D'orient ? D'occident ? L'Arabesque selon Poe

Arabesque : nul doute que le terme possède chez Poe une valeur cardinale. Apparu en 1829 dans « Al Aaraaf », il s'introduit bientôt dans l'œuvre en prose jusqu'à en devenir très rapidement l'emblème. Dès 1833, l'écrivain, qui espère publier « Epimanes » dans le *New-England Magazine*, présente le conte aux directeurs de la revue comme « one of a number of similar pieces which [he has] contemplated publishing under the title of *Eleven Tales of the Arabesque* »[1]. Et lorsqu'en décembre 1839 le volume paraît sous sa forme définitive, c'est sous le titre non moins révélateur de *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

Le mot a d'ailleurs retenu depuis longtemps l'attention de la critique. Mais on l'a interprété le plus souvent soit comme la manifestation d'influences orientales diverses où les *Arabian Nights* auraient joué un rôle prééminent[2], soit comme une dénomination générique renvoyant à une inspiration fantastique qui, par son sérieux, s'opposerait à une seconde formule, plutôt burlesque et définie, elle, comme « grotesque »[3]. Ces deux explications paraissent également insuffisantes. Si l'on ne peut nier la présence d'une thématique, voire de procédés littéraires plus ou moins directement empruntés aux *Mille et Une Nuits*, on ne saurait rester indifférent à la formulation duelle retenue par Poe pour son principal recueil de contes : il y a de grandes chances que l'arabesque ne prenne tout son sens que dans sa conjonction au grotesque. Faut-il pour autant considérer les deux notions comme des catégories littéraires plus ou moins antithétiques ? C'est une autre affaire, tant il est manifeste que l'opposition postulée à ce propos se révèle inopérante. Tous ceux qui se sont efforcés de répartir les contes selon deux registres n'ont pu proposer que des classements contradictoires et plus ou moins arbitraires. Comme le remarquait Harry Levin dès 1958 :

> Since both arabesque and grotesque mean much the same thing, in the sense of capricious and fanciful, efforts to subdivide Poe's tales between them are harder to support than Coleridge's problematic distinction between imagination and fancy[4].

---

1. Lettre à Joseph T. et Edwin Buckingham, Baltimore, 4 mai 1833, *The Letters of Edgar Allan Poe*, John Ward Ostrom ed., New York, Gordian Press, 1966, I, p. [53].
2. Voir L. Moffitt Cecil, « Poe's «Arabesque» », *Comparative Literature*, XVIII, hiver 1966, p. 55-70.
3. Cette interprétation est déjà celle que retient intuitivement Baudelaire lorsqu'il intitule son troisième volume des contes de Poe *Histoires grotesques et sérieuses*. Elle se retrouve par la suite chez George E. Woodberry (*Edgar Allan Poe* [1885], Boston, Mifflin, 1913, p. 80-85) ou chez Arthur H. Quinn, (*American Fiction*, New York, D. Appleton, 1936, p. 79-80).
4. *The Power of Blackness*, New York, Knopf, 1958, p. 79.

Peut-être donc n'est-il pas tout à fait inutile de réexaminer la question d'un tout autre point de vue : non pour tenter une fois encore de distinguer l'arabesque de sa sœur grotesque, mais pour saisir en quoi l'une et l'autre fondent une dynamique qui investit toute l'œuvre, jusqu'à lui conférer non seulement sa cohérence, mais encore une étonnante singularité au sein du paysage littéraire et idéologique américain. Autant orientale qu'occidentale, l'arabesque conduit en effet Poe à poser de façon inattendue la question du temps, de l'origine et faire ainsi entendre une voix dissonante au sein d'une jeune nation persuadée de devoir assumer une *manifest destiny*.

L'Arabesque comme genre

Dans cette optique, un premier constat s'impose : « arabesque » et « grotesque » renvoient manifestement sous la plume de Poe, à une conception unique, d'ordre générique et, malgré d'importantes nuances, voisine de la notion française de « fantastique ». C'est bien déjà ce qu'indique à demi-mot la préface des *Tales of the Grotesque and Arabesque* :

> The epithets "Grotesque" and "Arabesque" will be found to indicate with sufficient precision the prevalent tenor of the tales here published[5].

Si Poe se garde d'en dire plus à ce sujet c'est qu'il emprunte à un répertoire bien connu de ses contemporains. Walter Scott en effet a déjà largement utilisé les deux adjectifs dans l'article qu'il a consacré à Hoffmann en 1827, — article dans lequel Poe va puiser l'essentiel de ce qu'il connaîtra jamais de l'initiateur du fantastique[6]. Au terme d'un long portrait en charge, l'auteur d'*Ivanhoe* constate notamment :

> Thus was the inventor, or at least first distinguished artist who exhibited the fantastic or supernatural grotesque in his compositions, so nearly on the verge of actual insanity, as to be afraid of the beings his own fancy created. […] In fact, the grotesque in his composition partly resembles the arabesque in painting, in which is introduced the most strange and complicated monsters resembling centaurs, griffins, sphinxes, chimeras, rocs, and all other creatures of romantic imagination dazzling the beholder as it were by the unbounded fertility of the author's imagination, and sating it by the rich contrast of all varieties of shape and colouring, while there is in reality nothing to satisfy the understanding or inform the judgement[7].

« Grotesque » et « arabesque » désignent donc finalement un seul phénomène et renvoient à ce caractère que l'anglais nomme *fantastic*, qualifiant ainsi tout ce qui peut apparaître comme « capricieux », « fantasque » ou « excentrique ». On n'est

5. « Preface », *Tales of the Grotesque and Arabesque*, réed. in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Thomas Ollive Mabbott ed., Cambridge (Ma.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1969-1978, II (1978), p. 473. Sauf mention particulière, les citations des contes et poèmes de Poe renverront à cette édition, désignée ci-après par l'abréviation *CW*.
6. Voir Éric Lysøe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1999, p. 33-35.
7. « On the Supernatural in Fictitious Composition; and particulary on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann », *Foreign Quarterly Review*, juillet 1827, p. 81-82.

guère surpris finalement de voir comment Loève-Veimars rend le début du paragraphe de Scott, dans son édition des *Contes fantastiques* de Hoffmann :

> Ainsi l'inventeur, ou du moins le premier auteur célèbre qui ait introduit dans la composition le FANTASTIQUE ou le grotesque surnaturel, était si près d'un véritable état de folie, qu'il tremblait devant les fantômes de ses ouvrages[8].

Conformément à la signification anglaise de *fantastic* toutefois, « arabesque » et « grotesque » conservent chez Scott cette dimension d'*extra-vagance* que la conception française *du* fantastique va, elle, rapidement abandonner. Les deux termes évoquent un dessin erratique où la raison, voire la simple humanité semblent n'avoir aucune part. Ils renvoient ainsi directement à leur signification originelle. Car « grotesque », on le sait, désigne tout d'abord les entrelacs d'ornements floraux agrémentés de créatures fabuleuses découverts à la Renaissance dans la Domus Aurea. Aussi sa signification se confond-elle dès le XVIII[e] siècle avec l'arabesque, réseau ininterrompu d'éléments végétaux stylisés et excluant toute forme de représentation humaine.

