères que j'allais connaître*». Il atteignit un véritable détachement : « *Il fallait que j'eusse le délire, car je trouvais même une sorte d'amusement à calculer les vitesses relatives de leur descente vers le tourbillon d'écume* ». N'a-t-il pas adopté l'attitude que recommandait à ses journalistes le directeur du "Blackwood" (voir "Comment écrire un article à la Blackwood")? Il a encore peur, rétrospectivement, en racontant son aventure.

Est intéressante aussi l'évolution par laquelle il passa du « *plus pur instinct* » qui le fit s'accrocher à un boulon, à un moment où il était « *trop ahuri pour penser* », enfin à la décisive réflexion et à l'acte audacieux qui lui fit choisir une barrique et se jeter à la mer, tandis que son frère fut condamné par son entêtement apeuré.

Intérêt philosophique

Alors que l'épigraphe (une citation de Joseph Glanvil, philosophe anglais du XVIIe siècle) annonce une soumission à la volonté divine : « *Les voies de Dieu, dans la nature comme dans l'ordre de la Providence, ne sont point nos voies ; et les types que nous concevons n'ont aucune mesure commune avec la vastitude, la profondeur et l'incompréhensibilité de ses oeuvres, qui contiennent en elles un abîme plus profond que le puits de Démocrite*», la leçon de la nouvelle en est, après le renoncement à l'action (« *nous étions maintenant soulagés de tous ces embarras comme ces misérables condamnés à mort, à qui on accorde dans leur prison quelques petites faveurs qu'on leur refusait tant que l'arrêt n'était pas prononcé* ») une d'énergie, d'efficace réflexion, d'audacieuse action, de résistance à l'entonnoir tourbillonnant, dont il faut remarquer qu'il revint de façon obsessionnelle chez Poe, l'être humain étant souvent dans ses oeuvres comme aspiré par une force mystérieuse vers un néant horrible qui ne peut que le rendre fou.

Destinée du texte

En 1846, la nouvelle fut traduite pour la première fois en français par E.D. Forgues, et publiée dans "La revue britannique". Puis elle le fut par Isabelle Meunier et publiée dans "La démocratie pacifique" les 24 et 25 septembre 1847.

Enfin, elle le fut par Baudelaire, qui mit entre parenthèses, assez inutilement, le mot anglais : « *riding* », en francisa un autre (« *yard* » qu'au Québec on traduit par « *verge* »), laissa passer les anglicismes « *terrifique* » et « *anxieux de les vérifier* » (en fait, il faudrait dire « *pressé* »). Il donna à sa traduction la septième place dans ses "Histoires extraordinaires". Il commenta : « "Le Maelstrom" : ne

pourrait-on pas descendre dans un gouffre dont on n'a pas encore trouvé le fond, en étudiant d'une manière nouvelle des lois de la pesanteur? » (*'Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages'*).

'The island of the fay'

(juin 1841)

'L'île de la fée'

Nouvelle de 5 pages

Plus que la musique, la nature s'apprécie bien dans l'isolement, que ce soient paysages terrestres ou espace. Au cours d'un voyage solitaire, le narrateur découvre une île dont un côté était resplendissant et l'autre sombre mais beau. Il pensa que c'était le séjour des fées, et il en vit en effet une en faire le tour et passer de la lumière à l'ombre et revenir à la lumière, cycle d'une brève année de sa vie.

Commentaire

C'est probablement à son séjour en Écosse que Poe doit l'inspiration de cette nouvelle qui resplendit de beauté littéraire au point qu'on peut y voir un poème en prose qui montre la variété de ses talents. Elle fut publiée pour la première fois dans le numéro de juin 1841 du "Graham's lady's and gentleman's magazine".

Baudelaire donna à sa traduction l'avant-dernière place dans ses *'Nouvelles histoires extraordinaires'*.

'Eleonora'

(septembre 1841)

'Éléonora'

Nouvelle de 8 pages

Le narrateur, sa cousine et sa tante vivaient isolés mais heureux dans « *la Vallée du Gazon-Diapré* », un paradis plein de fleurs parfumées, d'arbres fantastiques, où coule une « *rivière du Silence* », qui restait préservé de toute trace de pas d'étrangers. Ils y passèrent ainsi quinze ans « *avant que l'amour soit entré* » dans les cœurs du narrateur et de sa cousine, Éléonora, la vallée reflétant alors la beauté de leur idylle. Cependant, après plusieurs années de bonheur, elle tomba malade, et la vallée refléta alors le chagrin des amants. Elle ne craignait pas la mort, mais plutôt le fait qu'après le narrateur quitte la vallée et porte son amour à une autre fille. Avec émotion, il fit la promesse de lui être toujours fidèle, prenant à témoin « *le Tout-Puissant Régulateur de l'Univers* ». Cependant, après la mort d'Éléonora, il quitta la vallée pour « *une cité étrangère* » où il rencontra une femme nommée Ermengarde qu'il épousa sans se sentir coupable. Et il entendit « *une voix délicieuse et familière* » lui dire : « *Dors en paix ! car l'Esprit d'amour est le souverain qui gouverne et qui juge, et, en admettant dans ton cœur passionné celle qui a nom Ermengarde, tu es relevé, pour des motifs qui te seront révélés dans le ciel, de tes vœux envers Éléonora.* »

Commentaire

La nouvelle est assez évidemment autobiographique, étant inspirée par la vie de Poe avec sa tante, Maria Clemm, et sa cousine, Virginia. Il l'aurait donc écrite pour alléger la culpabilité que lui inspirait son intérêt pour d'autres femmes alors qu'elle avait juste commencé à montrer des signes de sa maladie.

Au début, le narrateur reconnaît sa folie, bien qu'il croie qu'il n'a pas été déterminé si la folie n'est pas en fait la plus haute forme d'intelligence : « *Les hommes m'ont appelé fou ; mais la science ne nous a*

pas encore appris si la folie est ou n'est pas le sublime de l'intelligence, si presque tout ce qui est la gloire, si tout ce qui est la profondeur, ne vient pas d'une maladie de la pensée, d'un mode de l'esprit exalté aux dépens de l'intellect général. » Ainsi, le génie serait lié à la folie, et l'imagination malade pourrait transcender l'intellect et susciter la vision artistique la plus profonde. Cela peut être avancé facétieusement, mais peut aussi expliquer la description très idyllique de la vallée, son changement avec leur amour et, plus tard, avec la mort d'Éléonora. Admettre la folie excuserait l'introduction de tels éléments fantastiques.

Dans cette vallée dont la topographie éminemment romantique fut reprise de celle que Coleridge donna à Xanadu dans son poème "*Kubla Khan*", mais qui pourrait aussi être un souvenir du séjour de Poe en Écosse, le paysage ayant déjà été celui de "*L'île de la fée*", les êtres humains vivaient en parfaite symbiose avec la nature. Ainsi, quand l'innocente relation du narrateur et d'Éléonora devint de l'amour, la vallée refléta la beauté de leur idylle : « *Un changement s'empara de toutes choses. Des fleurs étranges, brillantes, étoilées, s'élançèrent des arbres où aucune fleur ne s'était encore fait voir. Les nuances du vert tapis se firent plus intenses ; une à une se retirèrent les blanches pâquerettes, et à la place de chacune jaillirent dix asphodèles d'un rouge de rubis. Et la vie éclata partout dans nos sentiers ; car le grand flamant, que nous ne connaissions pas encore, avec tous les gais oiseaux aux couleurs brûlantes, étala son plumage écarlate devant nous.* » Puis, parallèlement, quand la maladie atteignit Éléonora, la vallée refléta le chagrin des amants : « *Un second changement était survenu en toutes choses. Les fleurs étoilées s'abîmèrent dans le tronc des arbres et ne reparurent plus. Les teintes du vert tapis s'affaiblirent ; et un à un dépérèrent les asphodèles d'un rouge de rubis, et à leur place jaillirent par dizaines les sombres violettes, semblables à des yeux, qui se convulsaient péniblement et regorgeaient toujours de larmes de rosée. Et la Vie s'éloigna de nos sentiers ; car le grand flamant n'étala plus son plumage écarlate devant nous, mais s'envola tristement de la vallée vers les montagnes avec tous les gais oiseaux aux couleurs brûlantes qui avaient accompagné sa venue.* »

Poe donna à ses personnages cet habituel développement chez lui par lequel ils tendent à se retirer du monde réel dans des lieux éloignés où ce détachement leur fait acquérir une faculté de perception aiguë. Éléonora est une autre de ces jeunes femmes qu'il se plut à créer et qui sont passives, complètement dévouées à l'être aimé et qui meurent. Mais, par rapport aux histoires où une amante morte vient d'au-delà de la mort, nécrophilie psychotique qui suscite des sentiments d'horreur et de terreur mais était, pour Poe, le sujet le plus poétique au monde, histoires telles que "*Morella*" (où la femme morte se réincarne en sa propre fille, seulement pour mourir) et "*Ligeia*" (où la première femme revient des morts pour détruire le nouvel amour du narrateur), "*Éléonora*" n'apporte que paix et beauté. Surtout, la nouvelle se termine abruptement, dans une douce atmosphère de paix, avec l'évocation du nouvel amour du narrateur et son acceptation par la première amante : si on la compare aux fins des autres nouvelles, c'est en effet un « happy ending » sans antagonisme, ni culpabilité ou ressentiment. La mort d'Éléonora sert de fin symbolique à l'amour romantique et idéal qui est vite remplacé par l'amour moins passionné et marital pour Ermengarde. Ultiment, le message de la nouvelle est qu'il est permis à un homme de se marier après la mort de son premier amour. C'était une tentative guère convaincante, de la part de Poe, de se justifier. Pourtant, il considéra que l'histoire « *ne finissait pas aussi bien qu'elle aurait pu* ».

La nouvelle se donnait aussi pour but d'exalter la beauté, et l'ami de Poe, Thomas Holley Chivers, appréciait qu'elle soit presque un poème en prose, comparant son originalité et son exécution à l'oeuvre d'Ossian.

Elle fut publiée pour la première fois dans la revue "Notion" du 4 septembre 1841 (le narrateur était alors nommé Pyrros), puis à nouveau dans l'édition de 1842 de "The gift : a Christmas et New Year's Present", une publication annuelle ; et encore dans le numéro du 24 mai 1845 du "Broadway journal". Poe ajouta alors une épigraphe qui est une citation de Raymond Lulle qu'on peut traduire ainsi : « Sous la protection d'une forme spécifique, mon âme est sauvée ».

Baudelaire fit la première traduction en français de la nouvelle, et lui donna la troisième place dans ses "*Histoires grotesques et sérieuses*". Il signala, dans une note, qu'il y a dans "*Éléonora*", « un

ordre de sentiments et d'idées apparenté avec ceux qui règnent dans "Ligeia" et "Morella". Surtout, on trouve le même "fantôme d'amour" dans ces trois femmes qui sont, à demi, des songes. »

"Never bet the devil your head"

(septembre 1841)

"Ne pariez jamais votre tête au diable"

Nouvelle de 8 pages

Le narrateur, présenté comme l'auteur lui-même, est consterné par les critiques littéraires qui prétendent qu'il n'a jamais écrit une histoire morale. Il commence alors à raconter l'histoire de son ami, Toby Dammit, qui est décrit comme un homme affligé de nombreux vices, qui seraient dus en partie du moins au fait que sa mère, gauchère, le flagellait de sa main gauche. Il était aussi atteint de la maladie qu'est le transcendantalisme. Il faisait souvent des paris purement rhétoriques, car il aimait beaucoup l'expression « *J'en parierais ma tête au diable* ». Le narrateur essaya de le faire renoncer à ses mauvaises habitudes, mais n'y réussit pas. Cependant, ils restèrent amis. Un jour qu'ils voyageaient ensemble, ils passèrent par un pont couvert, sous lequel, parce qu'il manquait de fenêtres, c'était sombre. Cependant, Dammit, ne souffrit pas de cette obscurité et se montra même d'une inhabituelle bonne humeur, comme s'il était affecté par les « *transcendants* ». Au milieu, ils furent arrêtés par un tourniquet d'une certaine hauteur. Mais Dammit paria sa tête au diable qu'il pourrait sauter par dessus. Avant que le narrateur puisse répliquer, une toux leur signala la présence d'un petit vieillard qui se dit intéressé de savoir si Dammit serait capable d'un tel saut « *élégamment et transcendantement* » et lui offrit même de l'aider d'une bonne poussée. Le narrateur pensa en lui-même qu'il était malséant de la part d'un vieillard de pousser Dammit à tenter l'exploit, et ajouta : « *Je ne me soucie pas de savoir qui est le diable* ». Dammit commença un saut parfait, mais tomba sur le dos du mauvais côté du tourniquet. Le vieillard rapidement saisit quelque chose et s'esquiva. Le narrateur, s'occupant de son ami, constata que sa tête avait disparu, « *ce qui peut être appelé une sérieuse blessure* ». Il vit que, juste au-dessus du tourniquet, s'étendait horizontalement une barre de fer effilée que la nuque de son ami avait touchée en sautant. Il le ramena à la maison et fit chercher des homéopathes. Dammit ne survécut pas longtemps à cette terrible perte. Les homéopathes ne lui donnèrent pas assez de leurs médicaments, et ce qu'ils lui donnèrent, il hésita à le prendre. Il mourut, ce qui était une leçon pour tous les débauchés. Le narrateur l'enterra, et envoya la facture pour les dépenses de ses funérailles aux transcendantalistes. Comme ils refusèrent de la payer, le corps de Dammit fut vendu pour qu'on en fasse la viande pour chiens.

Commentaire

Souvent sous-titré "*A tale with a moral*" (« Une histoire avec une morale »), c'est un texte satirique qui se moque de l'idée qui veut que toute littérature doive avoir une morale, et ridiculise le transcendantalisme, système philosophique qui faisait primer les idées sur les faits, n'admettait pas l'existence du mal. Malgré les nombreuses références qu'il fit à ce mouvement, dont une à son journal "The dial", Poe nia l'avoir visé. Cependant, par ailleurs, il admit son dégoût des adeptes de cette thèse, qu'il appelait les « *frogpondians* », c'est-à-dire les grenouilles de l'étang du « Boston common ». Il ridiculisait leurs écrits, en les disant « *menés par les métaphores* », tombant dans « *l'obscurité pour l'amour de l'obscurité* » ou dans « *le mysticisme pour l'amour du mysticisme* ». Il écrivit, dans une lettre à Thomas Holley Chivers qu'il ne détestait pas les transcendantalistes, « *seulement les simulateurs et les sophistes parmi eux* ».

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans le numéro de septembre 1841 du "Graham's magazine" sous le titre : "*Never bet your head : a moral tale*". Elle fut publiée de nouveau dans le numéro du 16 août 1845 du "Broadway journal" sous le titre : "*Never bet the devil your head*". Le biographe de Poe, Arthur Hobson Quinn, la rejeta, disant que « ce n'est qu'une bagatelle ! » En 1957, on en a fait une pièce radiophonique pour le "CBS radio workshop".

En 1967, l'histoire fut adaptée au cinéma par Federico Fellini, dans un sketch intitulé "*Toby Dammit*", le dernier des trois du film "*Histoires extraordinaires*", où il fit jouer Terence Stamp dans une Rome contemporaine.

"The purloined letter"

(novembre 1841)

"La lettre volée"

Nouvelle de 19 pages

Le préfet de police de Paris sollicite l'aide de Dupin car il cherche une lettre compromettante qui a été volée à une dame de qualité par un voleur qu'on connaît, qui est un certain « D. » dont on surveille les allées et venues ; dont on a, selon les méthodes policières habituelles, fouillé en vain l'hôtel pendant son absence. La lettre, que le voleur avait laissée bien en vue, dans un tableau accroché au mur, est présentée par Dupin au milieu du texte. La deuxième moitié contient sa théorie : il faut s'identifier à l'intelligence à laquelle on se mesure ; le raisonnement mathématique n'est pas toujours le seul bon.

