

TANKER 8

SUPPLÉMENT GRATUIT / BLOCKHAUS-RÉSISTANCE / QUAND TOUT L'OCCIDENT EST À CHIER.

SPÉCIAL EDGAR ALLAN POE & GHEMMA QUIROGA-G.



EDGAR ALLAN POE (1809-1849)



Le cottage à Fordham, dans le Bronx (New York), où Poe vécut ses dernières années.



Fordham

CHRONIQUE DE GHEMMA QUIROGA-G : "EDGAR ALLAN POE VISIONNAIRE" À L'ÉMISSION "50 000 POÈTES", RADIO ARK-EN-CIEL / PARIS.

[ALONE]

From childhood's hour I have not been
As others were — I have not seen
As others saw — I could not bring
My passions from a common spring.
From the same source I have not taken
My sorrow; I could not awaken
My heart to joy at the same tone;
And all I lov'd, I lov'd alone.
Then — in my childhood — in the dawn
Of a most stormy life — was drawn
From ev'ry depth of good and ill
The mystery which binds me still :
From the torrent, or the fountain,
From the red cliff of the mountain,
From the sun that 'round me roll'd
In its autumn tint of gold —
From the thunder and the storm,
And the cloud that took the form
(When the rest of Heaven was blue)
Of a demon in my view.

Edgar Allan Poe
- Scribner's Magazine, sept.
1875 (titre de Eugene L. Didier
qui découvrit le manuscrit de
ce poème dans l'album de
Lucy Holmes)

Nommer ce qui est de la vision par le truchement des images primitives; atteindre les limites de toute faculté du regard intérieur : mémoire ancestrale, rêverie, états seconds de la conscience, pour aller puiser à la source même, et pour ainsi faire, il est nécessaire d'accéder au dépassement des frontières de la raison, de devancer toute imagerie culturelle, d'éviter le discours mythique, de contourner la tradition et surtout de ne pas se laisser prendre au piège que représente toute tentative d'expliquer l'Inconnu. Poe ne reprend pas les mythes et symboles de la tradition occidentale, comme le ferait Hawthorne ou Melville, ce qui ne veut pas dire qu'il y ait absence de symbolisme chez lui, il y en a bien un : le sien ! La raison n'est pas pour autant bannie de l'œuvre. Elle est la condition *sine qua non* dans l'écrouement de la langue à fin de lui conférer sa forme.

Rêverie, dérive, émergence des songes agités où les sensations grouillent dans un labyrinthe de formes, de couleurs, d'odeurs et de diapasons. Dans cette quête, la démarche est douloureuse et cruelle. Fuir la misérable réalité matérielle, échapper par le dedans quand le dehors n'est plus supportable. Impasse de l'entre-deux.

Les images primitives s'originent dans les profondeurs abyssales de l'âme. Poe y accède par l'état intermédiaire entre l'éveil et le sommeil. Hallucinations hypnagogiques projetées par l'exaspération de son hypersensibilité et qui est monstruosité et différence de l'être.

« L'expression la plus répréhensible de grandeur est la vastitude; la pire forme de vastitude est l'étendue des distances. Cela est contradictoire avec le sentiment et le besoin de réclusion. »

Edgar Allan Poe, "Le Domaine de Arneheim".



Auto-portrait, 1845.

[SEUL]

Depuis l'heure de l'enfance je n'avais jamais été
Comme les autres étaient — je n'avais jamais vu
Comme les autres voyaient — je n'ai jamais su tirer
Mes passions de la source commune.
Et de celle-ci je ne pouvais puiser
Ma désolation; je n'ai jamais su éveiller
Mon cœur aux mêmes états de joie;
Et tout ce que j'aimai, je l'aimai seul.
Ainsi — dans mon enfance — dès l'aube
D'une vie des plus orageuses fut tiré
De tous les abîmes du bien et du mal
Le mystère qui m'enveloppe encore :
Du torrent, ou de la source,
Du précipice rouge de la montagne,
Du soleil qui roulait autour de moi
Dans sa teinte d'automne d'or —
Du tonnerre et de l'orage,
Qui me frôle de son passage
Et du nuage qui prit la forme
(Alors que le reste du Ciel était bleu)
D'un démon à mes yeux.