C'est bien dans cet esprit que Poe utilise les deux termes. « Grotesque » et « arabesque » recouvrent chez lui des sens pratiquement identiques. La syntaxe d'un titre comme *Tales of the Grotesque and Arabesque* en témoigne, puisque le même article associe les deux substantifs qu'il détermine simultanément. *THE Grotesque and Arabesque* ne se réduit pas à l'association *THE Grotesque and THE Arabesque*, mais définit un processus de fusion qui rend interchangeables les deux termes[9]. Poe de ce fait a beau présenter « Epimanes » comme l'un de ses contes arabesques, ce n'est pas cette épithète qu'il utilise dans le texte lui-même, mais bien à deux reprises, celle de « grotesque »[10] et à chaque fois pour désigner l'extravagante cité d'Antioche. L'adjectif qualifie ainsi l'ordre déconcertant qui, aux yeux du touriste, caractérise la cité orientale. Il équivaut à ce qui, dans d'autres contes, se trouvera plutôt défini sinon comme « arabesque », du moins comme « arabe ». Il présage des allusions aux *Mille et Une Nuits* qu'on rencontrera dans « The Balloon-Hoax »[11] ou, sur un mode plus explicite encore dans « A Tale of the Ragged Mountains » :

> I found myself at the foot of a high mountain, and looking down into a vast plain, through which wound a majestic river. On the margin of this river stood an Eastern-looking city,

---

8. Hoffmann, *Contes fantastiques*, trad. de Loève-Veimars (1830), éd. José Lambert, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, I, p. 47.

9. Ce principe de fusion conduit Poe à s'inscrire plus nettement encore dans une démarche générique. *Arabesque* et *grotesque* sont pour Scott des adjectifs — des « epithets » comme Poe l'écrit dans sa préfaces aux *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Dans les textes de l'Américain, *arabesque* conserve généralement ce statut. Il n'est utilisé comme nom qu'une seule fois, avec le sens d'entrelacs, dans « The Oval Portrait ». Quitte à se transformer parfois en *grotesquerie* ou en *grotesqueness*, *grotesque*, au contraire, est presque aussi souvent employé comme nom que comme adjectif (40 % contre 60 % des occurrences). L'une des premières apparitions du terme dans l'œuvre s'inscrit d'ailleurs clairement dans l'optique générique *du* grotesque. En 1837, « Von Jung, the Mystific » s'ouvre sur cette phrase : « The Baron Ritzner Von Jung was of a noble Hungarian family, every member of which (at least as far back into antiquity as any certain records extend) was more or less remarkable for talent of some description, — the majority for that species of *grotesquerie* in conception of which Tieck, a scion of the house, has given a vivid, although by no means the most vivid exemplifications. » (*CW*, II, p. 292-293). Un peu plus loin, il est également question du « sense of the grotesque » (p. 295). De ce fait, même si Poe parle dès 1833 de *Tales of the Arabesque*, il lui est sans doute plus facile d'écrire *Tales of the Grotesque and Arabesque*, le premier substantif légitimant en quelque sorte le second.

10. *Ibid.*, p. 120 et 122.

11. Voir *CW*, III, p. 1076.

> such as we read of in the Arabian Tales, but of a character even more singular than any there described. […] The streets seemed innumerable, and crossed each other irregularly in all directions, but were rather long winding alleys than streets, and absolutely swarmed with inhabitants[12].

Parce qu'ils renvoient l'un comme l'autre à l'idée d'un parfait désordre, à des images de dédales ou d'entrelacs, « grotesque » ou « arabesque » voisinent chez Poe, tout comme chez Scott, avec l'adjectif *fantastic*. Ornée d'« idols grotesquely hewn », la cité indienne que découvre Bedloe se caractérise ainsi par « a wilderness of balconies, of verandahs, of minarets, of shrines, and fantastically carved oriels »[13]. Elle n'a de ce fait rien à envier à la demeure de Dupin, « a time-eaten and grotesque mansion », que ses locataires meublent « in a style which suited the rather fantastic gloom of [their] common temper »[14]. Pour posséder ses résonances propres, l'adjectif *fantastic* évoque les mêmes courbes capricieuses, les mêmes entrelacs compliqués que l'arabesque et le grotesque. Les trois notions obéissent à un principe unique, celui-là même qu'on voit triompher dans cette évocation de la Louisiane :

> The most gorgeous imagination might derive suggestions from its exuberant beauty. And beauty is, indeed, its sole character. It has little, or rather nothing, of the sublime. Gentle undulations of soil, interwreathed with fantastic crystallic streams, banked by flowery slopes, and backed by a forest vegetation, gigantic, glossy, multicoloured, sparkling with gay birds and burthened with perfume[15].

S'il leur arrive de se confondre avec une forme de désordre naturel, grotesque et arabesque procèdent toutefois le plus souvent de l'artefact. Malgré les apparences d'ailleurs, les fabuleux chaos que présentent telle vallée américaine, tel panorama oriental ne doivent pas tout au hasard. Il suffit de savoir prendre du recul pour y découvrir une intention suprême : celle du Grand Architecte de l'Univers. Et c'est précisément pourquoi l'ordre fantasque (*fantastic*) prend si souvent des allures gigantesques : moins pour faire appel à ce sublime cher aux disciples de Burke, que pour inspirer au spectateur le désir de prendre ses distances, selon un principe que Poe explicite dès 1835, dans « The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall » :

> In other words, I believed, and still do believe, that truth is frequently, of its own essence, superficial, and that, in many cases, the depth lies more in the abysses where we seek her, than in the actual situations wherein she may be found[16].

Grotesque et arabesque renvoient également à l'idée de création artistique, que celle-ci soit due à l'homme ou à Dieu. La première occurrence d'« arabesque » dans

---

12. *Ibid.*, p. 945.
13. « A Tale of the Ragged Mountains », *ibid.*, p. 945.
14. *CW*, II, p. 532.
15. *CW*, III, p. 862-863.
16. *The Science Fiction of Edgar Alan Poe*, Harold Beaver ed., London, Penguin Books, 1976, p. 345. Poe supprima ce passage dans les rééditions du conte, mais ce fut pour l'attribuer à un autre de ses lecteurs exemplaires : Dupin. Je m'attarde tout particulièrement sur cette question dans mes *Voies du silence. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

l'œuvre s'applique au « carving of a gilded hall »[17]. Quelques années plus tard, l'apparition du terme « grotesque » opère dans des conditions analogues. Après s'être appliqué aux monuments d'Antioche, le terme qualifie bientôt d'antiques fresques grecques[18], ou encore la manière de Tieck[19]. Du simple fait qu'elles procèdent d'un principe unique, les deux notions contribuent dès lors à définir une image idéale de la composition artistique, conçue comme combinaison équilibrée d'éléments disparates réunis dans le même esprit de synthèse *harmonique*. Et c'est cette synthèse exemplaire qu'à la fin de sa vie Poe comparera à la mosaïque, dans ce que celle-ci peut avoir de profondément musical :

> In recommending the study of "music" as "the best education for the soul", Plato referred to the cultivation of the Taste, in contradistinction from that of Pure Reason. By the "music of the spheres" is meant the agreements — the adaptation — in a word, the proportions — developed in the astronomical laws. He had *no* allusion to music in *our* understanding of the term. The word "mosaic", which we derive from μουσικη, refers, in like manner, to the proportion, or harmony of *color*, observed — or which should be observed — in the department of Art so entitled[20].