Commentaire

La lettre ne fut donc pas « volée » mais, comme l'indique bien le texte anglais, « *purloined* », « détournée ».

La nouvelle est construite sur ce schéma classique : d'abord, la relation d'événements mystérieux puis leur explication. On y retrouve, déjà montrée dans "*Double assassinat dans la rue Morgue*", l'incapacité de la police dont les méthodes d'investigation sont inefficaces. Et on retrouve Dupin qui donne ses explications au narrateur, qui ne participe ni à l'action, ni à l'enquête. Dupin doit tout expliquer (12 pages sur 23 !) à ce représentant du lecteur et non au préfet de police qui est trop obtus. Dupin joue avec la forme de la lettre reconstituée comme un simulacre et qui vise au leurre. D. est peut-être un frère de Dupin, comme semble l'indiquer, à la fin, la citation de la tragédie "*Atrée et Thyeste*" de Crébillon père : « Un destin si funeste, / S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste. » Poe le décrit comme dominé par la « fancy », au contraire de Dupin, qui finit par l'emporter, grâce à la puissance de son raisonnement qui lui permet d'édicter ce principe qui est une belle observation psychologique : le plus apparent est censé être caché ; la vérité n'est pas toujours dans un puits ; il y a des secrets qui courent le monde et que personne ne connaît.

Si la police est ridiculisée, le sont aussi tous ceux qui se contentent d'appliquer minutieusement des méthodes sans procéder à une véritable réflexion. L'aveuglement des policiers, à l'esprit médiocre, renvoie à l'aveuglement des êtres humains, incapables de saisir la perfection des plans de Dieu.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The Chamber's journal" de novembre 1841.

Elle fut traduite en français anonymement dans "Le magasin pittoresque" d'août 1845.

Baudelaire donna à sa traduction la deuxième place dans ses "*Histoires extraordinaires*", après "*Double assassinat dans la rue Morgue*".

Le psychanalyste Jacques Lacan dirigea un séminaire sur "*La lettre volée*", qui fut le prétexte à quelques belles formules, et qui fut publié en 1957. Estimant que les méthodes du détective peuvent être comparées à celles du psychanalyste, car ils sont tous les deux en quête de la vérité, il considéra cette histoire policière d'un point de vue technique. Comme, dans sa conception, l'inconscient d'une personne est totalement déterminé par un ordre symbolique qui lui est imposé, celui, par opposition aux « signifiés », des « signifiants » qui ne dénotent rien, il se servit de la nouvelle de Poe pour illustrer la « détermination majeure que le sujet reçoit du parcours d'un « signifiant ». Pour lui, la nouvelle montre comment un signifiant (la lettre) exerce un énorme pouvoir sans référer à rien en particulier. Il y a bien, au long de l'histoire, de vagues indices sur le contenu de la lettre, mais le lecteur est constamment amené à se concentrer sur l'objet lui-même ou, plus exactement, sur son absence.

Cela a suscité une étude contradictoire de Derrida fondée sur les doubles et la situation d'écriture.

'A succession of Sundays'
(novembre 1841)
'La semaine des trois dimanches'

Le narrateur est un jeune homme qui a grandi avec son oncle et sa cousine. Les deux jeunes gens souhaitent se marier. Mais, depuis qu'ils ont évoqué le sujet avec le vieil homme, il leur répète avec entêtement qu'il pourra les marier quand il y aura trois dimanches dans la même semaine. Or ils rencontrent deux capitaines de navire qui ont fait le tour du monde dans des directions opposées pour revenir au même port. L'un les assure que, étant parti vers l'ouest, il avait déjà eu un dimanche quand il arriva au port un dimanche ; l'autre les assure que, étant parti vers l'est, c'était pour lui samedi quand il arriva au port où c'était le dimanche. Le vieil oncle voyant son énigme résolue consentit au mariage des jeunes gens.

Commentaire

La nouvelle permet à Poe de montrer son habileté à traiter du paradoxe temporel créé par la traversée de la ligne internationale de la date dans des directions différentes.

Elle fut publiée pour la première fois le 27 novembre 1841 dans le "Saturday evening post" sous le titre "A succession of Sundays". Puis elle reçut le titre "*Three Sundays in a week*".

Elle inspira directement "*Le tour du monde en quatre-vingts jours*" de Jules Verne qui, dans son essai "*Edgard Poe et ses œuvres*" (1864), la commenta ainsi : « Elle est d'un genre moins triste, quoique bizarre. Comment peut-il exister une semaine des trois dimanches? Parfaitement, pour trois individus, et Poë le démontre. En effet, la terre a vingt-cinq mille milles de circonférence, et tourne sur son axe de l'est à l'ouest en vingt-quatre heures ; c'est une vitesse de mille milles à l'heure environ. Supposons que le premier individu parte de Londres, et fasse mille milles dans l'ouest ; il verra le soleil une heure avant le second individu resté immobile. Au bout de mille autres milles, il le verra deux heures avant ; à la fin de son tour du monde, revenu à son point de départ, il aura juste l'avance d'une journée entière sur le second individu. Que le troisième individu accomplisse le même voyage dans les mêmes conditions, mais en sens inverse, en allant vers l'est, après son tour du monde il sera en retard d'une journée ; qu'arrive-t-il alors aux trois personnages réunis un dimanche au point de départ? pour le premier, c'était hier dimanche, pour le second, aujourd'hui même, et pour le troisième, c'est demain. Vous le voyez, ceci est une plaisanterie cosmographique dite en termes curieux. » Il faut remarquer incidemment que Jules Verne se trompa de sens en recopiant à l'envers les termes d'Edgar Poe : le voyageur parti vers l'ouest ne voit pas le soleil avant, mais après celui resté en place... D'autre part, la circonférence de la Terre ne fait pas 25 000 milles, ni 24 000 milles comme l'a écrit Edgar Poe, mais 21 600 milles nautiques.

'The oval portrait'
(avril 1842)
'Le portrait ovale'

Nouvelle de 3 pages

Le narrateur, « *déplorablement blessé* », cherche refuge dans la tour d'un château d'Italie abandonné, et y passe la nuit. Il y admire les oeuvres d'art décorant la chambre à la forme étrange, et lit attentivement un « *petit volume* » qui « *en contenait l'appréciation et l'analyse* ». Il découvre le portrait, dans un cadre ovale, d'une jeune femme d'une rare beauté, portrait qui le frappe par « *une expression vitale absolument adéquate à la vie elle-même* » et le laisse, pendant « *une heure entière peut-être* », dans une silencieuse contemplation. Dans le livre, il apprend que la jeune femme avait épousé le

peintre qui avait fait son portrait dans la tour même, la soumettant, dans son obsession, à une telle attention que, si, à la fin, il avait pu s'exclamer : « *En vérité, c'est la Vie elle-même !- il se retourna brusquement pour regarder sa bien-aimée : elle était morte !* »

Commentaire

Poe a pu être inspiré soit par le portrait de son ami Thomas Sully montrant une jeune fille tenant dans sa main un médaillon pendant à un ruban sur son cou nu, ou peut-être par le Tintoret, qui peignit un portrait de sa fille morte. Son intrigue montre aussi quelques ressemblances avec une intrigue secondaire des *"Mystères d'Udolphe"* d'Ann Radcliffe, roman qu'il mentionna au début de sa première version de la nouvelle. Mais, surtout, cette menace de la mort d'une jeune femme traduisait l'angoisse que suscitait chez lui la santé de Virginia.

La nouvelle, une des plus brèves de Poe, s'inscrit dans la tradition gothique, en traitant les thèmes et de la monomanie (comme *"Bérénice"* ou *"L'homme des foules"*) et de la mort d'une belle femme (comme *"Ligeia"* ou *"Morella"*), dont, dans *"Philosophie de la composition"*, il déclara qu'il est le sujet le plus poétique au monde. ici, il suggéra que la beauté de la jeune femme l'a condamnée à mort.

La nouvelle propose une réflexion sur les rapports de l'art et de la vie, le peintre empruntant littéralement ses couleurs à la vie, enlevant la vie à son modèle pour la donner à son oeuvre. L'art et l'obsession qu'il crée sont ultimement dépeints comme des assassins, responsables de la mort de la jeune femme. Dans cet ordre d'idées, on peut considérer que l'art implique la mort, que la relation entre l'art et la vie peut être considéré comme une rivalité. Avec l'achèvement du portrait, le transfert de la vie à l'art trouve son accomplissement : le modèle est mort, l'art est vivant et triomphe.

La nouvelle fut d'abord publiée dans "The Graham's magazine" en 1842, dans une version plus longue intitulée *"Life in death"* (« Vie dans la mort»), qui incluait quelques paragraphes d'introduction expliquant comment le narrateur avait été blessé, et qu'il avait pris de l'opium pour calmer la douleur. Poe supprima probablement cette introduction parce qu'elle n'était pas particulièrement appropriée, et qu'elle donnait aussi l'impression que l'histoire n'était qu'une hallucination. La version plus courte, renommée *"The oval portrait"*, fut publiée dans l'édition du 25 avril 1845 du "Broadway journal".

Entre temps, Nathaniel Hawthorne utilisa une intrigue similaire dans sa nouvelle de 1843, *"The birth-mark"* (*"La marque de naissance"*).

Baudelaire fut le premier traducteur de la nouvelle en français, et donna à sa traduction la dernière place dans ses *"Nouvelles histoires extraordinaires"*.

Des éléments de l'histoire se retrouvent dans le roman *"Le portrait de Dorian Gray"* (1891) d'Oscar Wilde, où, toutefois, le portrait révèle graduellement la présence du mal dans le sujet plutôt que dans l'artiste. Cinq ans avant sa publication, Wilde avait loué l'expression rythmique chez Poe.

En 1962, le réalisateur Jean-Luc Godard cita des passages de la nouvelle dans son film *"Vivre sa vie"*. On a pu y voir un aveu du risque qu'il y avait pour lui à faire de sa femme, Anna Karina, l'actrice principale de ses films.

***"The mystery of Marie Rogêt
A sequel to "The murder in the rue Morgue"***
(novembre 1842)

*"Le mystère de Marie Roget
pour faire suite à "Double assassinat dans la rue Morgue"*

Nouvelle de 49 pages

Une jeune « *grisette* » parisienne, vendeuse en parfumerie de son état, disparaît du domicile maternel. Quatre jours plus tard, son corps est repêché dans la Seine, du sang noir dans la bouche. Comme la police peine à trouver le coupable et que chaque journal propose sa théorie, l'enquête est de nouveau confiée à Dupin qui nous explique sur vingt pages combien ces analyses sont infondées

et maladroites, démontre enfin qu'elle n'a pas été assassinée, comme on le pensait, par une bande de voyous.

Commentaire

La nouvelle fut conçue comme une suite de *"Double assassinat dans la rue Morgue"*, le retour du même détective instituant ce qui allait être une règle du genre policier.

Elle fut inspirée d'un fait réel, l'assassinat de Mary Cecil Rogers à New York en 1841, dont le corps avait été retrouvé dans l'Hudson, près de la rive du New Jersey. Dans une lettre datée du 4 juin 1842, Poe expliqua qu'en faisant faire à Dupin « *une analyse très longue et rigoureuse de la tragédie* » et en reprenant « *les opinions et les arguments de la presse* », il démontra « *le caractère fallacieux de l'opinion reçue* » et « *indiqua l'assassin d'une manière qui donnera un nouvel élan à l'enquête* ». Cependant, il compromit l'intérêt de la nouvelle en apportant des révisions à l'histoire, pour coller à l'actualité du fait divers qui l'avait inspirée.

La nouvelle parut dans "The ladies' companion's monthly" de novembre et décembre 1842, janvier 1843.

Baudelaire en fit la première traduction en français et lui donna la première place dans ses *"Histoires grotesques et sérieuses"*, un fourre-tout des textes qu'il avait en réserve et où la nouvelle est parfaitement déplacée : elle aurait dû se trouver dans *"Histoires extraordinaires"* à la suite de *"Double assassinat dans la rue Morgue"*. Il n'avait pas pu la faire publier avant parce qu'il était plus ou moins brouillé avec la plupart des directeurs de journaux et de revues.

"The pit and the pendulum"

(décembre 1842)

"Le puits et le pendule"

Nouvelle de 15 pages

Après avoir perdu connaissance, le narrateur, un Espagnol condamné à mort par l'Inquisition, se retrouve dans un cachot où règne « *la noirceur de l'éternelle nuit* ». L'explorant malgré tout, il s'avance le long de sa muraille, découvre qu'il est très grand ; mais, le traversant, il manque de tomber dans un « *puits circulaire* » et très profond. Il s'évanouit. À son réveil, il se voit lié sous une faux aiguisée comme un rasoir qui, descendant en suivant un mouvement de pendule, lui tranchera inmanquablement la gorge. Presque conduit à la folie, il utilise cependant sa main gauche qui est libre pour lutter contre des rats montés du puits, attirés par la nourriture qu'on lui a laissée. Puis, alors que la faux touche presque sa poitrine, il a l'idée de leur faire couper la corde. Libre, il constate que le mouvement de la machine s'est arrêté. Mais la cellule est alors envahie par une « *lumière sulfureuse* » : c'est que les murs de fer sont chauffés à une température intolérable. Ils se rapprochent pour l'obliger à sauter dans le puits. Il est sauvé par l'armée française du général Lasalle qui s'est emparée de la ville.

Commentaire

L'épigraphe fait allusion à la porte d'un marché parisien qui ne peut être que le Marché Saint-Honoré ; mais celui-ci n'a jamais eu de porte ! On peut donc se demander si l'inscription elle-même a jamais existé, si elle est due à une confusion ou à une mystification de Poe.

Il s'est inspiré de différentes oeuvres : *"Edgar Huntly"* de Charles Brockden Brown, histoire d'un homme tombant dans un puits et perdant graduellement l'esprit sous l'effet de la soif, de l'obscurité et de la paranoïa ; *"Critical history of the Spanish Inquisition"* de Juan Antonio Llorente ; *"Philosophy of religion"* de Thomas Dick.

Dans ce récit cauchemardesque de suspense claustrophobique, dont l'invention a quelque chose d'insensé à la fois et de compliqué qui stupéfie, règne une très forte atmosphère de terreur : la chambre noire exhale la putréfaction et la mort ; les rats sont frénétiques ; la victime subit sous le pendule qui descend inexorablement une horreur paralysante et des hallucinations. Se trouvaient réunis tant de motifs récurrents chez les auteurs de romans d'horreur que cela a suscité bien des discussions sur l'état mental de l'écrivain.

La nouvelle appartient à la fois à l'« *arabesque* » en ce qu'elle traite de l'esprit, et au « *grotesque* » en ce qu'elle traite aussi du corps. On assiste au conflit entre eux, le héros essayant de libérer son corps des obstacles grâce à un esprit supérieur, quoique parfois affolé. Souvent, il ne jouit que de ses facultés mentales, car toute action physique lui est impossible. Il est montré que l'être humain est capable, grâce à son intelligence, à la force de sa volonté et à son opiniâtre opposition, de résister aux intentions de ses persécuteurs et finalement triompher en dépit du sort contraire.

La nouvelle est imprégnée de symbolisme religieux, le « *sauvage, sulfureux lustre* » de la cellule suggérant le feu et le soufre infernaux, tandis que la main du général français fait penser à la main de Dieu tendue pour sauver une âme.

La nouvelle fut publiée pour la première fois en 1842 dans "The gift : a Christmas and New Year's present for 1843". Après la mort de Poe, on l'accusa de plagiat et on trouva que l'oeuvre manquait d'originalité. Cependant, elle survécut, devint une de ses oeuvres les plus populaires, cette exploration des profondeurs d'un esprit torturé et des limites du courage humain ayant peut-être plus d'impact dans le monde d'aujourd'hui.

Baudelaire fit la première traduction en français, et lui donna la huitième place dans ses '*Nouvelles histoires extraordinaires*'.