EDGAR A. POE

Cette traduction inédite de Ghemma QUIROGA-G, et de José GALDO existe CONTRE celle de Claude RICHARD et de Jean-Marie MAGUIN. Et que le néant l'emporte...

Mais dans cette intermité, où les lieux sont peuplés par des formes fluorescentes, où tout est mouvance et perte, règnent le chaos et les ténèbres mortifères. Vertige du très-fond, du mal... Car comme le dit Poe, « la perversité est une des primitives impulsions du cœur humain, une des indivisibles premières facultés ou sentiments qui donnent la direction au caractère de l'homme ».

D'un conte à l'autre, le double se conjugue avec le reflet de l'*alter ego*, avec la dualité qui admet l'existence de deux principes antagonistes et irréductibles. Source du drame intérieur, vision bipolaire des êtres et des choses. Symphonie en rouge et en noir organisée autour de thèmes jumelés du sang et de la mort. Lumière et obscurité, masque et dévoilement. Drame de la création — cet horrible meurtre.

Dans le fonctionnement psychique de la production de rêves, comme dans la manifestation du symptôme chez le malade, s'opère une substitution, une altération (du latin *alter* — comme s'il s'agissait de nommer l'autre), une transformation du signifié dans la succession d'images mentales. Dans les contes de Poe a lieu un procédé semblable dans la mesure où l'énigme n'est jamais dévoilée. Elle ne fait que s'insinuer à force de forger chacune des unités de sens dans le travail de l'écriture. Derrière les descriptions insérées dans le récit, le lecteur a accès à cette cryptographie intime.

Les contes ont été écrits par une nécessité alimentaire. Poe se réclame poète avant tout. Mais c'est bien par certains de ses écrits en prose qu'il est le plus connu. L'écriture est un choix. Être poète était le sien. Poe revendiquera deux critères majeurs dans son art : le style — qui est dans la forme de la langue littéraire — et le "sentiment poétique" — qui est la beauté suprême du sens. Ses constructions narratives sont des plus classiques et il se réclame de la lignée des auteurs anglo-saxons tels que Coleridge ou Walter Scott. Féroce critique littéraire, il juge cruellement ses contemporains. Fascine et répugne à la fois car il a rendu publique cette affreuse histoire de l'âme.

L'hyperbole est l'une des figures de style souvent présentes dans ces récits... Mais l'exagération qui dit le degré superlatif de l'horreur et de la cruauté du suprême supplice n'est elle pas la seule forme possible qui fait entendre l'unique réalité spirituelle ?



Le lit de Poe

LE VER CONQUÉRANT

Regarde ! c'est une nuit de gala
 Lors de ces dernières années solitaires !
 Une multitude d'anges, ailés, couverts
 De voiles, et noyée de pleurs,
 S'assied dans un théâtre, pour assister
 À un spectacle d'espoirs et de peurs,
 Pendant que l'orchestre souffle sporadiquement
 La musique des sphères.

Des mimes, à l'image du Dieu des cieus,
 Murmurent et chuchotent bas,
 Et volent de-ci de-là —
 Telles de simples marionnettes, qui vont et viennent
 Au commandement de vastes choses informes
 Qui changent les décors ici et là,
 Battant de leurs ailes de Condor
 D'invisibles Malheurs !

Là, ce drame mêlé — oh, sois-en sûr
 Ne saurait s'oublier !
 Avec son Fantôme à jamais traqué,
 Par une foule qui ne peut le saisir,
 À travers un cercle qui toujours se reconstitue à
 La même et unique place,
 Et beaucoup de Folie, et davantage de Péché,
 Et d'Horreur font l'âme de l'intrigue.

Mais vois, parmi la foule des mimes
 L'intrusion d'une forme rampante !
 Une chose rouge-sang qui se tord, surgit des
 Solitudes de la scène !
 Elle se tord ! — Elle se tord ! — dans les affres de la mort
 Les mimes deviennent sa nourriture,
 Et les anges sanglotent devant les crocs de la vermine
 Engluantés de sang humain.