Les Désordres de l'esprit

Dans un premier temps toutefois, cette liberté prise à l'égard de la raison n'est pas entièrement analysée sous un angle positif. Seuls ceux qu'inspire l'*hubris* croient pouvoir identifier leurs désordres au divin tohu-bohu. Le caractère grotesque ou arabesque qu'ils impriment à ce qui les entoure traduit en réalité toutes les formes de déséquilibre mental, de l'ivresse passagère à la folie la plus incurable. C'est sous l'effet de l'alcool ainsi que Dirk Peters adopte un comportement « exceedingly capricious, and even grotesque »[21], ou que Montresor répète à plusieurs reprises le même geste « grotesque »[22]. L'esprit plus profondément atteint sans doute, le héros de « The Assignation » identifie quant à lui son cerveau « writhing in fire » aux « arabesque censers »[23] qui matérialisent autour de lui les *distorsions* de son imagination surchauffée. L'image n'est encore qu'une métaphore, mais elle revient bientôt dans « Ligeia », et cette fois sous une forme *concrète*. Dans la chambre de sa seconde épouse, le narrateur a fait placer un énorme lustre en forme d'encensoir oriental :

> From out the most central recess of this melancholy vaulting, depended, by a single chain of gold with long links, a huge censer of the same metal, Saracenic in pattern, and with many

17. « Al Aaraaf », *CW*, I, p. 113.
18. Voir « The Assignation », *CW*, II, p. 156.
19. Voir « Mystification », *ibid.*, p. 293.
20. « Marginalia », *Southern Literary Messenger*, juin 1849, *Essays and Reviews*, G. R. Thompson ed., New York, Literary Classics of the United States, 1984, p. 1457-8. À la suite de ces lignes, l'abréviation *ER* renvoie à ce volume.
21. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, Harold Beaver ed., London, Penguin Classics, 1986, p. 92.
22. « The Cask of Amontillado », *CW*, III, p. 1260.
23. *CW*, II, p. 166.

> perforations so contrived that there writhed in and out of them, as if endued with a serpent vitality, a continual succession of parti-colored fires[24].

Or, par les feux qu'elle projette, cette suspension va renforcer l'effet produit par les tentures aux motifs arabesques. Elle contribue ainsi à faire soupçonner au visiteur la présence de monstres dissimulés au cœur du lacis stylisé. Matérialisant les projections maladives du héros, elle montre combien volutes et moresques sont liées aux perversions intellectuelles. Aussi est-ce bien ce même dispositif que transpose la physionomie de Roderick Usher, du fait de ses curieuses *émanations cérébrales* :

> The silken hair, too, had been suffered to grow all unheeded, and as, in its wild gossamer texture, it floated rather than fell about the face, I could not, even with effort, connect its Arabesque expression with any idea of simple humanity.[25]

Composant un réseau complexe autour du crâne, la chevelure imite le mouvement des flammes de l'encensoir de « Ligeia » et, comme ces dernières, témoigne à la fois du caractère arabesque du personnage et de son dérangement mental. N'était-ce pas déjà, quoique sur un tout autre registre, le principe qui prévalait dans la première occurrence d'« arabesque » en 1829, puisque les bas-reliefs contournés n'apparaissent au poète d'« Al Aaraaf » qu'à l'instant de l'agonie, sous le projecteur déformant d'un soir funèbre ?

Par ces différents aspects, « grotesque » et « arabesque » s'inscrivent d'autant mieux dans le registre du *fantasque* qu'ils s'offrent comme des productions de la *fancy*. On sait que Poe désigne sous cette appellation une forme de fantaisie débridée qui, selon des principes définis par Coleridge, procède d'une faculté spécifique, « the aggregative and associative power »[26]. La fancy s'oppose ainsi à l'imagination, qui résulte au contraire d'une faculté constructive et transformatrice — un « shaping and modifying power »[27]. Elle se fonde sur des accumulations plus ou moins incontrôlées et se réduit à « a mode of memory emancipated from the order of time and space », là où l'imagination, fondée sur des principes de synthèse et de sublimation, reproduit « the eternal act of creation in the infinite I AM »[28].

Très rapidement toutefois, Poe va se distinguer de Coleridge et reconnaître le caractère relatif d'une telle opposition[29]. Car il n'est rien de l'imagination humaine qui, à l'origine, ne procède de la fancy. Ce ne sont là que les pôles d'un même processus. Les deux formules définissent ainsi une structure unique que Poe, parvenu au terme de sa vie — de son œuvre —, transposera à la création divine.

---

24. *Ibid.*, p. 321. En septembre 1838, dans la première édition du conte, les motifs du lustre sont « Arabesque » et non « Saracenic ».
25. *Ibid.*, p. 402.
26. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, in *A Critical Edition of the Major Works*, H. J. Jackson ed., Oxford-New York, Oxford University Press, 1992, p. 306.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*, p. 313.
29. « *Alciphron*, *a Poem*... », janvier 1840, *ER*, p. 334.

Bien qu'il tire son origine d'une unité fondamentale[30], le cosmos d'*Eureka* ne peut en effet se comprendre sans un perpétuel mouvement d'attraction et de répulsion :

> [*Attraction*] is the body; [*Repulsion*] the soul : the one is the material ; the other the spiritual, principle of the Universe. *No other principles exist*. *All* phænomena are referable to one, or to the other, or to both combined. So rigorously is this the case — so thoroughly demonstrable is it that Attraction and Repulsion are the *sole* properties through which we perceive the Universe — in other words, by which Matter is manifested to Mind — that, for all merely argumentative purposes, we are fully justified in assuming that matter *exists* only as Attraction and Repulsion — that Attraction and Repulsion *are* matter : — there being no conceivable case in which we may not employ the term 'Matter' and the terms 'Attraction' and 'Repulsion', taken together, as equivalent, and therefore convertible, expressions in Logic[31].