'The tell-tale heart'

(janvier 1843)

'Le cœur révélateur'

Nouvelle de 5 pages

Le narrateur, compagnon d'un vieil homme, étant exaspéré par son œil de vautour, décide de le tuer. Sept nuits de suite, chaque fois à minuit, il observe l'œil à la lumière d'une lanterne, mais constate qu'il est fermé, tandis que le cœur bat fort. Enfin, une nuit, il voit l'œil et tue le vieil homme. Il dissimule le corps juste avant que ne viennent enquêter des policiers face auxquels il montre beaucoup d'assurance, les invitant à chercher et se compromettant en se plaçant sur l'endroit même où gît sa victime. Or le bruit des battements du cœur qu'il entend ou croit entendre le fait éclater et avouer son crime.

Commentaire

Dans cette histoire d'assassinat sordide, une des plus intenses, des plus cruelles et des plus terribles écrites par Poe, le récit commence de façon abrupte par la surprise avec laquelle il est question de la folie du narrateur, du « *vieux bonhomme* », d'« *accomplir l'œuvre* », de son œil, des « *horloges-de-mort dans le mur* ». Puis Poe exerça ce que Stephen King appela la loi du « *ralentissons pour regarder l'accident* », par cette succession de nuits jusqu'à la huitième dont le caractère dramatique est souligné. Le délire, qui naquit du fait que, dans l'œil voilé du vieillard, le narrateur lut sa propre mortalité n'empêche pas de procéder avec méthode, de prendre de « *sages précautions* » pour commettre le crime, l'auteur nous tendant le panneau des affirmations de sagesse du fou qui conduit lui-même à la découverte de son crime. L'histoire est racontée par le criminel, et nous sommes ainsi, nous qu'il interpelle d'ailleurs, soumis à son point de vue, entraînés dans son délire. Dans cette nouvelle onirique, le meurtre rejoint le meurtrier par retour des battements de cœur. Une logique

circulaire se met ainsi en place, une logique de l'irrationnel, jusqu'à cette dialectique du contradictoire, de l'entêtement dans la contradiction si magistralement mise en scène.

C'est que la nouvelle est de superbe facture. Les symptômes d'angoisse sont scandés dès les premières lignes par un narrateur, d'où la ponctuation hachée de quelqu'un qui est hors hors d'haleine. Dans un passage, exceptionnel par l'intensité de l'action, les phrases sont brèves ; il y en a même une qui est elliptique : « *Aucune pulsation* ». Lorsque le bruit grandit, le trouble est rendu par l'accélération, l'accumulation des verbes. Mais, ailleurs, les phrases sont longues et complexes. Le lexique est intense : « *le gémissement d'une terreur mortelle* » (qui est donc personnifiée), une « *âme surchargée d'effroi* ». Le bruit aussi est personnifié comme l'est la Mort avec sa grande ombre noire, comme l'est la sensation : elle tint bon.

Le narrateur assassin, qui cherche à mettre le lecteur de son côté, se laisse finalement prendre au piège de sa propre folie, est victime de sa propre suggestion qui devient, pour lui, une réalité. Son hyperacuité des sens se détraque, le conduit à la folie, ou en est déjà un symptôme. On constate qu'il n'y a personne de plus méthodique que les grands criminels qui agissent pourtant en état de transe. Ce battement de cœur, qui est en fait celui du criminel, est la manifestation, qui se fait malgré lui, de son remords d'une culpabilité enfouie qui le pousse, toujours malgré lui, à se compromettre pour être obligé de s'accuser. Le personnage obéit donc inconsciemment à sa conscience.

On est amené à réfléchir à cette identification du meurtrier à la victime. C'est par cette reconnaissance de la similitude avec l'autre que naît la conscience du mal qu'on lui a fait et dont on pourrait souffrir.

Baudelaire fut le premier à traduire la nouvelle en français. Il donna à sa traduction de la nouvelle la cinquième place dans ses « *Nouvelles histoires extraordinaires* ».

En 1974, elle inspira à Stephen King sa propre nouvelle : « *The old dude's ticker* ».

« *The gold-bug* »

(juin 1843)

« *Le scarabée d'or* »

Nouvelle de 39 pages

Sur une île au large de la Caroline du Sud, William Legrand, gentleman rompu à l'analyse et à la déduction, qui est à la recherche de coquillages et d'échantillons entomologiques, trouve un scarabée d'un genre qu'il n'avait jamais vu. Pour le montrer à un ami, il le dessine sur un parchemin qu'il a dans sa poche. Il découvre que, lorsque le parchemin est approché du feu, un crâne y apparaît, que, lorsqu'il l'est plus longtemps encore, un code s'y dessine qui indique la direction à suivre pour trouver le trésor caché par un pirate.

Commentaire

Cette nouvelle était un souvenir du séjour de Poe sur l'île Sullivan où il avait été envoyé quand il était soldat. Elle montre son intérêt pour la cryptographie.

Elle est construite sur un schéma classique :

- la relation d'évènements mystérieux :

- présentation des personnages : un narrateur participant à l'action ; son ami Legrand et le serviteur noir Jupiter (à propos duquel il faut remarquer que Poe mit en scène des stéréotypes racistes) ;
- la visite du narrateur chez Legrand qui dessine sur un papier le scarabée doré qu'il a découvert récemment : son ami n'y voit que la forme d'une tête de mort ; des indices paraissant peu significatifs peuvent être négligés par le lecteur : il y a du feu dans la cheminée, un chien saute sur le visiteur, Legrand conserve soigneusement son papier, etc.) ;
- le récit de Jupiter au narrateur : les extravagances de Legrand depuis l'affaire de la tête de mort (il « *fait des chiffres* » ; rêves de fortune ; une expédition solitaire dans la région...)

évocation rétrospective de la découverte du scarabée (et du papier qui a servi à l'envelopper) : le scarabée « endiablé » a dû mordre Legrand !

- l'expédition commune (avec le narrateur) : avertissement de Legrand (arriver jusqu'à « l'or », grâce au scarabée [le narrateur insiste sur la « lubie » et même la « démence » du personnage]) ; première expérience (le scarabée attaché à une ficelle, l'oeil de la tête de mort, l'échec [nouvelles remarques sur l'« aliénation mentale » du « visionnaire », son cerveau infecté de « superstitions »] ; deuxième expérience (l'erreur de Jupiter, la découverte du trésor [changement d'attitude du narrateur : Legrand « prophète », mais aussi seul détenteur de l'explication] ;
- l'explication postérieure (une hypothèse de sens avait été immédiatement apportée par l'épigraphe : « *Ce garçon a une folie dans les jambes ! Il a été modu par la tarentule.* », hypothèse confirmée peu après par le narrateur : Legrand a « *la tête un peu dérangée* ») :
 - rappel de la visite du narrateur : identification du parchemin (le « papier » ramassé par hasard par Jupiter) ; identification de la « tête de mort » (révélée par la chaleur de la cheminée, quand le visiteur avait voulu esquiver le chien) ;
 - explication des extravagances notées par Jupiter : révélation et identification du message et de sa signature (l'expérience de la chaleur est réitérée, au cours même de l'explication, pour mieux convaincre) ; le déchiffrement du message (idem : l'expérience de « décodage » est longuement reconstituée, pour prouver qu'au fond, « c'était facile ! »), l'enquête et la première expédition solitaire : identification des lieux ;
 - rappel de l'expédition commune : relais : « *Quant au reste de l'aventure, vous êtes, je présume, aussi bien renseigné que moi* » ; dernier point à élucider : les « folies » de Legrand au cours de cette expédition (le scarabée attaché à une ficelle...) : « *je résolu de vous punir tranquillement, à ma manière, par un petit brin de mystification froide* ».

En relisant la première partie de la nouvelle, connaissant la seconde, on peut repérer tous les indices qui auraient pu passer inaperçus.

En écrivant la première partie, l'auteur savait déjà quels indices il devait y disposer pour conduire à la deuxième : il y a d'autres détails qu'il aurait pu noter et qu'il a éliminés ; il y a, dans la première partie, des détails qui ne servent au contraire à rien mais que l'auteur a cependant notés.

En étudiant avec plus de précision l'attitude du narrateur par rapport à Legrand, on peut relever toutes les remarques destinées à induire le lecteur en erreur. Quand on relit le texte, toutes ces remarques ne semblent pas absolument vaines.

La nouvelle fut publiée dans "The dollar newspaper" puis de nouveau dans "The Saturday courier" de Philadelphie. Elle obtint un immense succès populaire.

En 1845, Alphonse Borghers la traduisit pour la première fois en français.

Pour Baudelaire, qui donna à sa traduction de la nouvelle la troisième place dans ses "*Histoires extraordinaires*", après "*Double assassinat dans la rue Morgue*" et "*La lettre volée*", commenta : « "*Le Scarabée d'or*" : analyse des moyens successifs à employer pour deviner un cryptogramme, à l'aide duquel on peut découvrir un trésor enfoui. Je ne puis m'empêcher de penser avec douleur que l'infortuné E. Poe a dû plus d'une fois rêver aux moyens de découvrir des trésors. Que l'explication de cette méthode, qui fait la curieuse et littéraire spécialité de certains secrétaires de police, est logique et lucide ! Que la description du trésor est belle, et comme on en reçoit une bonne sensation de chaleur et d'éblouissement ! Car on le trouve, le trésor ! ce n'était point un rêve, comme il arrive généralement dans tous ces romans, où l'auteur vous réveille brutalement après avoir excité votre esprit par des espérances apéritives ; cette fois, c'est un trésor vrai, et le déchiffreur l'a bien gagné. En voici le compte exact : en monnaie, quatre cent cinquante mille dollars, pas un atome d'argent, tout en or, et d'une date très ancienne ; les pièces très-grandes et très-pesantes, inscriptions illisibles ; cent dix diamants, dix-huit rubis, trois cent dix émeraudes, vingt-et-un saphirs et une opale ; deux cents bagues et boucles d'oreilles massives, une trentaine de chaînes, quatre-vingt-trois crucifix, cinq encensoirs, un énorme bol à punch en or avec feuilles de vigne et bacchantes, deux poignées d'épée, cent quatre-vingt-dix-sept montres ornées de pierreries. Le contenu du coffre est d'abord évalué à un million et demi de dollars, mais la vente des bijoux porte le total au delà. La description de ce trésor

donne des vertiges de grandeur et des ambitions de bienfaisance. Il y avait, certes, dans le coffre enfoui par le pirate Kidd, de quoi soulager bien des désespoirs inconnus. » (*‘Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages’*).

Jean Ricardou a montré l'analogie de la nouvelle avec la fable de La Fontaine *‘Le laboureur et ses enfants’*. Legrand « *avait été riche* » ; il était, avec ténacité, à la recherche d'un trésor ; son va et vient d'ouest est semblable à celui du labour.

En 1964, le cinéaste Robert Lechenay a adapté *‘Le scarabée d'or’*. Le récit y est fait tout entier par le héros, Legrand (en voix off), tandis que se déroulent les images (qui, elles, sont muettes) illustrant sa parole. Le récit suit l'ordre chronologique :

- la découverte du scarabée et du parchemin (identifié comme tel dès le départ),
- la découverte de la tête de mort sur le parchemin (à la flamme d'une bougie),
- la révélation du message et de sa signature, par le même moyen ; leur déchiffrement,
- l'expédition immédiate (Legrand est accompagné de sa femme [personnage supplémentaire, mais il n'y a pas d'ami-narrateur] et de Jupiter) : successivement l'identification des lieux, première et deuxième expériences, la découverte du trésor. Faire raconter l'histoire par le héros principal, et non par un témoin étranger présente un avantage, mais aussi un inconvénient : il ne peut, par exemple, se faire passer lui-même pour « fou », comme il apparaîtrait aux yeux d'un autre. De même, l'utilisation de l'ordre chronologique est contestable car, dans la nouvelle, les « trous » ainsi que les divers rappels et répétitions d'événements jouaient un rôle essentiel.

‘The black cat’

(août 1843)

‘Le chat noir’

Nouvelle de 9 pages

Le narrateur, de sa cellule dans une prison, raconte une histoire d'horreur et de meurtre. Aimant les animaux domestiques, il en avait plusieurs, vivant confortablement avec eux et sa femme. Cependant, bientôt, « *par l'opération du démon Intempérance* », cet ivrogne commença à détester son favori, un grand chat noir nommé Pluton. Une nuit, dans une crise de « *méchanceté hyperdiabolique* », il lui arracha un œil et le pendit. Un incendie ravagea alors sa maison et, curieusement, la figure du chat, une corde autour du cou, resta sculptée sur un mur. Bien vite, il voulut un autre chat et en trouva un identique à Pluton, sauf pour une « *une éclaboussure large et blanche* » sur la poitrine. Mais, la marque blanche étant devenue « *l'image du gibet* », il conçut de l'animosité à son égard. Un jour, dans la cave, le chat le fit trébucher et, brandissant une hache, il voulut le tuer. Sa femme ayant arrêté le coup, c'est elle qu'il tua. Il cacha le corps derrière une maçonnerie de la cave. Le chat ayant disparu, il profita d'une bonne nuit de sommeil. La police vint faire une perquisition, mais ne trouva rien. Les policiers revinrent quatre jours plus tard, et, dans la cave, le narrateur ne put s'empêcher de leur parler de la solidité des murs et de frapper de sa canne l'endroit exact où il avait emmuré sa femme. Une voix lui répondit, « *s'enflant en un cri prolongé, sonore et continu, tout à fait anormal et antihumain* », et le chat fut découvert sur le cadavre.

Commentaire

Les biographes de Poe ont noté que, dans l'une des maisons qu'il avait habitées à Philadelphie, la cave montrait des traces d'une maçonnerie élevée pour murer un espace vide. Aucun n'a conclu, bien entendu, qu'il avait eu l'intention d'y enfermer le cadavre de sa femme ou d'une autre victime. Mais ce détail aurait pu donner le branle à son imagination, et être à l'origine du *‘Chat noir’* et de *‘La barrique d'amontillado’*.

Mais, ici encore, Poe a pu emprunter à *‘The adventures of a younger son’* (1831) (*‘Mémoires d'un gentilhomme corsaire’*) d'Edward John Trelawny le massacre qu'y fait le héros du corbeau de son

père, qui était le tyrannique gardien du jardin familial : comme le chat noir, il fut mutilé et finalement détruit de la même façon.

La nouvelle est une des histoires les plus cruelles de Poe. On peut la rapprocher de celle du "*Coeur révélateur*".

Le narrateur ne peut être identifié à l'auteur qui était capable de créer des êtres tout à fait différents de lui, son animal favori étant d'ailleurs un chat noir nommé Catarina. Il est vrai qu'il avait un problème avec l'alcool qui le poussait à des crises de rage.

La nouvelle est fantastique car elle repose bien sur la possible hésitation entre une explication irrationnelle (la soudaine apparition du second chat venu de nulle part, la lente progression de la marque blanche, la réapparition du chat, instrument de la justice) et une explication rationnelle des événements (le narrateur, qui est un ivrogne, est victime d'une hallucination qui le pousse à se dénoncer). On remarque, dans la progression de l'action, l'habileté avec laquelle est indiqué, comme en passant, que le narrateur est en prison, ce qui crée une surprise. À la perversité s'adjoignent la maladresse, la malchance. La dernière phrase a une grande force : le criminel persiste dans son erreur puisqu'il traite le chat de monstre alors que le monstre, c'est évidemment lui.

On remarque l'habituelle préoccupation chez Poe d'une précision scientifique par l'explication de l'apparition du premier chat : la chaux combinée avec l'ammoniaque du cadavre.