Éteintes — éteintes sont les lumières — tout est éteint !
 Et, par dessus chaque forme frémissante,
 Le rideau, drap funéraire,
 Tombe avec la soudaineté de l'orage,
 Et les anges, tous pâles et livides,
 Se levant, se dévoilant, affirment
 Que la pièce est la tragédie "L'Homme"
 Et son héros, le Ver Conquérant.

EDGAR A. POE

Traduction inédite de Ghemma QUIROGA-G. et José GALDO.



EDGAR ALLAN POE, LES MASQUES DE L'EXCÈS

par

GHEMMA QUIROGA-G.



Les Masques de l'excès sont autant de textes dont la stratégie déploie, se déploie, en d'innombrables ouvertures de sens jusqu'à l'éclatement de la linéarité et de l'enchaînement textuel.

Le Masque est l'*Idee* qui est le texte : chaque conte est une pièce profuse en ciselures relevant d'une torentique magistralement élaborée autour d'une *idée* dont le récit ne traite pas — comme cela se fait dans un roman — mais la représente, la matérialise. Chaque élément de cet assemblage vient ajouter un nouveau détail de l'idée exprimée. Mécanisme articulant des pièces d'une Unité : l'*idée*.

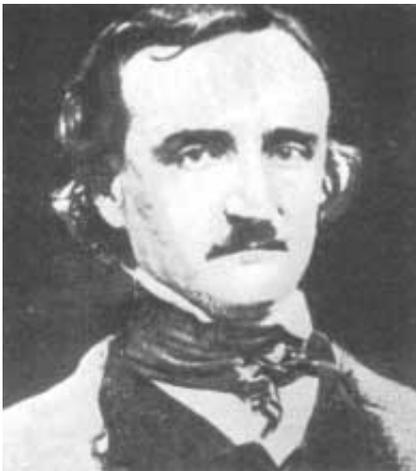
Le Masque — comme le signe — est un objet à la foi signifiant et signifié. Représente excessivement les traits de l'idée qu'il exprime. L'exagération est un art : celui de rendre une idée plus expressive. L'excès, l'hyperbole, signifient au-delà de la signification pour mieux frapper l'entendement. Le Masque se présente telle une figure de l'excès, il est l'hyperbole matérialisée, le signe excessif et apparent qui cache son "double"; à la fois l'idée — objet immatériel — et le texte — revêtement discursif. À la fois l'Un et l'Autre : signe et objet métatextuel.



Le revêtement discursif est l'assemblage de l'Unité : le texte. Constitution de parties reliées entre elles. Les unes en relation de dépendance; les autres en position autonome. L'art de construire cache, dissimule ces interdépendances, tend vers la réalisation de l'idéal du Beau que le véritable artiste — qu'est Poe — ne perd à aucun moment de vue. La cible est le Beau, un certain idéal intangible certes; la conséquence est l'effet : émotion éveillée, piquée, embrasée de la flamme du Beau par le ton émouvant, par le rythme alternant "excitement and depression".

L'œuvre en prose fut publiée intégralement du vivant d'Edgar Allan Poe. Il était âgé de vingt-trois ans lorsque son premier récit, "Metzengerstein", parut dans le *Saturday Courier* du 14 janvier 1832 à Philadelphie. Le dernier conte, "Landor's Cottage — A Pendant to 'The Domain of Arnheim,'" fut publié dans *The Flag of our Union* du 9 juin 1849. Poe n'avait alors que quarante ans. Quatre mois plus tard, le 7 octobre 1949, il mourait au Washington College Hospital de Baltimore.

Soucieux de contribuer activement à l'élaboration d'une littérature propre aux États-Unis, Poe revendiquera, non sans fierté, le mérite d'être l'auteur d'une œuvre remarquable grâce à laquelle le conte, genre considéré jusque là comme vulgaire, aurait été élevé au dessus du genre noble, le roman : « Thus it is that he has produced works of the most notable character, and elevated the mere "tale", in this country, over the larger "novel" conventionally so termed. » écrira-t-il dans son compte rendu du recueil de *Tales* paru en 1845 dans le magazine littéraire *The Aristidean* du premier octobre de la même année. L'emploi de la troisième personne dissimule, peut-être, le ton fier avec lequel il rend hommage à son travail.