Or l'alternance du grotesque et de l'arabesque préfigure cette fabuleuse diastole. S'ils renvoient eux aussi à un principe unique, les deux termes définissent en effet une matrice binaire qui, pensée à l'origine sur le modèle de la fancy, s'imposera bientôt comme une des modalités de l'imagination. C'est ainsi qu'on les rencontre tout d'abord dans les figurations d'un ordre composite — *fanciful*, donc— sous-tendu par un dualisme rigoureux. Ils s'accompagnent d'une série de motifs orientaux : égyptiens, musulmans, turcs ou perses, lesquels s'opposent à autant d'éléments occidentaux : européens, grecs, italiens, allemands ou britanniques. Les premiers s'identifient de la sorte presque naturellement à l'arabesque, les seconds au grotesque, à condition d'entendre les deux termes comme de simples références *topologiques*. « Grotesque » ne désigne pas systématiquement des éléments plus burlesques qu' « arabesque ». Dans « The Duc de L'Omelette », l'un des premiers contes que Poe ait fait paraître, les appartements du Diable sont par exemple ornés de statues dont la « beauty [is] Grecian » et la « deformity Egyptian »[32]. Image d'un « medley of architectural embellishments » [33], ceux du héros suicidaire de « The Assignation » associent selon les mêmes principes les éléments les plus hétérogènes des cultures européennes et orientales :

> The chastity of Ionia is offended by antediluvian devices, and the sphynxes of Egypt are outstretched upon carpets of gold[34].

Dans « Ligeia », ce conflit de l'arabesque et du grotesque, de l'oriental et de l'occidental s'étend à tout le décor. Le lustre mauresque descend d'un plafond orné des « most grotesque specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device »[35]. Couvertes d'arabesques, les tentures dessinent des formes grotesques qui participent de la même inspiration gothique, puisqu'elles « belong to the

30. « *Oneness*, then, is all that I predicate of the originally created Matter », *Eureka* in *The Science Fiction of Edgar Alan Poe*, p. 227.
31. *Ibid.*, p. 233.
32. *CW*, II, p. 35.
33. *Ibid.*, p. 165.
34. *Ibid.*
35. *Ibid.*, p. 321.

superstition of the Norman, or arise in the guilty slumbers of the monk »[36]. Pour renfermer une incroyable collection d'antiquités orientales — « ottomans and golden candelabra of Eastern figure », « bridal couch […] of an Indian model », « sarcophagus of black granite, from the tombs of the kings over against Luxor »[37]… — la demeure n'est-elle pas d'ailleurs une de ces abbayes chères à Ann Radcliffe et autres amateurs de *gothic novel* ?

Ce caractère disparate, mi-oriental, mi-occidental se retrouve jusque dans le portrait de Ligeia. La jeune femme, qui porte le nom d'une des sirènes de la tradition aristotélicienne présente en effet une série de caractéristiques physiques qui semblent la rattacher plus directement encore au monde grec. Sa chevelure permet d'éprouver toute la force de « the Homeric epithet, "hyacinthine !" »[38]. Son menton possède « the contour which the god Apollo revealed but in a dream, to Cleomenes, the son of the Athenian »[39]. Son allure tout entière l'apparente aux « phantasies which hovered about the slumbering souls of the daughters of Delos »[40]. Par une autre série de caractéristiques cependant, Ligeia s'inscrit dans un univers exemplairement oriental. Son nez, par son dessin délicat, rappelle ceux qu'on rencontre sur « the graceful medallions of the Hebrews »[41]. Ses yeux sont plus grands que « the fullest of the gazelle eyes of the tribe of the valley of Nourjahad. »[42]. De sorte que la jeune femme est plus merveilleuse encore que la « fabulous Houri of the Turk »[43].

Tout comme les appartements de lady Rowena, Ligeia rassemble donc le grotesque et l'arabesque, l'occidental et l'oriental. Peut-être est-ce parce qu'une « heated fancy »[44] l'inspire que le narrateur se représente son épouse sur ce modèle composite. Il reste qu'entre la chambre et la muse réside une différence fondamentale. Le disparate de la première n'est en aucune manière réductible à l'unité. Celui de la seconde à l'inverse se fond dans un ordre supérieur où la beauté classique se combine d'exotisme bizarre et concourt ainsi à produire une impression de perfection et d'harmonie. Les contradictions qui chez le diable de « The Duc de L'Omelette » existaient entre la beauté grecque et la difformité censément égyptienne se sont fondues en une conception unique, faite d'arabesque et de grotesque : l'étrange. De sorte qu'en Ligeia triomphe la mosaïque devenue harmonie idéale, la fancy élevée au rang d'imagination :

36. *Ibid.*, p. 322. Plusieurs romans gothiques, tel *The Haunted Castle* de George Walker, portent le sous-titre de « Norman Romance » ; *The Monk*, faut-il l'ajouter, est l'œuvre principale de Lewis et un texte clef du genre.
37. *Ibid.*, p. 321-322.
38. *Ibid.*, p. 312.
39. *Ibid.*
40. *Ibid.*, p. 311.
41. *Ibid.*, p. 312.
42. *Ibid.*, p. 313.
43. *Ibid.*
44. *Ibid.*

> Yet her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship in the classical labors of the heathen. "There is no exquisite beauty," says Bacon, Lord Verulam, speaking truly of all the forms and *genera* of beauty, "without some *strangeness* in the proportion." Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classic regularity — although I perceived that her loveliness was indeed "exquisite," and felt that there was much of "strangeness" pervading it, yet I have tried in vain to detect the irregularity and to trace home my own perception of "the strange."[45]

C'est le constat de cette unité extraordinaire de l'orient et de l'occident que « The Domain of Arnheim » ou « The Landor's Cottage » imposent également au lecteur, lorsqu'ils le convient à admirer les formes d'une extraordinaire construction, mi-gothique, mi-arabe, tel ce curieux compromis d'art hollandais et égyptien :

> The whole house, with its wings, was constructed of the old-fashioned Dutch shingles — broad, and with unrounded corners. It is a peculiarity of this material to give houses built of it the appearance of being wider at bottom than at top — after the manner of Egyptian architecture[46]…

Un idéal artistique

La fusion de l'orient et de l'occident est donc le secret même de l'écriture, le principe de la poésie. L'aspect antique voire primitif qu'« arabesque » et « grotesque » revêtent à l'origine[47] ne tarde à pas prendre chez Poe une tout autre signification. Car les progrès enregistrés par l'archéologie conduisent l'écrivain à voir dans les hiéroglyphes non de simples icônes, pareilles aux grossières caricatures que griffonnent les savants stupides de « Some Words with a Mummy », mais de subtiles notations symboliques du même ordre que l'arabesque. Dès 1838, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, dans son commentaire des figures gravées sur la paroi des ravins de Tsalal, place telle « Arabic verbal root » et tel « full Egyptian word » sur un pied d'égalité[48]. Et lorsque quelques années plus tard, Poe imagine la barque qui conduit au cœur du domaine d'Arnheim, c'est pour la représenter comme une barque égyptienne en demi-lune et l'orner cependant d'« arabesque devices »[49].