La nouvelle est exemplaire de l'art de Poe qui est ambigu. Il brouille les pistes par la fonction essentielle qu'il donne au narrateur dont il est intéressant de constater que, mégalomane de la famille de ses héros noirs (Metzengerstein, Usher, etc.) et de la sous-catégorie plus dangereuse des mégalomanes mystiques, il est « *enseveli dans son univers subjectif* » : c'est bien parce qu'il est égocentrique, qu'il a perdu le contact avec la réalité, qu'il est devenu schizophrène et paranoïaque, qu'il commet ses méfaits, qu'il les attribue au « *démon de la perversité* », qu'il voit dans le chat un monstre, alors que c'est lui l'être diabolique. Le criminel est perdu par l'union chez lui de la méchanceté et de l'orgueil (s'il n'avait pas été orgueilleux, il n'aurait pas été découvert). Le remords d'une culpabilité enfouie refait surface à travers des symptômes d'angoisse scandés dès les premières lignes par un narrateur utilisant souvent la ponctuation hachée de qui est hors d'haleine. On lit ces mots fatidiques : « *Quelle maladie est comparable à l'alcool !* » Sa femme est une figure de douceur et de dévouement, vouée justement à être une victime, comme l'est aussi le chat qui est aussi un personnage.

La nouvelle propose une réflexion proche de celle que proposait le poème "*La conscience*" de Victor Hugo : l'impossibilité d'échapper à la punition de son crime.

Poe la considérait comme une des « *meilleures* » qu'il ait écrites (lettre du 2 juillet 1844 à James Russell Lowell),

Écrite à la fin de 1842, elle fut publiée la première fois dans "The United States Saturday post" (qui était un titre temporairement substitué à "The Saturday evening post"), le 19 août 1843. En 1844, elle fut parodiée par Thomas Dunn English dans "*The ghost of a grey tadpole*".

Traduite en français par une jeune disciple de Fourier, Isabelle Meunier, le 27 janvier 1847, elle parut dans un journal de Paris, "La démocratie pacifique", avec ce commentaire : « Nous donnons cette nouvelle pour montrer à quels singuliers arguments sont réduits les derniers partisans du dogme de la "perversité native". Voici une fable destinée à soutenir ce dogme qui tombe et dans laquelle l'auteur, bien que voguant en pleine fantaisie, n'ose faire intervenir cette prétendue perversité native qu'après avoir fait passer son personnage à travers plusieurs années d'ivrognerie. »

Baudelaire, qui avait vingt-six ans, à la lecture de cette traduction, selon Asselineau, reçut un choc qui allait le conduire à traduire l'essentiel des textes de Poe. Il commenta : « Quel est l'auteur parisien un peu lettré qui n'a pas lu "*le Chat noir*"? [...] Comme ce terrible poème du crime commence d'une manière douce et innocente ! [...] Leurs affaires se dérangent. Au lieu d'agir, l'homme s'enferme dans la rêverie noire de la taverne. Le beau chat noir, l'aimable Pluton, qui se montrait jadis si prévenant quand le maître l'entraînait, a pour lui moins d'égards et de caresses ; on dirait même qu'il le fuit et qu'il flaire les dangers de l'eau-de-vie et du genièvre. L'homme est offensé. Sa tristesse, son humeur taciturne et solitaire augmentent avec l'habitude du poison. Que la vie sombre de la taverne, que les heures silencieuses de l'ivresse morne sont bien décrites ! Et pourtant c'est rapide et bref. Le

reproche muet du chat l'irrite de plus en plus. Un soir, pour je ne sais quel motif, il saisit la bête, tire son canif et lui extirpe un œil. L'animal borgne et sanglant le fuira désormais, et sa haine s'en accroîtra. Enfin, il le pend et l'étrangle. Ce passage mérite d'être cité [...] Un incendie achève de ruiner les deux époux, qui se réfugient dans un pauvre quartier. L'homme boit toujours. Sa maladie fait d'effroyables progrès, « *car quelle maladie est comparable à l'alcool?* » Un soir, il aperçoit sur un des tonneaux du cabaret un fort beau chat noir, exactement semblable au sien. L'animal se laisse approcher et lui rend ses caresses. Il l'emporte pour consoler sa femme. Le lendemain on découvre que le chat est borgne, et du même œil. Cette fois-ci, c'est l'amitié de l'animal qui l'exaspérera lentement ; sa fatigante obséquiosité lui fait l'effet d'une vengeance, d'une ironie, d'un remords incarné dans une bête mystérieuse. Il est évident que la tête du malheureux est troublée. Un soir, comme il descendait à la cave avec sa femme pour une besogne de ménage, le fidèle chat qui les accompagne s'embarrasse dans ses jambes en le frôlant. Furieux, il veut s'élaner sur lui ; sa femme se jette au-devant ; il l'étend d'un coup de hache. Comment fait-on disparaître un cadavre, telle est sa première pensée. La femme est mise dans le mur, convenablement recrépi et bouché avec du mortier sali habilement. Le chat a fui. « *Il a compris ma colère, et a jugé qu'il était prudent de s'esquiver.* » Notre homme dort du sommeil des justes ; et le matin, au soleil levant, sa joie et son allègement sont immenses de ne pas sentir son réveil assassiné par les caresses odieuses de la bête. Cependant, la justice a fait plusieurs perquisitions chez lui, et les magistrats découragés vont se retirer, quand tout d'un coup : « *Vous oubliez la cave, Messieurs* », dit-il. On visite la cave, et comme ils remontent les marches sans avoir trouvé aucun indice accusateur, « *voilà que, pris d'une idée diabolique et d'une exaltation d'orgueil inouï, je m'écriai : Beau mur ! belle construction, en vérité ! on ne fait plus de caves pareilles ! Et, ce disant, je frappai le mur de ma canne à l'endroit même où était cachée la victime.* » Un cri profond, lointain, plaintif se fait entendre ; l'homme s'évanouit ; la justice s'arrête, abat le mur, le cadavre tombe en avant, et un chat effrayant, moitié poil, moitié plâtre, s'élance avec son œil unique, sanglant et fou. » ('*Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*').

Il donna à sa traduction la deuxième place dans ses '*Nouvelles histoires extraordinaires*'. '*Le chat noir*' lui aurait inspiré le drame '*L'ivrogne*' et le « *petit poème en prose* », '*Le mauvais vitrier*'. Faut-il y voir aussi l'origine de sa sympathie pour les chats et la source des trois poèmes des '*Fleurs du mal*' qui leur sont consacrés? C'est beaucoup plus douteux.

"Morning on the Wissahicon"

(automne 1843)

"Un matin sur le Wissahicon"

Poe relate une promenade qu'il avait faite à Mom Rinker's Rock et la rencontre d'un daim apprivoisé. Puis il s'éloigne vite de la simple transcription de souvenirs pour se livrer à une contemplation émerveillée de la nature et à une réflexion sur l'altération des paysages provoquée par la présence humaine, et plus largement sur les rapports entre l'industrie humaine et la beauté, sa description perdant tout réalisme pour basculer dans l'onirisme et offrir un coup d'œil éphémère sur une vision céleste.

"The spectacles"

(mars 1844)

"Les lunettes"

Le narrateur, Napoléon Bonaparte Froissart, qui est âgé de vingt-deux ans, change son nom de « Froissart » en « Simpson », exigence qui lui est imposée pour hériter une grosse somme d'un lointain cousin, Adolphus Simpson. À l'opéra, il voit parmi les spectateurs une belle femme, et tombe instantanément amoureux d'elle. Il décrit longuement sa beauté, bien qu'il ne soit pas capable de bien la voir ; il a besoin de lunettes, mais, par vanité, « *refuse résolument d'en employer* ». Son compagnon identifie cette femme comme Madame Eugénie Lalande, une riche veuve, et la lui

présente. Il lui fait la cour et lui propose le mariage ; elle lui fait promettre que, pour leur nuit de noces, il portera ses lunettes. Quand il les met, il constate qu'elle est une vieille femme édentée. Il exprime son horreur, et encore plus quand il apprend qu'elle a quatre-vingt deux ans. Elle commence une divagation au sujet d'un de ses descendants assez idiot, qui s'appelle Napoléon Bonaparte Froissart. Il comprend qu'elle est son arrière-arrière-grand-mère. Madame Lalande, qui est aussi Madame Simpson, est venue aux États-Unis pour rencontrer l'héritier de son mari. Elle était accompagnée d'une parente beaucoup plus jeune, appelée aussi Madame Lalande, ce qui fit que chaque fois qu'il parlait de « Madame Lalande », chacun pensait qu'il s'agissait de la jeune femme. Quand la vieille Madame Lalande avait découvert qu'il l'avait prise pour la plus jeune à cause de sa mauvaise vue, et qu'il l'avait ouvertement courtisée au lieu d'être poli à l'égard d'une parente, elle avait décidé de lui jouer un tour. Le mariage était un faux-semblant. Il finit par épouser la jeune Madame Lalande et jura de « *ne plus se trouver sans lunettes* ».

Commentaire

C'est une des nouvelles comiques de Poe. On peut y voir la grotesque parodie de l'arabesque "Ligeia."

Mais, à part le bon avertissement d'obéir à son oculiste, il semble avoir voulu s'en prendre à l'idée du « *love at the first sight* », de l'amour qui naît au premier regard, la première ligne de la nouvelle indiquant que c'était « *la façon de ridiculiser l'idée* ». L'ironie est que le narrateur n'a pas eu une « première vue » de la femme dont il tomba amoureux, du fait de son manque de lunettes.

De plus, à travers le narrateur, Poe se moqua de la vanité d'un homme qui est ouvertement soucieux de son apparence ; qui, avec « *beaucoup de répugnance* », change son nom de Froissart à Simpson, un nom « *plutôt usuel et plébéen* » afin d'obtenir un héritage. Son patronyme originel, dit-il, suscitait en lui « *une fierté tout à fait pardonnable* ». Et il portait aussi le nom de « Napoléon Bonaparte », une évidente référence à l'Empereur. Cette même fierté l'empêchait de porter des lunettes. Madame Lalande reconnut qu'elle lui avait donné une leçon.

On peut la pousser plus loin : si à l'adolescence on regarde sans voir ou si l'on voit sans regarder, la résolution des énigmes du sexuel, de l'identité, du devenir social, sera difficile, car comme le héros au départ, on restera englué dans les rets des problématiques œdipiennes et incestueuses.

La nouvelle fut d'abord publiée dans le numéro du 27 mars 1844 du "Philadelphia dollar newspaper". Les critiques pensent que le fait qu'elle était payée au mot explique sa relative grande longueur, surtout pour une oeuvre d'humour. Lors de sa nouvelle publication dans le "Broadway journal" en mars 1845, Poe lui-même reconnut qu'il ne s'était pas « *rendu compte de la grande longueur des "Lunettes" jusqu'à ce qu'il fût trop tard pour remédier au mal.* »

La nouvelle, d'abord appréciée, fut ensuite négligée. Au début du XXe siècle, les lecteurs n'étant pas familiers avec les conventions d'autrefois commencèrent à la prendre à son sens littéral.

"A tale of the Ragged Mountains"

(avril 1844)

"Souvenirs de M. Auguste Bedloe"

Nouvelle de 10 pages

Le narrateur connaissait un gentilhomme de Virginie nommé Auguste Bedloe qui, se faisant soigner par le Dr Templeton qui était devenu « *un des sectaires les plus ardents des doctrines de Mesmer* », était facilement hypnotisé par lui, d'autant plus qu'il prenait de l'opium. Il en avait pris « *une bonne dose* » un jour où il était parti pour une longue promenade dans les « *Ragged Mountains* », près de Charlottesville. Quand il revint, il raconta qu'étant entré dans « *une gorge qui était entièrement nouvelle pour moi* », après quelque temps, il rencontra « *un homme à moitié nu, au visage basané* », puis une hyène, enfin un palmier, tandis que « *la chaleur devint tout d'un coup intolérable* ». Il

découvrit alors « *une ville d'un aspect oriental* » où il descendit pour se mêler à un combat de « *gentlemen* » contre une « *populace fourmillante* », y recevoir une flèche empoisonnée et y trouver la mort, dont il avait la claire conscience, se sentant séparé de son corps. Mais il revint par le même trajet, redevenant petit à petit lui-même. Le Dr Templeton se montra très intéressé, car, pour lui, « *l'âme de l'homme moderne est sur le bord de quelques prodigieuses découvertes psychiques* ». Il montra à Bedloe un portrait d'un officier nommé Oldeb qui, en 1780, en combattant avec Hastings, avait été tué à Bénarès d'une flèche empoisonnée, et qui avait une « *miraculeuse similitude* » avec lui. Quelque temps après, M. Bedloe mourut du fait d'une sangsue venimeuse placée par erreur sur sa tempe par le Dr Templeton, et le journal annonça le décès en orthographiant son nom Bedlo.

Commentaire

Cette nouvelle « *arabesque* » montre soit une communication qui s'établit entre deux sosies (un vivant dans le présent du texte, l'autre ayant vécu dans le passé, celui du présent voyant ce que celui du passé a vécu au moment de sa mort, sa vision le conduisant au-delà du rêve et de la vie, dans un monde où les coïncidences les plus étranges se rencontrent) soit un cas de métempsycose.

En parlant du mesmérisme, Poe définit à peu près ce qu'on entend actuellement par hypnotisme, une volonté abolissant une autre volonté, ne laissant subsister, au moins pour toute une série de faits, qu'une intelligence inconsciente à la merci de l'influence extérieure. Mesmer (1734-1815) était un médecin allemand qui affirma avoir découvert le « *magnétisme animal* », fluide qu'il prétendait pouvoir diriger, communiquer par contact ou à distance, et dont il fit le remède à toutes les maladies. Rapidement rejeté par l'institution scientifique à la fin du XVIII^e siècle, le mesmérisme a été largement récupéré par la littérature au siècle suivant, en particulier par les auteurs exploitant le genre fantastique. "*Les souvenirs de M. Auguste Bedloe*" est, avec "*Révélation magnétique*" et "*La vérité sur le cas de M. Valdemar*", une des trois nouvelles où Edgar Allan Poe s'est intéressé au statut particulier de cette « non-science » dans l'imagination populaire, à son pouvoir de guérison et même de prolongation de la vie. Dans les trois textes, la narration aborde les cas proposés comme des phénomènes analysables scientifiquement, mais on remarque l'ambivalence entre la volonté de rationalisation du discours et l'irrationalité des phénomènes observés. Un rapport complexe est entretenu entre le discours scientifique et la mort, alors que des personnages surgissent comme des voix d'outre-tombe.

Poe fut possiblement influencé par le roman "*Edgar Huntly or Memoirs of a sleep-walker*" de Charles Brockden Brown, et par "*Memoirs of the life of the right hon. Warren Hastings*" de G. R. Greig. Mais il faut constater aussi que le lieu, les paysages décrits et jusqu'aux promenades à pied de Bedloe sont sans doute des souvenirs de celui qui fit ses études à l'université de Virginie, précisément l'année où il situa l'aventure de son personnage.

On peut considérer que la nouvelle représente la grande diversité et le cycle des expériences de la vie, la perception et l'ouverture d'esprit face à ces expériences humaines.

Elle fut publiée pour la première fois dans "The Godey's magazine and lady's book" d'avril 1844.

Baudelaire en donna la première traduction en français, sous le titre, plus proche de l'original, "*Une aventure dans les montagnes rugueuses*". Plus tard, il ajouta une note : « *Ragged mountains : Montagnes déchirées* », et c'est peut-être l'obligation de choisir entre une traduction qui pouvait paraître un faux-sens et une autre qui, en français, créait une ambiguïté, qui le détermina à changer radicalement le titre. Il donna à sa traduction la dixième place dans ses "*Histoires extraordinaires*".

“The balloon-hoax”

(avril 1844)

“Le canard au ballon”

Nouvelle de 12 pages

Un journal des États-Unis publie la nouvelle de la traversée de l'Atlantique en trois jours par un ballon. Est d'abord donnée une description détaillée du ballon et des procédés utilisés pour le gonfler et pour le diriger (un « *guide-rope* »). Puis le journal tenu par les quatre aéroliers du “Victoria” nous apprend que, partant du pays de Galles vers Paris, ils ont décidé de profiter d'une forte brise qui les poussait vers l'ouest et sont même montés à vingt-cinq mille pieds sans en être incommodés.