Pendant dix-sept ans Poe publia successivement des récits brefs dans divers magazines littéraires. La publication des récits dans des journaux hebdomadaires ou mensuels était une pratique usuelle autant dans l'Amérique du XIX^{ème} siècle que dans la France et la Grande Bretagne de cette même période. Cette pratique s'explique d'autant plus par la vocation journalistique et la carrière de critique littéraire entreprise dès 1835 au *Southern Literary Messenger*.

Ces dix-sept années pendant lesquelles Poe produisit son œuvre en prose sont segmentables en deux périodes d'inégale durée. La fin des années 30 trace la frontière temporelle entre les deux. À partir de 1838, il commence l'entreprise de réécriture. Il reprendra certains sujets de ses contes déjà publiés afin de leur appliquer l'ensemble des concepts d'une poétique élaborée progressivement au cours de la première période, et donc issue de sa pratique régulière de l'écriture sur environ six ans : de 1832 jusqu'à 1838.

Cette poétique ne commence à se formuler en tant que telle qu'après 1838, année de la parution de "Ligeia". Ce récit constitue la première de ses reprises. L'idée exprimée se trouvait antérieurement dans "Morella" (1835), il s'agit de la transmigration des âmes. Parmi les dix-huit titres qui ont précédé "Ligeia", la forme brève apparaît comme une constante. Cette forme il l'appelle *tale*, qui n'est pas tout à fait la même chose que *conte*, car en anglais ce terme est exempt de toute connotation au genre fantastique, ce qui n'est pas le cas pour le terme français. La disparition de ce titre générique est définitive au-delà de 1845.



Le style du discours de Poe n'est pleinement significatif et identifiable qu'à partir du moment où chaque récit est considéré par rapport aux autres récits de sa production. Si la lecture de la totalité des récits est faite d'une manière chronologique, c'est-à-dire en suivant les dates de parution des textes, il est alors possible de constater dans l'évolution de cette écriture la présence d'une problématique particulière : la manière d'agencer les éléments narratifs, le rythme narratif et l'exploitation de la spatialité représentante deviennent de plus en plus distincts.

Selon la présence ou l'absence de certains traits distinctifs et significatifs, deux types de récits se profilent : ceux à caractère pathétique et ceux à caractère humoristique. Deux Masques sont ainsi représentatifs du discours de Poe : celui de la Tragédie et celui de la Comédie. Derrière chacun de ces deux types de récits se profile, non seulement deux types de sujet, mais une tête bicéphale dont chacun des aspects est complémentaire de l'autre. Pour qu'ils puissent atteindre un degré de représentativité du tragique ou du

EDGAR ALLAN POE est d'abord quelqu'un qui élabore, qui construit et qui considère la langue comme un véhicule de transcendance. Son travail atteint le point culminant lors de la deuxième période, vers les années 1838-39, période pendant laquelle il entreprend un travail de réécriture, et où parallèlement il considère la matière de l'écriture tel un véhicule d'immortalité dans le sens où sa production littéraire pourrait constituer l'objet même de transmigration de l'âme. Ainsi, il y aurait comme une recherche très étrange consistant à faire de son écriture le lieu où il incorpore l'*alter ego*, l'autre soi-même. Cela va lui permettre de ne pas périr, d'exister éternellement grâce à la métémpsychose. Cette inquiétude est présente dès le début, et elle est manifeste à partir de 1838-39, notamment avec "Ligeia" et "La Chute de la Maison des Usher".



Alors là vous entreprenez une quête de votre côté via la traduction. Une traduction française. Est-ce possible ?