Par contagion, l'arabesque et sa variante grotesque se chargent dès lors d'une dimension sacrée : hiéroglyphes, elles deviennent *écritures saintes*. Leur vocation à figurer l'irreprésentable les impose comme une forme idéale de tracé :

> In brief — distinct grounds and vivid circular or cycloid figures, of *no meaning*, are here Median laws. The abomination of flowers, or representations of well-known objects of any

---

45. *CW*, II, p. 311-312. — Ligeia sublime de la sorte les traits contradictoires que présentent la physionomie de Von Jung dans les premières versions de « Mystification » et celle de Dirk Peters, plus monstrueuse encore, dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*.
46. *CW*, III, p. 1337.
47. Si les premiers entrelacs à apparaître chez Poe sont l'œuvre de sculpteurs, c'est bien parce que l'Américain voit dans la sculpture un art trop mimétique pour connaître une réelle évolution (Voir « The American Drama », *American Whig Review*, août 1845, *ER*, p. 357-358). La statuaire égyptienne où Poe retrouve les principes de l'arabesque se caractérise ainsi par une « deformity » (« The Duc de l'Omelette », *CW*, II, p. 35) qui le conduit à évoquer les « huge carvings of untutored Egypt » (« The Assignation », *ibid.*, p. 157). De même, les silhouettes que William Wilson voit gravées au couteau sur les bureaux de la pension Bransby ne sont « grotesques » que parce qu'elles sont dues aux efforts maladroits de générations de collégiens encore peu familiarisés avec l'art du bas-relief.
48. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, p. 241.
49. *CW*, III, p. 1280-1281.

> kind, should never be endured within the limits of Christendom. Indeed, whether on carpets, or curtains, or tapestry, or ottoman coverings, all upholstery of this nature should be rigidly Arabesque[50].

La volute symbolique ne garde donc plus qu'un lointain souvenir de ses origines florales. Elle se détache d'autant plus visiblement d'une nature qu'elle est censée représenter qu'elle s'accompagne d'émanations odorantes à travers lesquelles se traduit un processus d'abstraction du végétal. Dès « Al Aaraaf », l'arabesque s'associe à cet adjuvant conventionnel du pittoresque oriental : le parfum. Les motifs gravés sur les murs de la grande salle éveillent chez l'agonisant le souvenir du *Gulistan* ou *Jardin des roses*. Le poème de Saadi entraîne aussitôt une série symbolique de *noms de fleurs* — de ces fleurs qu'on a vu, quelques vers plus tôt, répandre leur parfum comme une divine musique :

> … that aspiring flower that sprang on Earth,
> And died, ere scarce exalted into birth,
> Bursting its odorous heart in spirit to wing
> Its way to Heaven, from garden of a king[51].

L'entrelacs se résout donc déjà en fragrances immatérielles et puissamment poétiques. On comprend que la lumière de « Ligeia » provienne d'un encensoir transformé en lustre : elle renvoie tout autant à des sensations olfactives que visuelles. Et l'on n'est guère surpris de voir nombre d'éléments du même genre s'assortir de parfums envoûtants[52]. Ceux-ci n'accompagnent pas seulement les manifestations de l'arabesque pour obéir aux lois d'une représentation stéréotypée de l'orient. Entre la courbe et l'arôme, s'établit une relation de cause à effet qui dépasse le simple cliché. Convertis en effluves *enivrants*, l'arabesque et le grotesque s'apparentent à quelque puissant narcotique et n'en participent que mieux aux productions de la fancy[53]. Mais ils composent également une forme de musique et s'inspirent ainsi d'un mode d'expression dégagé de toute volonté mimétique. Dès « Al Aaraaf », le parfum traduit l'harmonie du cosmos et s'inscrit sous le signe divin de l'imagination, initiant un processus qui ne cessera de s'affirmer par la suite :

> Young flowers were whispering in melody
> To happy flowers[54]…

On comprend dès lors que le fleuve ou la rivière qui, à l'échelle du décor, décrivent les sublimes arabesques divines[55] déroulent leurs cours paresseux au milieu d'une végétation odorante[56]. Partout, le parfum traduit les processus de sublimation,

---

50. « Philosophy of Furniture », *CW*, II, p. 498.
51. *CW*, I, p. 102.
52. Dans « The Morning on the Whissahicon », les rives de la Louisiane sont tapissées d'une végétation pénétrée de parfums. De même, dans « The Landor's Cottage », les innombrables fleurs d'un tulipier, « mingling with those of other trees scarcely less beautiful, although infinitely less majestic, filled the valley with more than Arabian perfumes » (*CW*, III, p. 1333).
53. Contemplant l'encensoir de « The Assignation », le narrateur reconnaît que ses « senses [are] oppressed by mingled and conflicting perfumes » (*CW*, II, p. 157).
54. *CW*, I, p. 108.
55. Voir Éric Lysøe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, p. 96-105.
56. Voir « The Morning in Whissahicon » ou encore « The Landor's Cottage ».

d'abstraction qu'engendre l'entrelacs. Dans « Eleonora », les bords de la rivière sont ainsi tapissés d'un épais gazon au parfum vanillé et de fleurs multicolores qui chantent l'amour et la gloire de Dieu :

> The margin of the river, and of the many dazzling rivulets that glided through devious ways into its channel, as well as the spaces that extended from the margins away down into the depths of the streams until they reached the bed of pebbles at the bottom, — these spots, not less than the whole surface of the valley, from the river to the mountains that girdled it in, were carpeted all by a soft green grass, thick, short, perfectly even, and vanilla-perfumed, but so besprinkled throughout with the yellow buttercup, the white daisy, the purple violet, and the ruby-red asphodel, that its exceeding beauty spoke to our hearts in loud tones, of the love and of the glory of God[57].

Quoi de plus naturel dès lors si une telle rivière porte le nom de Silence : forme absolue d'écriture, elle parle directement à l'intelligence du lecteur.

Tout comme ces subtiles fragrances orientales, le brouillard qui émane des cours d'eau arabesques concrétise les capacités de sublimation propres à de tels rivages. Il est en effet la manifestation concrète du parfum et de l'harmonie divine que celui-ci exprime. Dès « Al Aaraaf » là encore, l'arabesque s'accompagne non seulement d'odeurs délicates mais aussi de brume. Dans bien d'autres textes, c'est l'apparition du brouillard qui engendre une série d'images arabesques. Le « fog gradually […] dissipated into wreaths »[58] du « Landor's Cottage » participe ainsi clairement d'un décor fait de méandres et d'entrelacs. Il possède d'ailleurs quelque chose de secrètement oriental puisqu'il s'apparente à un « smoky mist, resembling that of the Indian summer »[59]. De même, quoique dépourvue d'éléments purement arabesques, la vapeur qui accompagne les rayons de lune dans « A Descent in the Maelström » impose immédiatement une série d'images exotiques : le superbe arc-en-ciel qu'elle produit devient en effet « that narrow and tottering bridge which Mussulmen say is the only pathway between Time and Eternity »[60]. Mais c'est sans doute dans « A Tale of the Ragged Mountains » que la brume joue de ce point de vue le rôle le plus révélateur. Tout comme le visiteur de Landor, Auguste Bedloe se trouve confronté à ce « thick and peculiar mist, or smoke, which distinguishes the Indian Summer » [61]. Mais cette fois, le brouillard fait plus que renforcer le caractère arabesque du décor. Car lorsqu'il se dissipe, Bedloe qui vient pourtant de quitter Charlottesville se retrouve soudainement sur les bords du Gange, à contempler une ville orientale droit sortie des *Mille et Une Nuits*.