Commentaire

Si « *hoax* » signifie « canular », « *canard* » signifiait depuis 1750 « fausse nouvelle lancée dans la presse ».

Poe, qui était passionné par les ballons, emprunta, sans le signaler, le quart du texte à “*Account of the late aeronautical expedition from London to Weiburg*” de Monk Mason et à “*Remarks on the ellipsoidal balloon, propelled by the archimedian screw, described as the new aerial machine*” d'un auteur anonyme.

Les quatre personnages sont très véridiques : à trois aéronautes renommés, Poe ajouta un romancier non moins célèbre mais qu'il détestait : Harrison Ainsworth, le faisant parler, s'épancher en des discours dont le style connu fut parodié, ses caractéristiques étant enflées jusqu'au grotesque.

La nouvelle, si elle fut un des canulars de Poe, une adroite mystification qui présentait une fiction comme un fait réel, n'en relève pas moins de la science-fiction : le personnage prépare scientifiquement son voyage ; tout ce qui se produit est justifié rationnellement ; l'événement était plausible à l'époque dès qu'on envisageait les progrès que les techniques (ici la conquête de l'air) devaient inévitablement faire dans l'avenir, d'où la note : « *L'exploit est si évidemment faisable que mon seul étonnement est que les hommes aient reculé jusqu'à présent devant la tentative. Qui osera dire maintenant qu'il y a quelque chose d'impossible?* »

Le texte présente d'abord le fait-divers tel qu'il aurait pu paraître, en style télégraphique, « à la une » d'un journal à sensation, comme l'explique un commentaire qui suit immédiatement. Puis se développe un exposé sur « *le ballon* » (un premier titre de partie), les théories physiques, les expériences déjà réalisées et les engins existants. Enfin est donné « le journal » (deuxième titre de partie) des aéroliers dont les dates précédaient tout juste celle de la parution de la nouvelle, le 13 avril 1844, dans un numéro spécial du “*New York sun*”, devant le siège duquel cette fausse relation d'une traversée de l'Atlantique ameuta les foules, événement qui donna peut-être à Orson Welles l'idée de son annonce radiophonique de l'invasion des Martiens.

Baudelaire donna à sa traduction de la nouvelle la quatrième place dans ses “*Histoires extraordinaires*”. Le titre est discutable : « Le ballon canard » ou « Le ballon du canard » restitueraient sans doute mieux le titre original.

“The premature burial”

(juillet 1844)

“L'enterrement prématuré”

Le narrateur décrit sa lutte contre « *les accès du singulier désordre que les médecins s'accordent à appeler catalepsie* », un état qui le faisait parfois tomber dans une transe semblable à la mort. Ceci l'amenait à craindre d'être enterré vivant. Il insiste sur cette peur en parlant de plusieurs personnes à qui cela est arrivé. Dans le premier cas, l'accident tragique ne fut découvert que longtemps plus tard, quand la crypte où se trouvait la victime fut réouverte. Dans d'autres cas, d'émouvantes et belles

jeunes femmes se réveillèrent dans leur tombe, revécurent et purent attirer l'attention à temps pour être délivrées de leur terrible prison.

Est racontée en particulier la mésaventure d'un officier d'artillerie, homme de taille gigantesque et de santé robuste, qui fut jeté à bas par un cheval indocile et reçut un très grave choc à la tête qui lui fit immédiatement perdre conscience ; il avait une légère fracture du crâne, mais il n'y avait pas de danger immédiat pour sa vie. On le trépana avec succès. On eut recours à la saignée, et à maints autres traitements ordinaires en ce cas. Pourtant, le blessé sombra progressivement dans un état de stupeur de plus en plus désespéré et, à la fin, on crut qu'il était mort. Il faisait chaud et on l'enterra avec une hâte indécente dans l'un des cimetières publics. L'inhumation eut lieu un jeudi. Le dimanche suivant, une foule de gens se pressait dans le cimetière comme à l'accoutumée, et vers midi un paysan fit sensation en déclarant qu'il avait distinctement senti la terre bouger alors qu'il était assis sur la tombe de l'officier, comme si en dessous quelqu'un se débattait. D'abord on prêta peu attention aux affirmations solennelles du bonhomme ; mais sa terreur manifeste et l'obstination acharnée avec laquelle il défendait son histoire finirent par produire sur la foule l'effet qu'elles devaient produire. On se procura des bûches en toute hâte et la sépulture, honteusement peu profonde, se trouva en quelques instants si bien déblayée que la tête du défunt apparut. Il semblait mort ; mais il était assis presque droit dans son cercueil, dont il avait dans ses efforts désespérés entrouvert le couvercle. Au bout de quelques heures, il reprit conscience.

Le narrateur, craignant que sa maladie progresse avec le temps, devint si obsédé par l'idée que son état puisse être pris pour la mort qu'il obtint de ses amis qu'ils lui promettent de ne pas l'enterrer prématurément, qu'il refusa de quitter sa maison, et construisit une tombe munie d'un équipement lui permettant d'appeler à l'aide au cas où il se réveillerait après sa « mort ». L'histoire culmine quand il se réveilla dans une obscurité totale, en un lieu étroit : il pensa qu'il avait été enterré vivant et que toutes ses précautions avaient été inutiles. Il cria et fut immédiatement réduit au silence ; il comprit qu'il était dans la couchette d'un petit bateau, pas dans une tombe. L'évènement le délivra de son obsession de la mort.

Commentaire

La peur d'être enterré vivant était encore profondément enracinée dans la culture occidentale au XIXe siècle où les médecins étaient encore incapables de déterminer la mort avec sûreté. Étaient rapportés des centaines de cas dans lesquels ils s'étaient trompés. Des cercueils étaient parfois équipés de systèmes d'urgence permettant au « cadavre » d'appeler à l'aide. C'était un tel souci qu'on avait même organisé une société pour la prévention des enterrements de personnes vivantes. La croyance dans le vampire, un cadavre animé qui demeure dans sa tombe le jour et en sort la nuit pour s'attaquer aux vivants, a quelques fois été attribuée à l'enterrement prématuré. Aussi la nouvelle de Poe, publiée dans "The Philadelphia dollar newspaper", bénéficia-t-elle de l'intérêt du public.

Il le prévint : « *Il est certains thèmes dont l'intérêt exerce un pouvoir de fascination irrésistible, mais dont l'horreur est trop absolue pour servir les desseins d'une littérature qu'on peut qualifier de légitime.* » Mais il ajouta qu'à la lecture de ces « horreurs » « *nous frissonnons sous l'effet d'une douleur voluptueuse* ».

Il apparaît que la sorte de catalepsie dont souffre le narrateur a des causes psychosomatiques. Ce thème apparut dans d'autres nouvelles de Poe : "Bérénice", "La chute de la maison Usher", "La barrique d'amontillado". Mais Poe nous prévint : « *Il est certains thèmes dont l'intérêt exerce un pouvoir de fascination irrésistible, mais dont l'horreur est trop absolue pour servir les desseins d'une littérature qu'on peut qualifier de légitime.* », ajoutant qu'à la lecture de ces « horreurs » « *nous frissonnons sous l'effet d'une douleur voluptueuse.* » Car, en fait, il joua des renversements entre le sérieux et le rire.

La nouvelle fut adaptée au cinéma par Roger Corman dans "The premature burial" (1962) avec Ray Milland et Hazel Court. En 2005, le film de Ric White "Nightmares from the mind of Poe" (2006) inclut "The premature burial" avec "The tell-tale heart", "The cask of amontillado" et "The raven".

‘*Mesmeric revelation*’
(août 1844)
‘*Révélation magnétique*’

Nouvelle de 10 pages

Le narrateur magnétise (c'est-à-dire met en état d'hypnose) un de ses patients qui pense alors être capable de comprendre ce que sont la matière, l'être humain, Dieu, etc. et qui répond en effet aux questions posées, indiquant que, dans l'au-delà, la matière et l'esprit sont séparés. Mais il meurt et, son corps devenant aussitôt rigide, il se pourrait qu'il ait parlé alors qu'il était déjà trépassé.

Commentaire

Ce fut la deuxième nouvelle que Poe consacra au mesmérisme ou « magnétisme animal » (voir ce qui en est dit dans le commentaire sur "*Les souvenirs de M. Auguste Bedloe*"). On constate que son originalité tient à l'ambiguïté de la peur dont l'expérience est une initiation à un monde nouveau. Ici, le personnage se demande : l'au-delà est-il vie ou néant? la mort est-elle une fin ou un passage?

Il est question de ‘*Charles Elwood*’ de M. Brownson, un roman mystique tout comme son auteur qui fut ministre presbytérien, profeseur, et se convertit enfin au catholicisme. L'allusion à Trinculo, l'un des deux « clowns » de ‘*La tempête*’ de Shakespeare, trahit une confusion, d'ailleurs légère, dans la mémoire de Poe : ce n'est pas Trinculo, mais Antonio, l'usurpateur du trône de Milan, le frère de Prospéro, qui se moque des divagations du vieux Gonzalo, sur la République utopique : « The latter end of his commonwealth forgets the beginning » (« La queue de sa politique en a déjà oublié la tête ») ; la fin du discours de Gonzalo est, en effet, en contradiction avec le commencement.

Poe y exprima son pessimisme le plus amer et le plus hautain : « *Si j'étais éveillé, j'aimerais mourir. Mais maintenant il n'y a plus lieu de le désirer. L'état magnétique est assez près de la mort pour me contenter.* »

La nouvelle parut dans “The columbian magazine”.

Baudelaire fut le premier à traduire la nouvelle en français, et ce fut la première nouvelle de Poe qu'il traduisit ou du moins qu'il publia, dans “La liberté de penser” du 15 juillet 1845. Il donna à sa traduction la neuvième place dans ses ‘*Histoires extraordinaires*’, et considéra que la nouvelle est

« un raisonnement excessivement ténu parfois, d'autres fois obscur, et de temps en temps singulièrement audacieux. Il faut en prendre son parti et digérer la chose telle qu'elle est. Il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral. Certaines choses seraient devenues bien autrement obscures si j'avais voulu paraphraser mon auteur, au lieu de me tenir servilement attaché à la lettre. J'ai préféré faire du français pénible et parfois baroque et donner dans toute sa vérité la technie philosophique d'Edgar Poe. Il va sans dire que “la Liberté de penser” ne se déclare nullement complice des idées du romancier américain et qu'elle a cru simplement plaire à ses lecteurs en leur offrant cette haute curiosité scientifique. »

Dans ‘*Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages*’, il ajouta :

« “*La Révélation magnétique*” : le point de départ de l'auteur a évidemment été celui-ci : ne pourrait-on pas, à l'aide de la force inconnue dite fluide magnétique, découvrir la loi qui régit les mondes ultérieurs? Le début est plein de grandeur et de solennité. Le médecin a endormi son malade seulement pour le soulager. « *Que pensez-vous de votre mal? - J'en mourrai. - Cela vous cause-t-il du chagrin? - Non.* » Le malade se plaint qu'on l'interroge mal. « *Dirigez-moi* », dit le médecin. « *Commencez par le commencement. - Qu'est-ce que le commencement? - (À voix très-basse.) C'est DIEU. - Dieu est-il esprit? - Non. - Est-il donc matière? - Non.* » Suit une très-vaste théorie de la matière, des gradations de la matière et de la hiérarchie des êtres. »

“The oblong box”
(septembre 1844)
“La caisse oblongue”

Le narrateur, qui est un marin à bord du paquebot “Independence”, raconte un voyage de Charleston à New York. Il apprit que son ami d’université, le peintre Cornélius Wyatt, figurait parmi les passagers avec sa jeune épouse, censée être très belle, et ses deux soeurs, et s’étonna qu’il ait réservé trois cabines. Après avoir conjecturé que la cabine supplémentaire était pour un domestique ou pour des bagages, il apprit que son ami, qui avait retardé son voyage d’une semaine, avait apporté à bord une boîte de pin oblongue qui «*avait environ six pieds de longueur par deux et demi de largeur* ». Il remarqua sa forme particulière et une odeur étrange qui en sortait. Il pensa qu’elle pouvait contenir une copie de “*La Cène*” par Nicolino. Quand il s’étonna auprès de lui de sa forme, le peintre perdit conscience, ce qui fit qu’il crut à sa folie. Or il apprit encore, avec surprise, que la boîte oblongue était placée dans la cabine occupée par Wyatt et sa femme, la deuxième l’étant par les deux soeurs. Plusieurs nuit, le narrateur vit, aux alentours de onze heures, la femme de son ami, qui était étonnamment laide, commune même et bête (d’ailleurs le peintre, «*morose* » la plupart du temps, l’évitait), quitter la cabine et aller dans la troisième, pour retourner dans la première au matin. Un soir qu’elle était partie, le narrateur crut entendre son ami ouvrir la boîte et sangloter, ce qu’il attribua à «*l’enthousiasme artistique* ». Comme l’“Independence” passait le Cap Hatteras, il fut pris dans un terrible ouragan. Les passagers durent quitter le navire naufragé sur des canots de sauvetage où il n’y avait de place que pour eux. Wyatt exprima cependant avec beaucoup d’émotion son désir d’emporter sa boîte, mais se le vit refuser avec fermeté par le capitaine. Wyatt sauta alors du canot, retourna au bateau à la nage, retrouva la boîte à laquelle il s’attacha avec une corde et sauta dans l’eau, se suicidant ainsi. «*En un instant le corps et la boîte furent dans la mer, disparurent soudainement, et pour toujours.* »

Environ un mois après la tragédie, le narrateur rencontra le capitaine qui lui indiqua que la boîte avait contenu le cadavre de la jeune femme de Wyatt, qui était tombée terriblement malade et était morte la veille du jour prévu pour l’embarquement. Il avait voulu le rapporter à sa mère, mais avoir un cadavre à bord aurait causé une panique parmi les passagers. Le capitaine avait imaginé l’arrangement d’enregistrer la boîte simplement comme un bagage où le corps embaumé était entouré de sel. Comme le passage avait déjà été enregistré sous les noms de Wyatt et de sa femme, pour ne pas susciter de suspicion, une servante s’était fait passer pour la femme. La conclusion de l’histoire suggérait que, quoique en surface Wyatt semblait excentrique et même fou, il était en fait une personne respectable, presque héroïque, dont la profonde douleur était causée par la perte qu’il avait subie.

Commentaire

Poe s’inspira du voyage de déménagement à New York qu’il avait fait sur un vapeur quelques mois auparavant.

Il aurait pu se servir aussi de la vraie histoire de John C. Colt, qui, le 17 septembre 1841, eut une discussion avec John Adams, un imprimeur, au sujet du prix de quelques livres ; Colt l’assassina rue Chambers à Broadway (curieusement, c’est rue Chambers que se trouve, dans la nouvelle, le studio de Wyatt) ; ensuite, il plaça le cadavre dans une grande caisse de bois avec du sel pour le conserver, et il l’envoya au “Kalmazoo”, un bateau de St. Louis ; des amis ayant rapporté la disparition d’Adams provoquèrent une enquête qui aboutit à la découverte, le 25 septembre, du cadavre sur le bateau ; Colt fut jugé et condamné ; au matin de sa pendaison, il se suicida.

On remarque que le narrateur est étonnamment curieux, exerçant son inquisition de façon irrépressible.

La nouvelle fut publiée le 28 août 1844 dans “The dollar newspaper” de Philadelphia, puis dans le numéro de septembre 1844 de “The Godey’s magazine and lady’s book”. C’est une des nouvelles de Poe qui obtinrent le moins de succès.

Un film de 1969, réalisé par Gordon Hessler, avec Vincent Price et Christopher Lee, porte le titre "The oblong box" mais n'a rien à voir avec la nouvelle.

En 1950, elle a été lue à l'émission "NBC short story". Le 8 janvier 1975, "The CBS Radio mystery theater" en donna une adaptation.