Oui, certes, la traduisibilité du texte reste une question à débattre. Il y a des théoriciens de la traduction en France; je pense en particulier à Meschonnic, à Mounin, ou encore dans un autre style Valérie Larbaud, qui ont écrit à ce sujet. Bien sûr, cela dans un domaine de recherche universitaire, surtout les deux premiers. On voit que dans ces théories, parmi les idées énoncées, il est permis de croire à la traduisibilité des textes. Tout est traduisible, seulement il faut choisir. Lorsque nous avons des textes de la qualité de ceux d'Edgar Allan Poe, il faut choisir entre deux choses : ou bien on traduit le sens d'un récit, et on laisse tomber la "forme"; ce qui fait partie intégrante de la "construction" du travail de Poe, ou alors on essaye quand même, malgré tout, de trouver ne serait-ce que des équivalences de tout cet autre aspect qui fonde la langue, à savoir l'écriture d'un auteur, et qui peut aller de la figure phonique à la répartition des masses narratives dans les paragraphes constituant le récit. Prenons l'exemple de la figure phonique. C'est comme un jeu de sons et qui de plus ne sont pas dépourvus de sens, présent, disons dans le premier paragraphe de "Ligeia". La répétition du son [ai] renvoie à la première personne grammaticale, c'est-à-dire dans ce contexte au "Je" qui fait la narration des événements, et d'autre part, ce même son fait écho au mot "eye", l'œil (en anglais le même son ou phonème renvoie au mot "je" et "œil"). Ces deux éléments jouent un rôle très important dans l'élaboration du sens. Pour ce qui est du premier, c'est comme si pendant la lecture, une voix off chuchotait au lecteur « j'ai vu et j'en témoigne », effet qui se joint à celui créé par la dimension émotive du discours. Or, symboliquement l'œil suggère beaucoup plus à l'entendement du lecteur. Cette figure est le symbole de la faculté de percevoir et elle se trouve partout dans le récit : dans le prénom féminin (il y a [ai] dans [laï giø]); elle est aussi présente dans la propre description des yeux de cette femme; lesquels sont reproduits à l'infini, et ceci jusqu'au dénouement, à savoir lors de la métémpsychose de la défunte Ligeia

comique chez l'Homme, ces personnages homodiégétiques ou centraux dont leur histoire est rapportée par un narrateur témoin, sont décrits d'une manière excessive dans leur malheur, leur maladie, psychique ou physique, en somme dans toutes leurs actions les caractérisant. Car l'excès est chez Poe dans l'objet narratif. La modération, quant à elle, se trouve dans la construction. Car Poe est un écrivain classique dans la forme.

Ce qui lui est spécifique est de construire un récit autour d'une énigme : l'idée. Celle-ci ne doit jamais être dévoilée, elle n'est qu'approchée par allusion, par connotation, par la recherche d'un discours qui repose dans l'ambiguïté de la formulation. L'idée directrice n'est jamais explicite. L'idée principale, quant à elle, s'inscrit dans la thématique du récit. Un texte peut comporter l'idée principale de la fin du monde, de la perte de la femme aimée, de la décadence et disparition d'une vieille lignée, mais le thème n'est pas le conte. Celui-ci est fondé par un assemblage relevant de l'art de construire, s'articulant autour d'une béance, d'un non-dit fondateur qui est l'idée directrice, jamais révélée, car l'idée directrice est l'énigme que le conte représente.

Cette unité s'ouvre sur des implications et sous-entendus. Elle se poursuit dans sa réception par la recherche des effets prévus et minutieusement calculés. L'effet comporte une triple visée : éveiller le sentiment poétique, source véritable de plaisir, émouvoir et provoquer l'incertitude. Le premier est obtenu par la mélodie de la langue : un rythme qui fait alterner les extrêmes mêmes de l'émoi, la plus intense excitation et la plus écrasante dépression, de même que par la contemplation du Beau, de l'idéal intangible; le second réside dans l'élaboration d'un discours qui adopte le ton émotif et se pare des signes de l'affect; le troisième ne peut naître que de l'impossibilité à déterminer quel est le point qui dépend d'un autre ou le soutient : incertitude qui est entretenue jusqu'à la fin du récit sans qu'il y ait de révélation finale de l'énigme. Celle-ci n'est que partielle.

La conception du récit comme une unité apparaît dans cette poétique comme la conception conclusive de la démarche spirituelle de Poe. Ainsi qu'il est stipulé dans "Eureka", l'unité d'effet se veut parallèle à l'unité de la Création de Dieu. L'œuvre apparaît désormais corrélativement à la quête intérieure.