---

57. *CW*, II, p. 639-640.
58. *CW*, III, p. 1330.
59. *Ibid.*, p. 1328.
60. *CW*, II, p. 591. Voir également ce passage de « The Balloon Hoax » : « The numerous deep gorges presented the appearance of lakes, on account of the dense vapors with which they were filled, and the pinnacles and crags to the South East, piled in inextricable confusion, resembling nothing so much as the giant cities of Eastern fable. » (*CW*, III, p. 1076) ; ou celui-ci extrait de « The Imp of the Perverse » : « By gradations, still more imperceptible, this cloud assumes shape, as did the vapor from the bottle out of which arose the genius in the Arabian Nights. » (*ibid.*, p. 1222-1223).
61. *CW*, III, p. 943.

Dans les brumes allemandes

Malgré l'étrange complicité qui se noue de la sorte entre l'est lointain et la brume prochaine, c'est bien en se dirigeant vers l'ouest, vers le couchant que Bedloe ou le visiteur de Landor se trouvent confrontés à ces images fabuleuses d'un Orient de légende. Tout comme le grotesque et l'arabesque, le brouillard célèbre donc la fusion du Ponant et du Levant. Idéalement indien, il se découvre aussi profondément occidental. Car il en vient à concrétiser la dimension occulte, mystérieuse — *mystic* — dans laquelle Poe reconnaît l'agent essentiel du passage de la fancy à l'imagination, selon des principes empruntés non point à quelque philosophe arabe, mais bien à une Allemagne érigée en emblème de la pensée occidentale :

> ... the just distinction between the fancy and the imagination (and which is still but a distinction *of degree*) is involved in the consideration of the *mystic*. […] The term *mystic* is here employed in the sense of Augustus William Schlegel and of most other German critics. It is applied by them to that class of composition in which there lies beneath the transparent upper current of meaning, an under or *suggestive* one. What we vaguely term the *moral* of any sentiment is its mystic or secondary expression. It has the vast force of an accompaniment in music. This vivifies the air ; that spiritualizes the *fanciful* conception, and lifts it into the *ideal*[62].

Si brillant et somptueux soit-il, le seul courant superficiel ne suffit pas à donner aux lecteurs le sentiment de l'œuvre d'art : « no Naiad voice addresses them *from below* »[63]. Or ce chant montant des profondeurs, dont Poe a découvert le principe vers 1839 à la lecture d'*Ondine*, va trouver naturellement à s'exprimer à travers toute une série d'images vaporeuses. De *mist*, la brume, à *mystic*, il n'y a qu'un pas, tout au plus une syllabe. En 1841, dans la troisième version de « The Sleeper », la lune, devenue subitement « mystique », s'entoure d'un halo vaporeux qui s'étend, musicalement, telle une infusion poétique, à l'ensemble du monde :

> At midnight, in the month of June,
> I stand beneath the mystic moon.
> An opiate vapour, dewy, dim,
> Exhales from out her golden rim,
> And, softly dripping, drop by drop,
> Upon the quiet mountain top,
> Steals drowsily and musically
> Into the universal valley[64].

Dès 1839, « The Fall of the House of Usher » qui évoque directement l'hypothèse du courant sous-jacent de signification, associe la brume au caractère mystérieux et occulte d'une façon encore plus éloquente. Car il n'est pas difficile de vérifier que la

62. « Alciphron, a Poem. By Thomas Moore... », *Burton's Gentleman's Magazine*, janvier 1840, *ER*, p. 337.
63. *Ibid.*, p. 338.
64. *CW*, I, p. 186-187.

lugubre demeure de Roderick offre l'image d'une œuvre pleinement accomplie[65]. Or les fondations de la bâtisse plongent dans un étang d'où s'échappe « a pestilent and *mystic* vapor, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued »[66]. Et c'est cette vapeur qui, à la fin du récit, monte autour du bâtiment pour l'envelopper d'une espèce de linceul en formant « a faintly luminous and distinctly visible gaseous exhalation which hung about and enshrouded the mansion »[67]. Ainsi le sens caché remonte-t-il à la surface pour jeter son éclairage sourd sur l'ensemble de l'œuvre et forcer le lecteur à l'interprétation. L'ultime image qu'offre le domaine d'Arnheim n'est pas différente, lorsqu'on voit, dans les brumes du couchant, s'édifier un décor magnifique, tout à la fois grotesque et arabesque :

> Meantime the whole Paradise of Arnheim bursts upon the view. There is a gush of entrancing melody; there is an oppressive sense of strange sweet odor, — there is a dream — like intermingling to the eye of tall slender Eastern trees — bosky shrubberies — flocks of golden and crimson birds — lily-fringed lakes — meadows of violets, tulips, poppies, hyacinths, and tuberoses — long intertangled lines of silver streamlets — and, upspringing confusedly from amid all, a mass of semi-Gothic, semi-Saracenic architecture sustaining itself by miracle in mid-air, glittering in the red sunlight with a hundred oriels, minarets, and pinnacles; and seeming the phantom handiwork, conjointly, of the Sylphs, of the Fairies, of the Genii and of the Gnomes[68].

Cette dimension occulte, *mystic*, du brouillard lui confère indéniablement une origine germanique. Pour tout lecteur américain contemporain de Poe, initié par Madame de Staël à la mysticité allemande, les deux épithètes sont en effet équivalentes. Le brouillard arabesque de l'été indien renvoie donc bien à des associations identiques à celles qui conjuguent sous le patronage de la fancy les paradis du Levant aux images de la vieille Europe — une Europe *gothique*, chère aux auteurs de *gothic novels*, mais aussi à tous les défenseurs de la langue allemande ou « gothique ». Il n'est décidément pas un point sur lequel arabesque et grotesque, orient et occident soient réellement contradictoires. Si l'est et l'ouest finissent de la sorte par se confondre, c'est bien sûr parce que la terre est ronde[69], parce que l'Europe aux anciens parapets, modèle de l'Occident, se trouve à l'orient de l'Amérique alors que les terres du Levant s'étendent, elles, au-delà du Pacifique. Mais c'est aussi sans doute parce que Poe invite son lecteur à un voyage jusqu'au bas de la page où il pourra entrevoir l'au-delà, vivre l'instant capital qu'est la mort comme une fabuleuse naissance. Devant le domaine d'Arnheim ou la Maison Usher, les dernières lueurs du jour ou d'une lune rousse, toute crépusculaire, s'accompagnent d'images de déchirure qui semblent simuler l'instant d'un