"The angel of the odd, an extravaganza"

(octobre 1844)

"L'ange du bizarre"

Nouvelle de 10 pages

Après avoir nié la réalité d'événements bizarres rapportés par les journaux, le narrateur reçoit la visite de l'Ange du Bizarre et, comme il reste sceptique, il se voit soumis à une extraordinaire succession de hasards malheureux et heureux qui commence par l'incendie de sa maison et qui se termine lorsqu'il se retrouve dans celle-ci entre temps reconstruite.

Commentaire

Ce texte est nettement burlesque par l'accumulation d'épisodes farfelus : la mort d'un homme qui, alors qu'il jouait au jeu de « *puff the dart* » (Baudelaire aurait pu lui donner son nom français : « sarbacane »), avala une aiguille dans ses poumons - l'apparition de l'être d'« *une apparence véritablement falstaffienne* », dont les bras étaient des bouteilles de vin, qui dit être « *l'Anche ti Pizarre* » car il parle avec un fort accent germanique (fantaisie plus fastidieuse que drôle) - l'horloge dont l'aiguille avait été arrêtée par une queue de cerise - le rat qui s'enfuit avec la bougie allumée, ce qui provoqua l'incendie de la maison - l'échelle qu'« *un énorme pourceau* » ébranle - le précipice dont le narrateur est sauvé par un aérostat qui est nul autre que « *l'Ange du Bizarre* » qui lui envoie une corde puis le lâche pour le faire tomber dans sa maison. On a l'impression que Poe, qui avait alors composé plusieurs textes sérieux, avait voulu s'accorder une récréation avec ce qu'il a appelé « *an extravaganza* » ! Pourtant, Marie Bonaparte se livra à des spéculations psychologiques pour attribuer l'histoire au manque de soutien par sa famille dont souffrait Poe : « L'ange du bizarre qui, d'une façon archaïque, personnifie l'alcoolisme de Poe, représente non seulement la mère, mais, à notre avis, le père aussi. »

La nouvelle fut publiée la première fois dans "The gift" en même temps que "*La lettre volée*". Baudelaire en fit la première traduction en français, la fit paraître dans "La presse" du 17 février 1860, et lui donna la cinquième place dans ses "*Histoires grotesques et sérieuses*".

"Thou art the man"

(novembre 1844)

"C'est toi, le coupable"

À la suite de la disparition du riche Shuttleworthy, les soupçons s'accumulent sur son neveu, Pennifeather, qu'il avait menacé de déshériter, et qui est condamné pour meurtre. Or, à Goodfellow, l'ami, pauvre mais bon vivant, de Shuttleworthy, on annonce l'arrivée d'une caisse de bouteilles de vins, et il organise un joyeux repas où la caisse enfin arrivée est ouverte. En surgit le cadavre de Shuttleworthy qui dit à Goodfellow : « *C'est toi, le coupable !* », ce qui le fait s'effondrer et confesser son crime. Le narrateur explique alors que, soupçonneux, il a fait son enquête, a découvert le cadavre, a ménagé son surgissement et a utilisé son don de ventriloque !

Commentaire

Dans cette histoire policière satirique et comique eut lieu la première utilisation connue du ventriloquisme pour convaincre un suspect d'avouer son meurtre. La nouvelle parut dans "The lady's book".

**“Literary life of Thingum Bob, Esq. - Late editor of The Goosetherumfoodle
- By himself. Analysis”**

(décembre 1844)

*“La vie littéraire de M. Thingum Bob, ancien rédacteur en chef de “L’oie soiffarde”
- Par lui-même. Analyse”*

Thingum Bob se raconte dans ce qu’il pourrait appeler, dit-il, un « *mémoire utile à l’histoire littéraire des États-Unis* ». Son père, qui était barbier, et lui ont décidé qu’il deviendrait poète et éditeur. Pour ce faire, il plagia d’abord de grands écrivains classiques comme Dante et Homère, textes qui furent pourtant refusés par toute une série de revues où il fut traité d’écrivain « *plat* » et « *sans imagination* » ; son texte à propos d’« *un fou nommé Ugolin, père d’un grand nombre d’enfants, qui auraient dû être fouettés et envoyés au lit sans dîner* » fut qualifié de calembredaines et de niaiseries. Caché sous un pseudonyme, il composa alors un poème de trois vers sur « *l’huile de Bob* » qui était une mousse créée par son père. Le texte fut publié par la revue “*L’oie soiffarde*”. Cela lui valut des louanges de la part des autres revues. Son éditeur refusa de lui accorder une rémunération pour le premier texte, mais lui en demanda un autre qui serait une critique du poème de trois vers. Il en fit une de trente-six pages, en fait formée d’extraits d’autres critiques. L’éditeur, heureux, déclara vouloir faire de Thingum son héritier. Sous son vrai nom, il écrivit un article à la gloire de “*L’oie soiffarde*”. Il gagna enfin de l’argent et commença une brillante carrière, put acheter plusieurs revues dont il fit un seul magazine. Il put terminer par cette dithyrambique rétrospective : « *Regardez-moi ! Comme j’ai travaillé - comme j’ai peiné - comme j’ai écrit ! Oh ! Dieu n’ai-je pas écrit ? Le jour j’étais fixé à mon bureau, et la nuit, pâle et étudiant, je brûlais l’huile de minuit. Vous auriez dû me voir - vraiment vous auriez dû. Je me penchais à droite. Je me penchais à gauche. Je m’asseyais en avant. Je m’asseyais en arrière. Je m’asseyais tout droit. Je m’asseyais tête baissée (comme on dit en kikapou) tout près de la page d’albâtre. Et malgré tout j’écrivais.*”

Commentaire

Dans cette satire des magazines américains, Poe montra d’abord comment l’inculture des rédacteurs en chef faisait que le plagiat de grands auteurs (le texte sur Ugolin venait évidemment de Dante) n’était pas reconnu et pas récompensé. En revanche, fut récompensé le plagiat de plumitifs. En procédant ainsi, Thingum Bob devint un parfait « *homme de lettres* » possédant son « *système* ». Poe a donc fait de lui son double grotesque, un alter ego bien utile dans cette dénégation ludique d’une pratique avouée, s’est livré à de l’auto-dérision, se mettant en scène dans son activité de critique (avec assez de distance pour que les autres critiques puissent être reconnus (la dénégation n’allant pas jusqu’au masochisme !) : « *J’écrivis, dans l’ensemble, sur un "système"... J’achetai à la salle des ventes des exemplaires (à bon marché) des Discours de Lord Brougham, des Œuvres complètes de Cobbet, du Nouveau dictionnaire d’argot... Je découpai soigneusement ces ouvrages avec une étrille, et alors, jetant les morceaux dans un crible, je criblai soigneusement tout ce que je trouvais décent (presque rien), réservant les phrases dures, que je jetai dans un large moulin à poivre déteint avec des fentes longitudinales, si bien qu’une phrase entière pouvait passer sans être détériorée... Je mélangeai tous les fragments, je mis dessus le couvercle d’un saupoudroir, secouai, et jetai le mélange sur le papier écolier enduit d’œuf où il se colla. L’effet était magnifique à contempler.* » Mais on peut considérer qu’il défendit ainsi ce qu’on appellerait aujourd’hui des pratiques d’intertextualité !

La nouvelle parut dans le “Southern literary messenger”.

“The thousand and second tale of Sheherazade”

(février 1845)

“La mille deuxième nuit de Shérazade”

Le narrateur a découvert un texte oriental longtemps perdu appelé “*Dismoidonc Estceounon*”, et a été étonné d’y trouver « *la vraie histoire de la fille du grand vizir Shérazade dans “Les mille et une nuits”* ». Un sultan jaloux, et à bon droit, mit à mort sa femme, et souhaita épouser de belles jeunes filles qu’il tuait le lendemain du mariage. Il procéda ainsi pendant plusieurs années. Un jour, Shérazade vint le voir avec l’intention de « *libérer le pays de la taxe de dépopulation de ses beautés ou de périr dans la tentative* ». La nuit de leurs noces, elle lui raconta une histoire qu’elle ne put terminer ; aussi le sultan remit-il sa mort au lendemain pour qu’elle puisse le faire. Elle évita ainsi la mort en racontant l’histoire pendant les mille et une nuits suivantes. À la mille et deuxième nuit, elle raconta l’histoire de Sinbad, faisant, du point de vue de Sinbad, une relation de toutes ses aventures, qui étaient complètement tirées par les cheveux. Les aventures et les détails de l’histoire décrivaient en fait des inventions du XIXe siècle : une locomotive, un télégraphe, etc.. Quand elle commença à décrire une tournure de femme, le sultan perdit toute maîtrise. Il lui dit qu’il ne pouvait plus gober ses mensonges et qu’elle serait exécutée au matin. Quand elle sentit la corde autour de son cou, elle eut la satisfaction de savoir que son époux ne saurait jamais comment l’histoire finissait. Le sultan n’entendrait jamais plus ses histoires d’excitantes aventures.

Commentaire

De cette nouvelle satirique, Poe a toujours dit qu’elle était une de ses favorites. Il y aurait exprimé son dégoût de gentilhomme du Sud et d’artiste romantique contre le grossier matérialisme des États-Unis de son époque. Il ne s’opposait pas à l’amélioration des conditions de vie, mais il refusait de considérer l’expansion de la vulgarité comme une amélioration.

On peut penser qu’il s’est présenté de façon auto-dérisoire dans cette femme snobe et bas bleu (autres exemples : Zénobie Psyché dans “*A predicament*” et Pundita dans “*Mellonta tauta*”).

La nouvelle contient un nombre étonnant de renvois à d’autres oeuvres : au “*Chat noir*”, au “*Joueur d’échecs de Maëlzel*” et à “*Petite conversation avec une momie*”, ce qui tend à créer un effet d’homogénéité, de cohérence interne à l’œuvre.

Surtout, ce texte dont l’épigraphe est « *La vérité est plus étrange que la fiction* » (qui serait un vieil adage), propose une réflexion sur la vérité. Pour affirmer que ce que Shérazade dit est la vérité, Poe adjoint au texte des notes qui sont autant de références à diverses encyclopédies. Cette vérité n’est pas acceptée par le sultan parce, ne connaissant pas les ouvrages sur lesquels Poe s’appuie, il ne peut que trouver grotesque et invraisemblable son récit, et l’effet de magie de la fiction ne joue plus. Au contraire, quand la conteuse fait référence à une énormité pour le sens commun, mais à quoi le Coran réfère, il cesse de proférer : « *C’est absurde* ». Ailleurs, il cesse de dire : « *C’est une chose ridicule* » et avoue : « *Cela je le crois, parce que j’ai lu quelque chose de cette sorte auparavant dans un livre.* »

La nouvelle fut publiée d’abord dans le “*Godey's lady's book*” de février 1845.

“Some words with a mummy”

(avril 1845)

“*Petite discussion avec une momie*”

Nouvelle de 16 pages

Le narrateur reçut une lettre de son bon ami, le Dr Ponnonner qui était très excité parce qu’il avait obtenu la permission d’examiner une momie égyptienne « *vieille au moins de trois ou quatre mille* »

ans », et lui demandait d'y être présent. Dès qu'il arriva chez lui, l'examen commença. Il fallut enlever trois boîtes, dont l'une portait le nom « *Allamistakeo* », avant d'atteindre le corps qui était enveloppé de papyrus. Après l'avoir enlevé, ils trouvèrent la chair en excellente condition, sans aucune odeur décelable. Alors que Ponnonner était prêt à commencer son examen interne, « *quelqu'un lança l'idée d'une ou deux expériences avec la pile de Volta* ». Ainsi furent envoyées des charges électriques à différents endroits sur le corps de la momie où des nerfs avaient été mis à nu. À la première, les paupières bougèrent. À la deuxième, la momie étendit sa jambe et « *décocha une ruade* » au Dr Ponnonner. À la troisième, elle ouvrit les yeux, éternua, s'assit, donna un coup de poing à un des hommes et adressa un discours « *dans l'égyptien le plus pur* ». Les expérimentateurs, étonnés devant ce miracle, commencèrent à poser des questions à Allamistakeo. Il déclara qu'il appartenait à la race des Scarabées, chez qui la moyenne d'âges était de huit cents ans, qu'il n'avait vécu que sept cents ans car, comme d'autres des Scarabées, il s'était fait embaumer vivant pour pouvoir être ranimé plus tard, qu'il était maintenant dans la même condition qu'au moment où il fut embaumé. Les expérimentateurs se vantèrent du « *grand mouvement ou progrès* » atteint à leur époque et en leur pays, mais l'Égyptien ne fut impressionné en aucun cas, disant que, « *de son temps, les grands mouvements étaient choses terriblement communes, et que, quant au progrès, il fut à une certaine époque une vraie calamité, mais ne progressa jamais* ». Les hommes modernes parlèrent « *de la grande beauté et de l'importance de la démocratie* », mais, dans l'Égypte ancienne déjà, « *treize provinces égyptiennes résolurent tout d'un coup d'être libres, et de donner ainsi un magnifique exemple au reste de l'humanité* » pour aboutir au « *plus odieux et plus insupportable despotisme dont on ait jamais ouï parler sur la face du globe* ». Comme lui firent opposés d'autres prétendus mais ridicules progrès, le narrateur préféra s'en aller et souhaita être embaumé « *pour une couple de siècles* ».

Commentaire

La nouvelle est une satire de la notion de progrès, une diatribe réactionnaire contre la démocratie états-uniennes, représentée évidemment par les « *treize provinces égyptiennes* ». Elle fut publiée pour la première fois dans "The American whig review" en avril 1845. Baudelaire fit la première traduction en français et lui donna la seizième place dans ses "Nouvelles histoires extraordinaires".

"The power of words"

(juin 1845)

"Puissance de la parole"

Nouvelle de 3 pages

C'est le dialogue d'Oinos et d'Agathos, deux anges qui, après la destruction de la Terre, circulent à travers le firmament, le premier nouvellement immortel, tandis que l'autre l'instruit. Il lui déclare que Dieu n'a créé qu'au commencement ; qu'ensuite ce sont les créatures qui créent ; que la volonté d'un esprit d'acquiescer plus de connaissances est la cause directe de son bonheur et aiguillonne une quête sans fin pour plus d'information ; que, de même qu'aucune pensée ne peut périr, qu'aucun acte n'est sans résultat infini puisque chaque vibration mise en branle est éternelle, la puissance de la parole une fois prononcée est éternelle aussi ; que la moindre impulsion des mains a des conséquences dont l'évaluation échappe aux mathématiciens, la Divinité seule étant capable de cette analyse ; que la pensée, la parole créent : ainsi apparaît une étoile suscitée par les paroles d'Agathos.

Commentaire

Oinos signifie « un » et Agathos « bon ». Celui-ci indique au premier les voies de la création par un saut de la fantaisie par-dessus les murs de la raison analytique.

On peut voir dans ce dialogue philosophique un poème en prose.

La nouvelle est le dernier et le meilleur des trois dialogues imaginaires que Poe a attribués à des esprits célestes, les deux autres étant '*Conversation d'Eiros avec Charmion*' et '*Colloque entre Monos et Una*'.

La nouvelle fut publiée la première fois dans "The democratic review" en juin 1845.

Baudelaire en fit la première traduction en français et lui donna la dix-septième place dans ses '*Nouvelles histoires extraordinaires*'.

"The imp of the perverse"

(juillet 1845)

"Le démon de la perversité"

Nouvelle de 5 pages

Après avoir longuement exposé la classification des tendances de l'être humain effectuée par la phrénologie, le narrateur se dit victime du « *démon de la perversité* », cette étrange impulsion qui nous pousse à agir « *par la raison que nous ne le devrions pas* ». Il raconte comment, ayant tué quelqu'un en lui faisant respirer la fumée d'une chandelle empoisonnée pour hériter de ses biens, il s'est senti quelques années plus tard, bien que n'étant pas du tout soupçonné, obligé de révéler son méfait, se trouvant donc maintenant en prison.