65. Voir Éric Lysøe, « Edgar Poe et le cycle des noces posthumes : de l'esprit à la lettre », *Op. cit.*, n°1, octobre 1992, p. 191-210 ; *Histoires extraordinaires grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, p. 90-96.
66. *CW*, II, p. 400, je souligne.
67. *Ibid.*, p. 412.
68. *CW*, III, p. 1283.
69. Voir sur cette question le conte intitulé « Three Sundays in a Week ».

prodigieux accouchement[70]. La fin de l'homme — la Fin du Temps — n'est qu'une figure du Grand Début. Tel est le principe qui guide l'œuvre d'imagination lorsque Poe assigne à l'auteur le devoir de commencer par en concevoir la fin ; le principe que révèle encore « A Tale of the Ragged Mountains » quand on découvre que le nom de Bedloe, l'Occidental, équivaut à une lettre près à celui de l'Oriental Oldeb, lu de droite à gauche ; le principe qu'*Eureka* étend enfin à l'échelle cosmique en plaidant l'étroite interdépendance, l'absolue *symétrie* de ces événements que l'astrophysique contemporaine désigne sous les noms de *big bang* et de *big crunch* :

> … the symmetry of *principle* sees the end of all things metaphysically involved in the thought of a beginning; seeks and finds in this origin of all things the *rudiment* of this end ; and perceives the impiety of supposing this end likely to be brought about less simply — less directly — less obviously — less artistically — than through *the rëaction of the originating Act* [71].

Destinées manifestes ?

Tout en offrant de la sorte l'occasion de mettre au point une vision singulière de l'œuvre, l'arabesque dans son articulation avec le grotesque permet de mieux apprécier la force avec laquelle Poe s'est opposé à la vague expansionniste qui allait submerger les États-Unis au nom de la *manifest destiny*. Elle invite ainsi par conséquent à quitter le terrain de la poétique pour réévaluer la position idéologique d'un auteur qu'on s'est trop souvent contenté de classer parmi les conservateurs marqués par les doctrines racistes du Sud. Poe, qui fréquente les milieux de la *Democratic Review* à l'époque même où John O'Sullivan fait paraître son célèbre article sur l'annexion du Texas[72], aurait pu se laisser séduire comme tant d'autres par cette vocation censée appeler chaque citoyen américain « to overspread the continent allotted by Providence »[73]. Il se trouve qu'il n'en est rien. Les jeux de l'arabesque et du grotesque dénoncent en effet une indiscutable réserve à l'endroit du système de pensée qui prévaut à l'époque dans la plupart des milieux américain. Ils démontrent à l'évidence que la proposition de Pott selon laquelle « the march of culture, in its general lines, has always followed the sun's course »[74] ne doit s'entendre que de façon symbolique. Dès ses premiers poèmes, Poe, séduit par l'image poétique du conquérant, lui a assigné d'infranchissables limites : à vouloir asservir la terre entière sous son joug, Tamerlan ne gagne que la conscience douloureuse d'avoir perdu et son Dieu et son Lieu[75].

---

70. Voir Éric Lysøe, *Histoires extraordinaires grotesques et sérieuses d'Edgar Allan Poe*, p. 114-130.
71. *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, p. 303.
72. « Annexation », *The United States Magazine and Democratic Review*, juillet-août 1845, XVII, n°85 ; réédité *in* Pierre Lagayette (éd.), *La Destinée manifeste des États-Unis au XIX^e^ siècle. Aspects idéologiques*, Paris, Ellipses, 1999.
73. *Ibid.*, p. 228.
74. Cité par Reginald Horsman qui montre comment ce philologue allemand, qui compte parmi les plus célèbres fondateurs de la linguistique historique, rencontra une audience exceptionnelle parmi les partisans de la *manifest destiny*. (*Race and Manifest Destiny. The Origins of American Racial Anglo-Saxonism*, Cambridge (Mas.)-London, Harvard University Press, 1981, p. 35.)
75. Voir *Tamerlane*, et notamment les strophes I, II et XVII de l'édition originale (*CW*, I, p. 26, 27 et 39).

Et c'est pourquoi sans doute, à mesure que progressent les thèses impérialistes parmi ses contemporains, l'écrivain affiche une réserve de plus en plus marquée à l'endroit de deux thèmes clefs de son répertoire : la phrénologie et le germanisme. Considérer les théories de Gall et Spurzheim avec une relative bienveillance ne l'empêche ainsi nullement d'en railler les excès, et même de se démarquer de plus en plus nettement de ceux qui tentent d'asseoir leurs théories racistes sur de prétendus critères scientifiques. Les savants de « Some Words With a Mummy » sont d'autant plus ridicules qu'ils expliquent l'infériorité dont souffrent, selon eux, les Égyptiens antiques « in all particulars of science »[76] par la solidité de leur crâne. Et l'on ne s'étonne guère de compter dans leur rang George R. Gliddon : dans la vie réelle, cet égyptologue de renom s'était lié à Samuel G. Morton, médecin de Philadelphie dont l'ouvrage, *Crania Americana*, paru en 1839, entendait établir à partir d'études physiognomoniques l'infériorité des premiers habitants du continent américain[77].

De même qu'il critique les dérives de la phrénologie, Poe résiste de plus en plus fermement au mythe d'une Allemagne originaire. Pour Josiah C. Nott en effet « the ancient German may be regarded as the parent stock from which the highest modern civilization has sprung »[78]. C'est en tout cas en ces termes que cet autre ami de Morton et de Gliddon applique à son domaine les hypothèses développées à la fin du XVIII[e] siècle par Sir William Jones et reprises par Friedrich von Schlegel. Avec les développements de la philologie, les grammairiens sont convaincus que les peuples germaniques — ou plus exactement gothiques — sont les héritiers directs de ces ancêtres qui après avoir parcouru les steppes asiatiques ont su fermement résister à l'Empire romain décadent. Disciple de Wilhelm von Schegel, Poe n'est pas insensible à ces théories. Il revendique en tout cas volontiers une manière, voire des origines germaniques. En juillet 1839, il écrit ainsi à George Poe :

> There can be no doubt, I think, that our family is originally German, as the name indicates it ; it is frequently met with German works on Natural History, and a Mr. Poe is now living in Vienna, who has much reputation as a naturalist[79].