Commentaire

Le « *démon de la perversité* » explique l'incapacité à accomplir une tâche vitale et urgente, la fascination pour le précipice dont nous devrions nous écarter (le narrateur note qu'il « *n'est pas dans la nature de passion plus diaboliquement impatiente que celle d'un homme qui, frissonnant sur l'arête d'un précipice, rêve de s'y jeter* »), l'aveu spontané d'un meurtre dont il n'était pas soupçonné que fait l'assassin dans la nouvelle. C'est à cause du « *démon de la perversité* » que les êtres humains commettent les choses horribles décrites dans les nouvelles de Poe et qui n'ont pas de motifs rationnels. Il pousse le héros à se détruire, le criminel à se dénoncer, en exultant de leur propre destruction. Il est aussi cette « *tendance accablante à faire le mal pour l'amour du mal* ». Les quatre exemples donnés dans la suite de la nouvelle, qui illustrent le même entêtement suicidaire à ne pas être raisonnable, montrent qu'il ne faut pas entendre cette perversité comme du cynisme ou de l'immoralité.

Mais on peut y voir la conscience du narrateur qui l'amène (perversement, aux yeux de ce meurtrier sans remords) à impulsivement confesser son crime.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The Graham's magazine" de juillet 1845. Elle reçut un mauvais accueil et Poe s'en plaignit dans '*Editorial miscellany*' : « *Tout le monde est contre nous, petits chiens et tout* ».

Baudelaire fut le premier à traduire la nouvelle en français. Il donna à sa traduction la première place dans ses '*Nouvelles histoires extraordinaires*'.

"The masque of the red Death"

(juillet 1845)

"Le masque de la Mort rouge"

Nouvelle de 6 pages

Alors que le pays était ravagé par la « *Mort rouge* », le prince Prospéro offrit à ses mille amis un refuge dans sa luxueuse abbaye où ils profitaient de tous les agréments imaginables : « *Il y avait des bouffons, il y avait des improvisateurs, des danseurs, des musiciens, il y avait le beau sous toutes ses*

formes, il y avait le vin. En dedans, il y avait toutes ces belles choses et la sécurité. Au dehors, la "Mort rouge" ». Il les gratifia « d'un bal masqué de la plus insolite magnificence », les faisant danser dans de magnifiques salles, chacune d'une couleur différente. Cependant, la « joyeuse et magnifique orgie » fut interrompue à chaque heure par la sonnerie de l'horloge. Et, aux douze coups de minuit, apparut un « personnage grand et décharné, enveloppé d'un suaire de la tête aux pieds. Le masque qui cachait le visage représentait la physionomie d'un cadavre raidi », celle de « la Mort rouge ». Prospéro, voulant le frapper d'un poignard, tomba mort, et d'autres, voulant le saisir, le trouvèrent impalpable. « Et les Ténébres, et la Ruine, et la "Mort rouge", établirent sur toutes choses leur empire illimité. »

Commentaire

Poe, au sommet de son art et qui se souvenait du choléra auquel il avait échappé à Baltimore en 1831, laissa sa fantaisie créer la terreur en employant toutes les ressources de la rhétorique, et en faisant de la peste, qui tue sans que sa présence soit sentie ou vue, un spectre, un ange de la mort. Mais il sut ne donner aucun indice de la morale que le texte recèle.

Est-ce par un souvenir de "La tempête" qu'il a donné le nom de Prospéro à son personnage, qui n'a cependant rien de commun avec celui de Shakespeare?

La nouvelle a été publiée pour la première fois dans "The Graham's magazine" en mai 1843.

Baudelaire fit la première traduction de la nouvelle en français, et lui donna la onzième place dans ses "Nouvelles histoires extraordinaires".

La nouvelle a été en 1964 adaptée au cinéma par Roger Corman.

En 1987, Tom Wolfe, dans son roman, "Le bûcher des vanités", fit apparaître aussi le « masque de la Mort rouge » (titre d'une des chapitres du livre).

"The system of Dr. Tarr and Prof. Fether"

(novembre 1845)

"Le système du docteur Goudron et du professeur Plume"

Le narrateur, qui est anonyme, faisant un voyage en France, visite un établissement psychiatrique du sud du pays réputé pour une nouvelle méthode révolutionnaire permettant de traiter les maladies mentales et appelé « système de la douceur ». Un compagnon de route connaissant M. Maillard, l'inventeur du système, fait les présentations avant de prendre congé du narrateur, en raison de son aversion pour la folie. Le narrateur, traité avec toute la courtoisie et le respect dus à un dignitaire, est très vite surpris d'apprendre que, depuis peu, le « système de la douceur » n'est plus pratiqué, alors qu'il était devenu populaire en raison des succès qu'on lui avait attribués. M. Maillard lui répond : « Ne croyez rien de ce que vous entendez, et seulement la moitié de ce que vous voyez. » Il lui décrit ledit système : les « malades » étaient ménagés, c'est-à-dire exemptés de tout châtement et, sauf cas exceptionnel, laissés libres dans l'enceinte de l'établissement, ainsi qu'encouragés dans leurs « fantaisies » afin d'être mieux réduits à l'absurde ; on allait même jusqu'à « accuser les malades de stupidité » s'ils se trouvaient en contradiction avec leurs délires poussés à l'extrême par les soignants. Par exemple, pour un homme qui se croyait poulet, le traitement consistait à lui refuser quelque temps toute autre nourriture qu'un peu de grain et de gravier. Les « fous » (parfois ainsi désignés dans le texte) avait par ailleurs charge de se surveiller mutuellement. Le système avait été, selon les dires du médecin, généralisé à toutes les « maisons de santé » de France avant d'être abandonné.

M. Maillard invite le narrateur à un dîner qui est étonnant, tant par les mets (originaux et trop abondants) que par la présence de la petite trentaine d'autres convives habillés de vêtements non ajustés, parfois légèrement provocants, en décalage avec la mode de l'époque, et, en ce qui concerne les femmes, une surcharge de bijoux et de parures diverses. Le dîner est accompagné d'une musique fort appréciée des autres invités, mais que le narrateur n'hésite pas à qualifier d'« infinie variété de bruits ». Puis a lieu un spectacle bizarre, où les personnes présentes réalisent avec emphase des

imitations de leurs patients qui croient être une théière, un âne, un fromage, une bouteille de champagne, un grenouille, du tabac à priser, une citrouille, et bien d'autres choses encore. M. Maillard ou bien les invités doivent régulièrement intervenir afin de calmer l'ardeur des acteurs. Le narrateur, exprimant poliment auprès du maître de maison ses doutes quant à la santé mentale des autres convives, met l'accent sur la liberté de comportement des gens du Midi ainsi que sur l'alcool consommé.

Il apprend finalement que l'équipe soignante a remplacé le « *système de la douceur* » par un système beaucoup plus strict, basé sur les travaux du « *docteur Goudron* » et du « *professeur Plume* ». Quand, au grand étonnement des autres personnes présentes, il avoue ne pas connaître ces travaux, on consent à lui donner plus de précisions sur les événements récents. Un « *simple* » incident, selon Maillard, est survenu alors qu'une trop grande liberté avait été accordée aux patients, lors duquel ils avaient en réalité renversé l'autorité de leurs médecins et de leurs infirmières, et pris leur place, les enfermant tels des fous. Ils étaient dirigés par un homme qui prétendait avoir inventé une meilleure méthode de traitement de la maladie mentale, et qui ne permettait pas la présence de visiteurs, « *à l'exception, une seule fois, d'un jeune gentleman, d'une physionomie très niaise et qui ne pouvait lui inspirer aucune défiance. Il lui permit de visiter la maison, comme pour y introduire un peu de variété et pour s'amuser de lui. Aussitôt qu'il l'eut suffisamment fait poser, il le laissa sortir et le renvoya à ses affaires.* »

Alors que le narrateur demande comment l'équipe soignante avait repris le contrôle survient un important chahut se concluant par l'irruption de « *monstres* » qui se trouvent être les soignants eux-mêmes. Il devient alors évident que M. Maillard, effectivement ancien directeur de l'établissement mais que sa santé mentale dégradée avait fait passer du côté des « *fous* », avait ainsi raconté pendant toute la visite ses propres exploits, qui avaient permis aux autres « *fous* » de profiter de la liberté et des réserves alimentaires de la maison, tout en maintenant enfermés et soumis au supplice du goudron et des plumes le personnel qui avait enfin réussi à se libérer plus d'un mois après son renversement.

Le narrateur, qui n'est autre que le « *jeune gentleman d'une physionomie très niaise* », conclut le récit en admettant que, malgré tous ses efforts pour rechercher dans toutes les bibliothèques d'Europe les œuvres du docteur Goudron et du professeur Plume, il n'avait pas encore pu, jusqu'à ce jour, s'en procurer un exemplaire...

Commentaire

Si cette histoire farfelue fait rire, si Poe y manie le paradoxe (« *Quand un fou paraît tout à fait raisonnable, il est grandement temps, croyez-moi, de lui mettre la camisole*»), elle force aussi le lecteur à affronter les questions sociales qu'elle pose. À cette époque, la population appelait à la réforme des asiles où les malades mentaux étaient traités comme des prisonniers. Mais, d'autre part, l'augmentation du nombre des acquittements du fait d'irresponsabilité pénale pour raisons psychiatriques était critiquée car elle avait permis à certains criminels d'échapper à une condamnation.

On peut aussi établir un parallèle entre la subversion de l'asile par ses pensionnaires et la révolte des esclaves dont, en 1845, la questions de l'esclavagisme étant d'actualité, le simple fait d'y penser pouvant inspirer une peur paralysante chez leurs propriétaires.

La nouvelle, que Poe considérait comme une de ses meilleures, qu'il avait proposée aux éditeurs depuis plusieurs mois, fut finalement publiée dans le numéro de novembre 1845 du "Graham's magazine".

En France, elle fut traduite par B.H. Revoil sous le titre "*La maison des fous*", par W.L. Hughes et enfin par Baudelaire qui lui donna la sixième place dans "*Histoires grotesques et sérieuses*".

En 1903, elle fut adaptée par André de Lorde et jouée au Théâtre du Grand Guignol à Paris.

Elle donna lieu à plusieurs films :

- "*La mansión de la locura*" (1973), en anglais "*The mansion of madness*", film mexicain surréaliste de Juan López Moctezuma ;

- *"The forgotten"* (1973), ou *"Death Ward #13"*, ou *"Don't go in the basement"*, ou *"Don't look in the basement !"* de S.F. Brownrigg ;
- *"Les fous"* (2005) du Tchèqe Jan Švankmajer qui s'était inspiré de cette histoire, d'une autre de Poe, *"L'enterrement prématuré"*, ainsi que des travaux du marquis de Sade.

"The facts in the case of M. Valdemar"

(décembre 1845)

"La vérité sur le cas de M. Valdemar"

Nouvelle de 10 pages

Le narrateur, le réputé médecin P... , intéressé par le magnétisme, constata que « *personne n'avait encore été magnétisé "in articulo mortis"* ». Or son ami, M. Ernest Valdemar, qu'il avait déjà magnétisé, qui était atteint de phtisie, et dont la mort était proche, convint de le prévenir juste avant. Il l'appela donc alors qu'il était entouré d'autres médecins. Le Dr. P... décrit son aspect critique. Juste avant sa mort, il le mit sous hypnose et maintint son état de « *catalepsie magnétique* ». Pendant les premiers jours, la condition de M. Valdemar se détériora à un point tel que la mort fut atteinte : « *Il n'y avait plus dans M. Valdemar le plus faible symptôme de vitalité ; et, concluant qu'il était mort, nous le laissâmes aux soins des gardes-malades* ». Cependant, bien que le corps était mort, l'esprit de M. Valdemar était encore en contact avec le monde, et demandait, avec une insistance croissante, à pouvoir mourir. Mais les médecins constatèrent que « *la mort, ou ce qu'on définit habituellement par le mot "mort", avait été arrêtée par l'opération magnétique.* » Il fut maintenu ainsi pendant sept mois puis ils décidèrent de « *faire l'expérience du réveil* ». À une question qui lui fut alors posée, M. Valdemar cria : « *Pour l'amour de Dieu ! - vite ! - vite ! - faites-moi dormir - ou bien, vite ! éveillez-moi ! vite - Je vous dit que je suis mort !* » Le médecin s'employa rapidement aux manoeuvres de réveil, mais « *tout son corps, d'un seul coup, dans l'espace d'une minute, et même moins, se déroba, s'émietta, se pourrit absolument* ».

Commentaire

À travers le « magnétisme animal », nom adopté par le médecin allemand Mesmer, qui l'avait vulgarisé au XVIIIe siècle, Poe, qui s'était fait un défenseur convaincu de cette « *théorie positive* », définit assez bien ce qu'on nomme aujourd'hui l'hypnotisme. Par un exercice de la volonté, il est possible de plonger un individu dans un sommeil artificiel (hypnose) et d'influencer alors sa pensée (suggestion). Il y a des effets spectaculaires, comme la catalepsie (apparence de la mort), le somnambulisme. À son époque de Poe, le mesmérisme était en vogue, était même un sujet de recherches médicales et psychologiques en Grande-Bretagne et aux États-Unis. Des rapports sur ses bons effets médicaux circulaient, appuyés fermement par l'ouvrage du révérend Chauncey Hare Townsend, *"Facts of mesmerism"* (Londres [1840]) dans lequel Poe puisa abondamment, ce qui n'empêcha pas qu'on se soit moqué de ses prétentions scientifiques, en pensant qu'il avait pu se faire illusion sur ses aptitudes de savant et de métaphysicien. L'hypnotisme a été employé plus récemment dans les maladies nerveuses par le docteur J.-M. Charcot.

Poe en a fait aussi le thème principal de *"Révélation magnétique"* et des *"Souvenirs de M. Auguste Bedloe"*. Dans les trois cas, il utilisa ce qui matériellement et, peut-on dire, médicalement ne faisait guère problème (l'hypnose est ici utilisée comme remède à l'asthme, à la douleur, et même à l'anxiété de l'agonie). Mais il prétendit aussi « expliquer » du même coup les phénomènes merveilleux : vision à distance et dans le temps, conscience de la mort, etc. Certains de ces phénomènes pourraient-ils être « expliqués » autrement ? Aussi, jouant de l'interaction entre divers genres de textes, sur la limite qui devrait séparer la fiction du discours scientifique, il donna à sa fantaisie une apparence de rigueur, la description de l'état pulmonaire du malade, le récit des derniers instants étant faits avec une extrême sécheresse et une extrême précision, le style ayant la netteté froide d'un rapport scientifique ; puis, à la faveur de cette fausse sécheresse, de cette fausse rigueur,

le fantastique fit irruption, le texte devint une nouvelle d'horreur, le lecteur étant choqué par la macabre évocation d'une fétide décomposition dont l'impact est intensifié par la croyance en la vérité des faits racontés.

Le texte fut publié la première fois dans "The American whig review" de décembre 1845, comme un rapport scientifique. Il obtint un succès immédiat, mais fut pris avec un tel sérieux que le 14 mars 1846, Poe dut indiquer : « *"La vérité sur le cas de M. Valdemar"* était un canular, évidemment. » Les critiques lui reprochèrent d'avoir perdu son bon goût, d'avoir écrit une histoire dégoûtante.

Baudelaire, qui fut le premier à traduire la nouvelle en français (sous le titre : *"Mort ou vivant"* avec en sous-titre : *"Cas de M. Valdemar"*), donna à sa traduction la huitième place dans ses *"Histoires extraordinaires"*.

"The sphinx"

(janvier 1846)

"Le sphinx"

Durant le règne du choléra à New York, le narrateur partit à la campagne avec un parent dans l'espoir d'échapper à l'épouvante causée par l'épidémie. Comme leur séjour se prolongeait, l'épidémie en vint à atteindre leurs amis et leurs amours restés dans la ville. Le narrateur, submergé par la tristesse, était troublé par d'inquiétants présages à cause d'un événement dont il avait été le témoin peu de temps après son arrivée au cottage. Il avait vu un monstre gigantesque qui, au loin, descendait la pente d'une colline. Il le décrit avec force détails : c'était la « *représentation d'une tête de la Mort* », et il avait d'énormes proportions. Il lui avait inspiré une telle terreur qu'aussitôt après sa disparition au pied de la colline, il tomba évanoui sur le plancher. Dans les jours suivants, il devint de plus en plus mécontent et sombre car il croyait avoir vu dans le monstre un présage de sa propre mort. Il fit part de l'évènement à son parent qui, calmement, lui indiqua la propension de l'être humain à ne pas voir les choses aussi clairement et objectivement qu'il le voudrait. Il trouva un ouvrage d'histoire naturelle qui présentait un insecte, le sphinx, dont la description était presque celle du monstre qu'il avait vu. Et le parent lui expliqua la raison de sa taille apparemment extra-terrestre : cet insecte se tortillait sur le fil d'une vieille toile d'araignée qui était « *d'un seizième de pouce dans sa plus grande longueur, et se trouvait à un seizième de pouce de la pupille de son oeil* ».

Commentaire

La nouvelle présente quelques analogies avec *"L'ange du bizarre"* du fait que les narrateurs des deux histoires se réfugient à la campagne pour échapper à la maladie, sont envahis par la peur des mauvaises nouvelles et par un sentiment d'horreur.

La nouvelle révèle l'intérêt de Poe pour les erreurs humaines, l'être humain ayant une inévitable prédilection à laisser sa subjectivité déterminer la nature de ce qu'il voit.

"Le sphinx" ne fut publié qu'une fois, dans "The Arthur's ladies magazine", en janvier 1846.

"The domain of Arnheim"

(mars 1846)

"Le domaine d'Arnheim"

Nouvelle de 16 pages

Le jeune Ellison, qui était déjà parfaitement heureux, a reçu un énorme héritage d'un parent lointain qui mourut exactement cent ans auparavant. Mais il refuse de dépenser l'argent à l'achat d'objets de luxe communs et de s'engager dans la politique avec un fort capital. Il préfère, lui qui est poète, créer un jardin-paysage d'une parfaite beauté, qui serait tel que les anges de Dieu auraient pu le faire.

Il réfléchit alors sur les rapports entre la nature et l'artiste. La beauté de la nature ne peut pas être concurrencée par un artiste. Il ne peut que corriger les imperfections qui peuvent survenir dans la nature comme un arbre tombé ou une feuille morte. La nature recelant à la fois la vie et la mort, elle est en même temps belle et imparfaite.

Enfin, est décrit le parcours à travers le paradis d'Ellison.

Commentaire

Dans ce texte hybride, Poe réutilisa son essai sur "*Le jardin paysage*". Le jardin d'Ellison est une forme de la nature qui plaît à l'esprit humain sans qu'il sente la menace de la mort. Dans son essence, c'est une réplique du ciel. C'était un prélude au "*Cottage Landor*".

Poe confia : « "*Le domaine d'Arnheim*" exprime beaucoup de mon âme. » Certains critiques ont avancé que l'oeuvre était due à l'influence de Virginia Clemm.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The Columbian lady's and gentleman's magazine" de mars 1846.

Baudelaire en fit la première traduction en français, et lui donna la première place d'une section de ses "*Histoires grotesques et sérieuses*" intitulée "*Habitations imaginaires*" dont il aurait voulu faire un livre séparé.

"The cask of amontillado"

(novembre 1846)

"La barrique d'amontillado"

Nouvelle de 7 pages

Le narrateur, Montrésor, décida de se venger des « *mille injustices de Fortunato* », et de se venger impunément en profitant du fait que Fortunato « *se faisait gloire d'être connaisseur en vins* ». Le rencontrant « *au fort de la folie du carnaval* », il l'invita à venir goûter dans sa cave à de l'amontillado. Ayant prévu tous les détails de sa vengeance, il s'était assuré qu'il n'y ait pas de domestiques à la maison. Il conduisit jusqu'aux « *catacombes des Montrésor* » tapissées de nitre un Fortunato déjà ivre à la seule pensée de l'amontillado. Comme il toussait, il lui fit boire du médoc, puis du vin de Grave. Ils s'affrontèrent un moment au sujet de l'appartenance de Montrésor à une loge maçonnique, mais celui-ci sortit comme preuve une truelle qu'il avait dans son manteau. Ils arrivèrent à une crypte dont les murs étaient revêtus d'ossements. Fortunato alla jusqu'au fond où Montrésor, profitant de son ivresse, l'enchaîna puis l'emmura en dépit de ses cris, puis de son rire devant ce qu'il croyait un bon tour que Montrésor lui jouait, avant son silence définitif.

Commentaire

Cette histoire de vengeance diabolique et d'ensevelissement d'une victime vivante poursuivait le thème macabre qui obsédait Poe qui l'a traité aussi dans "*Le chat noir*" et "*Le cœur révélateur*".

L'amontillado est un exquis et rare xérès. Est significative la devise de Montrésor « *Nemo me impune lacessit* » qui signifie littéralement « *Personne ne m'attaque impunément* ». On peut voir dans l'histoire une allégorie de l'éternel conflit entre l'être sans imagination et l'artiste créatif.

La nouvelle fut publiée pour la première fois dans "The Godey's lady's book", de novembre 1846.

Elle est une des histoires d'horreur de Poe les plus connues.

Baudelaire en fit la première traduction en français, et lui donna la dixième place dans ses "*Nouvelles histoires extraordinaires*".

‘Mellonta tauta’

(janvier 1849)

‘Mellonta tauta’

Le premier avril 2849, Pundita, une femme qui est à bord du ballon "L'alouette", super dirigeable transatlantique, écrit une série de lettres où, ignorante et snobe, farfelue amatrice d'antiquités, elle décrit, dans un vocabulaire à peine reconnaissable, les ruines de ce qui fut New York (elle considère un monument à George Washington comme le tombeau du « *premier écrivain américain* »), où elle fait entrevoir une société future complexe et radicalement différente de la nôtre où se sont réalisés de nombreux progrès scientifiques, des changements sociaux et historiques. Elle réfléchit sur la politique à propos du « *Kanadaw* », des « *Vrinçais* », des « *Ainglais* », et des « *Américcains* » dont elle trouve trace dans la tribu des sauvages Knickerbockers. Elle s'intéresse à la philosophie à partir de réflexions sur l'Hindou Aries Tottle et sur Cant.

Commentaire

‘Mellonta tauta’ est une citation grecque de Sophocle, qui signifie « Choses futures », mots qui avaient été placés en épigraphe à ‘*Colloque entre Monos et Una*’.

Dans cette spirituelle vision du futur, cette science-fiction qui rendait sa satire possible, Poe montra sa passion pour les dirigeables qui apportent les journaux à Pundita sur le "Skylark". Il inventa une société qui n'est pas utopique, comme c'était le cas pour la plupart des premières imaginations de l'avenir, mais simplement très différente. En fait, l'aspect science-fictionnel n'est pas très crédible : on se demande où Pundita et ses compagnons de voyage allaient ; ils font un voyage d'un mois à 100 milles à l'heure ; il leur ferait donc parcourir 72000 milles, ce qui est trop pour un voyage sur la terre et pas assez pour le voyage dans l'espace qu'elle mentionne ; enfin, il faut que ce soit par un paradoxe temporel que cette bouteille contenant un manuscrit venu du futur puisse se trouver entre nos mains, mais il n'y a rien ici qui justifie, comme c'est le cas dans "*Petite conversation avec une momie*", l'extraordinaire de la situation.

Il faut remarquer que, comme "*Aventure sans pareille d'un certain Hans Pfaall*", la nouvelle est datée d'un 1er avril, et que la dénégation joua donc encore son rôle. Empruntant le thème des ruines futures à Louis-Sébastien Mercier, Poe s'amusa à déformer les souvenirs du passé et fut le premier à thématiser les erreurs d'interprétation des archéologues futurs.

On pourrait considérer qu'il s'est présenté de façon auto-dérisoire dans cette femme snobe et bas bleu (autres exemples : Zénobie Psyché dans ‘*A predicament*’ et Shérazade dans "*La mille et deuxième nuit*").

En fait, le versant du comique mystificateur et celui de la métaphysique n'étant pas sans rapport chez Poe, la nouvelle était enchâssée dans le début d'"*Euréka*". Et il y poursuivit plusieurs buts sérieux :

- Il ridiculisa les prétentions de la civilisation contemporaine, spécialement telle qu'elle est représentée par la ville ; la technologie dont il ne croyait pas qu'elle améliorerait la nature humaine, mais qui séduisait son imagination ; la foi dans le progrès.

- Il fit la satire de la politique du XIXe siècle, en lançant des flèches sur la fieté nationale, sur le gouvernement et les dirigeants américains, sur la démocratie américaine car, pour lui « *la démocratie est une forme de gouvernement réellement admirable... pour les chiens* ». Tout comme John Milton dans ‘*Paradise lost*’, qu'il admit avoir suivi comme modèle, en utilisant la science-fiction, il émit l'idée que les États-Unis et l'Amérique en général faisaient fausse route. Milton avait avancé que le parlementarisme anglais, si jeune était-il, avait détruit la chance d'établissement d'un second jardin d'Éden. Comme beaucoup avaient vu dans l'Amérique la « Nouvelle Jérusalem », Poe suggéra que le paradis à l'américaine était lui aussi perdu d'avance, car l'Amérique était elle aussi dominée par la laideur, les faux philosophes et une poignée de politiciens sans envergure et sans imagination. Avec l'échec de cette tentative de faire de l'Amérique un véritable paradis, l'enfer comme avenir semblait tracé d'avance.

- Il divisa les savants en deux groupes, ceux qui comprennent le rôle de l'imagination intuitive et ceux qui en sont incapables. Pundita estropie généralement les noms des savants que Poe n'aimait pas,

mais savait écrire ceux de ceux qui étaient authentiquement grands (ainsi, Isaac Newton, Johannes Kepler, Jean-François Champollion). Car Poe n'était pas hostile à la science : il était hostile au foinement sur des faits. Pour lui, il fallait se servir de l'intuition, et pas simplement de la logique, pour résoudre les problèmes difficiles. Les grands savants, croyait-il, étaient aussi des artistes et des visionnaires qui utilisaient l'imagination et l'intuition pour percevoir la cohérence de l'ordre universel. La nouvelle parut dans le "Godey's lady's book"

'Von Kempelen and his discovery'

(avril 1849)

'Von Kempelen et sa découverte'

Pour dissuader ses lecteurs de se rendre en Californie pour participer à la ruée vers l'or. Poe prétend que le baron allemand Von Kempelen a découvert un processus alchimique pour transformer le plomb en or. Ainsi, celui-ci ne vaudra bientôt plus rien, tandis que la découverte de von Kempelen a provoqué une hausse de deux cents pour cent du prix du plomb en Europe.

Commentaire

Poe écrivit à Evert A. Duyckinck : *"Mon opinion sincère est que neuf personnes sur dix (même parmi les mieux informées) croira à mon texte (pourvu que le projet ne soit pas révélé avant la publication) et qu'ainsi, agissant comme un soudain, bien que naturellement très temporaire, arrêt de la fièvre de l'or, il créera un émoi de quelque importance."* En dépit de la confiance de Poe en son oeuvre, il n'y a guère de preuve que beaucoup de gens aient été pris dans ce canular.

Von Kempelen avait déjà été mentionné dans *'Le joueur d'échecs de Maelzel'*, où Poe avait écrit : *«Le joueur d'échecs automate fut inventé en 1769 par le baron Kempelen, un noble de Presbourg, en Hongrie.»*

La nouvelle fut publiée pour la première fois, dans "The flag of our union", le 14 avril 1849. En France, elle ne fut pas traduite par Charles Baudelaire mais par Émile Hennequin, traduction qui parut dans *'Contes grotesques par Edgar Poe'* (1882).

'Hop-Frog'

(mars 1849)

'Hop-Frog'

Nouvelle de 8 pages

Un roi *« ne vivait que pour les farces »* et avait sept ministres qui *« étaient tous gens distingués par leurs talents de farceurs »*. Il avait *« son fou »*, le nain Hop-Frog qui l'amusait à cause de sa difformité et de son manque de tolérance à l'alcool. Il voulut l'obliger à le divertir un jour où il n'était pas disposé à le faire. Comme la naine Tripetta, qui avait la faveur du roi et qu'aimait Hop-Frog, intercédait en sa faveur, le roi lui jeta au visage le contenu de sa coupe de vin. Cela mit Hop-Frog en colère. Il feignit cependant d'accepter de participer à une mascarade et proposa au roi et à ses conseillers de se déguiser en orangs-outangs reliés par une chaîne. Et il l'attacha à un crochet fixé à une poulie, les tira dans les airs et mit le feu à leurs costumes avant de s'échapper par le toit.

Commentaire

Cette nouvelle «grotesque» fut inspirée à Poe par l'accident advenu à Charles VI lors du «Bal des ardents», tel que l'a décrit Jean Froissart dans ses *"Chroniques"*. On peut aussi considérer qu'il s'était représenté en ce fou du roi qu'est le lecteur dont il se vengea.

La nouvelle traite en effet de la vengeance, comme le fait aussi *"La barrique d'amontillado"*, mais elle n'a pas sa subtilité et est considérée inférieure.

Elle fut publiée pour la première fois dans "The flag of our union" du 17 mars 1849 et ne fut pas republiée du vivant de Poe.

Baudelaire fit la première traduction de la nouvelle en français et lui donna la neuvième place dans ses *"Nouvelles histoires extraordinaires"*.

"X-in" a paragrab"

(mai 1849)

"Xage d'un paragrabe"

John Smith, éditeur de la *"Gazette d'Alexandre-le-Grand-O-Nopolis"*, voit survenir un rival, M. Tête-Dure, qui établit un nouveau journal, *"Le pot de thé d'Alexandre-le-Grand-o-Nopolis"*. Smith se voue à une vengeance : comme M. Tête-Dure écrit des éditoriaux avec une abondance de « O » exclamationnels, Smith les élimine et, ainsi, le grand éditorial de son rival une fois imprimé ne peut être compris. M. Tête-Dure est forcé de quitter furtivement la ville *« et pas même son fantôme n'a été vu depuis »*.

Commentaire

C'est une nouvelle très légère. Pourtant, comme dans *"La barrique d'amontillado"*, une victime est évidente, une vengeance est décidée et mise en oeuvre contre un ennemi bien défini.

La nouvelle parut dans "The flag of our union".

"Landor's cottage"

(juin 1849)

"Le cottage Landor"

Nouvelle de 13 pages

Un voyageur égaré dans la région de New York découvre une vallée tout à fait ignorée et où le paysage, d'une parfaite harmonie, sert d'écrin à une magnifique demeure où il est reçu aimablement par une jeune femme, dont il apprend qu'elle s'appelle Annie, et par le propriétaire, M. Landor.

Commentaire

La nouvelle comporte deux éléments biographiques, d'ailleurs très divers et fort éloignés dans le temps. Le premier se rapporte aux paysages de Virginie et aux promenades de Poe pendant l'année qu'il passa à l'université (1826), qu'on avait déjà trouvés dans *"Les souvenirs de M. Auguste Bedloe"* et dans *"Le domaine d'Arnheim"*. Le deuxième rappelle le cottage de Fordham qu'il habitait avec Maria Clemm et Virginia. Le troisième, le personnage d'Annie étant un indice, serait une allusion au cottage de Westford où Poe avait été reçu par M. Richmond et son épouse, Nancy.

Il fit paraître le texte dans "The flag of our union" en juin 1849.

Baudelaire en fit la première traduction en français, et lui donna la deuxième place d'une section de ses *"Histoires grotesques et sérieuses"* intitulée *"Habitations imaginaires"*.

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)