Quelques mois plus tard cependant, il affirme dans sa préface aux *Tales of the Grotesque and Arabesque,* que l'impression terrifiante que produisent ses œuvres « is not of Germany, but of the soul »[80]. Dès lors sa relation à l'Allemagne — une Allemagne qu'il connaît d'ailleurs fort mal — va devenir l'objet d'un curieux malaise. Quitte à se contredire, quitte parfois à jeter le discrédit sur l'aura mystique dans laquelle il a pourtant trouvé le secret de l'interprétation, Poe va prendre ses

76. *CW*, III, p. 1191.
77. Voir, pour d'autres représentants caricaturaux de la phrénologie : « The System of Dr. Tarr and Prof. Fether » et « The Imp of the Perverse ».
78. Josiah C. Nott, *Two Lectures on the Connection between the Biblical and Physical History of Man* (1849), cité par Reginald Horsman, *Race and Manifest Destiny*, p. 131.
79. Lettre à George Poe, *The Letters of Edgar Allan Poe*, I, p. 113.
80. *CW*, II, p. 473.

distances avec toute représentation du monde germanique qui échapperait aux principes *topologiques* — symboliques, donc et non *topographiques* — décrits plus haut. De sorte que l'Allemand cesse d'être un modèle explicite pour devenir un objet de caricature[81].

Poe fait donc tout autre chose que de présenter à travers son œuvre « un versant plutôt mélancolique et dépressif de [l']idéal des grands espaces »[82] chanté par les défenseurs de la *manifest destiny*. Il ne se contente pas d'enfermer ses personnages, fussent-ils de véritables aventuriers, dans les limites étroites d'espaces circonscrits. Sa critique ne se réduit pas plus à quelques remarques amusées sur les manœuvres de ses concitoyens en direction de la Frontière[83]. Elle consiste bien plus radicalement à affirmer chaque jour un peu plus clairement l'uniformité du genre humain. Tel est bien finalement le paradoxe de l'arabesque : conduire cet anti-démocrate élevé dans la culture du Sud américain à une conception unitaire de l'homme. Sans doute « The Gold-Bug » ne peint-il pas le « nègre » Jupiter sous un jour entièrement positif. Son incompréhensible sabir, sa propension à confondre la droite et la gauche — l'Orient et l'Occident — n'en font pas cependant un personnage beaucoup plus stupide que le narrateur, lequel, *en piètre phrénologue*, prend un crâne pour un scarabée et ne saisit rien aux agissements de Legrand. Guère moins ambigu, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* évoque l'île de Tsalal comme un paradis de la ségrégation — le blanc et noir ne s'y confondent jamais — mais suggère parallèlement l'aveuglement complet des colons : malgré leur supériorité technologique et militaire, les hommes du capitaine Guy vont se laisser exterminer par des primitifs dont ils sous-estiment les qualités de stratèges[84]. Incapables de saisir les discours à double sens, ce sont eux et non leurs adversaires qui se révèlent être de piètres lecteurs, de mauvais interprètes du monde. Par ailleurs, c'est bien Peters qui reconnaît dans les ravins de Tsalal les marques d'une mystérieuse écriture, là où Pym ne voit que des traces d'érosion. Or qu'est-ce que ce personnage, sinon l'Indien primitif et barbare que tous les théoriciens de la *manifest destiny* promettent à une disparition prochaine :

> This man was the son of an Indian squaw of the tribe of Upsarokas, who live among the fastnesses of the Black Hills, near the source of the Missouri. […] He was short in stature, not more than four feet eight inches high, but his limbs were of Herculean mould. […] His arms, as well as legs, were bowed in the most singular manner, and appeared to possess no

81. Voir par exemple « The Angel of the Odd » où, tel le génie d'Aladin, un grotesque diablotin teuton semble tout droit sorti sinon d'une lampe, du moins d'une bouteille d'alcool. Dès avant, « The Devil in the Belfry », quoique censé se dérouler aux Pays-Bas, s'inspire du *Sartor Resartus* de Carlyle et de son pittoresque village germanique de Weissnichtwo.

82. Anne Wicke, « Le Rêve de la page blanche : littérature et expansionnisme », *in* Pierre Lagayette (éd.), *La Destinée manifeste des États-Unis au XIX^e siècle*, p. 171-182.

83. « The line which demarcates the instinct of the brute creation from the boasted reason of man, is, beyond doubt, of the most shadowy and unsatisfactory character — a boundary line far more difficult to settle than even the North-Eastern or the Oregon. » (« Instinct vs Reason », *CW*, II, p. 477-478).

84. Voir Dana D. Nelson, *The Word in Black and White. Reading "Race" in American Literature (1638-1867)*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 90-108.

> flexibility whatever. His head was equally deformed, being of immense size, with an indentation on the crown (like that on the head of most Negroes), and entirely bald[85].

Si un tel protagoniste prend le pas sur le héros — ce Pym dont le grand-père, pour se nommer Peterson, est un peu le fils de Peters — c'est bien pour dénoncer l'erreur qu'il y a à imaginer entre les diverses races peuplant l'univers l'existence d'abîmes aussi profonds que ceux de Tsalal.

Chez Poe ainsi peu à peu, la diversité s'abolit en une unité supérieure, selon un principe qui culmine dans *Eureka*. L'ultime grand œuvre de l'Américain offre de ce fait un démenti cinglant à tous ceux qui, pour asseoir la domination des populations anglo-saxonnes, blanches et protestantes sur le continent américain, épousèrent les thèses polygénistes, selon lesquelles le Tout-Puissant « in his wisdom has peopled our vast planet from many distant centres, instead of one, and with races or species originally and radically distinct »[86]. Pour Poe, la Création ne saurait procéder que d'un acte unique, par la diffusion d'une seule particule dans l'ensemble de l'univers. De façon symétrique, l'Apocalypse se traduira par le retour à la même unité définitive, perspective qui inspire à l'auteur cette note finale particulièrement explicite et, à ce titre sans doute, omise dans la plupart des éditions ultérieures :

> The pain of the consideration that we shall lose our individual identity, ceases at once when further reflect that the process, as above described, is, neither more nor less than that of the absorption, by each individual intelligence, of all other intelligences (that is, of the Universe) into its own. That God may be in all, each must become God[87].

On voit pourquoi le génial poète a imaginé l'un de ses derniers contes, « The Discovery of Von Kempelen », comme un canular destiné à arrêter la ruée vers l'or, cette autre manifestation de l'expansionnisme américain. Il appartenait en effet à Von Kempelen, l'un de ces très germaniques représentants de la race aryenne de mettre un terme à la course que d'autres, à la même époque, voyaient se poursuivre au-delà du Pacifique. Conjuguant l'occident et l'orient, refusant tout autre conquête que celle de l'absolu poétique, Poe se révèle ainsi semblable à l'ombre d'« Eldorado », lorsqu'elle conseille au naïf chevalier s'épuisant en quête d'éphémères richesses de s'en aller chercher fortune

> Over the Mountains
> Of the Moon,
> Down the Valley of the Shadow[88].

— dans le monde éternel de l'unité retrouvée du grotesque et de l'arabesque…

Éric Lysøe
Centre de Recherche sur l'Europe Littéraire

85. *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, p. 84-85.
86. Josiah C. Nott, *Two Lectures on the Connection between the Biblical and Physical History of Man* (1849), cité par Reginald Horsman, *Race and Manifest Destiny*, p. 129-130.
87. *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, p. 309.
88. *CW*, I, p. 463.