L'idée représentée, l'art de construire et l'effet constituent les trois données de base de cette poétique, née de l'esprit exigeant et rigoureux de Poe. Telle est la visée théorique de cette prose.

Le système de production se présente sous la forme d'une masse minimale mais où la signifiante, c'est-à-dire la production de sens à partir du signifiant même, est exploitée d'une manière maximale, hyperbolique. Elle se définit par l'abondance, l'excès, de procédés mis à l'œuvre afin de créer des ouvertures de sens. Ces procédés sont multiples et varient selon les circonstances à traiter. Il y a néanmoins des constantes : ce sont les récurrences de ce discours qui le caractérisent.

L'économie de la production du sens à partir d'une masse minimale narrative commence dès l'introduction des premiers signes, dans l'ordre de succession, sur la spatialité représentante. Ces signes sont l'ensemble des éléments de l'appareil péritextuel : titre et épigraphe. Dans la relation qui les relie, ne serait-ce que par leur proximité spatiale, s'opère déjà l'effet, le sens, l'idée directrice y est introduite. L'épigraphe fonctionne comme le double microformel du récit. Les titres peuvent être proleptiques, c'est-à-dire contenir un élément décisif de l'histoire, à la manière d'une annonce; peuvent être aussi énigmatiques et induire ou ne pas induire selon la culture du lecteur.

Titre et épigraphe mis en place, le corps narratif commence fréquemment par une section initiale à caractère préfaciel. Elle comporte deux traits distinctifs : celui propre à un discours relevant du registre philosophique : réflexion concernant le *fatum* de l'humanité dont son héros la représente par synthèse. Section qui contient également les informations nécessaires à la mise en place de l'histoire; ses personnages et ses circonstances. De plus, les traits discursifs de la section initiale sont d'une nature autre que ceux de la narration d'événements. Il apparaît de la sorte dans l'articulation de ces constructions, un début à double entrée : selon qu'il s'agisse de l'introduction à la problématique qui occupe le narrateur, et qui le met dans un certain état d'esprit le préparant, et préparant aussi le lecteur, à l'histoire qui va suivre; selon qu'il s'agisse de l'introduction de la narration même : le récit premier. Le degré d'investissement du narrateur constitue également un trait caractéristique. Dans le premier, le discours à caractère philosophique, l'on remarquera la présence du narrateur et de l'investissement émotif dans son propre discours. Dans le second, le début de la narration, le narrateur s'efface au profit de l'histoire et de son développement.

La description est une technique qui remplit plusieurs fonctions dans le discours. Du point de vue de l'ouverture du sens, ces sections du récit, qui d'ailleurs se situent parmi les premiers paragraphes, donc très tôt dans le rythme de cette construction, sont très riches. Elles peuvent s'inscrire et se lire à plusieurs niveaux. Au sens propre, littéral, elles inscrivent l'espace représenté en tant qu'une donnée nécessaire dans l'élaboration de l'intrigue, car elles donnent la spatialité scénique où a lieu l'action. Elles sont caractéristiques de la dimension de profusion et d'abondance par l'excès des composantes et d'éléments la constituant : lorsqu'il s'agit de la description d'une pièce, celle-ci est ornée et décorée à profusion, lorsqu'il s'agit d'un portrait, le détail et la minutie sont tels que la description semble excessive. La description de ces bâtisses, portraits ou encore paysages, pris au sens figuré, renvoie à une réalité autre. Elle sert à opérer une ouverture par où s'effectue le glissement de sens. C'est alors que la description devient plus significative par rapport à la problématique générale de l'œuvre. Par exemple, la description d'une bâtisse cesse d'être simplement un lieu pour renvoyer à des traits significatifs tels le lieu anthropomorphisé, clos et protecteur relevant du versant interne. Il devient le lieu intérieur du mental, de la *fancy*, de l'imaginaire, car il fonctionne en tant que lieu de réclusion des héros. Le troisième aspect de ces descriptions, à valeur métaphorique, renvoie à la spatialité d'une construction, à l'art de construire, en ce sens la description constitue un discours métatextuel dans la mesure où elle traite du discours même et de ses particularités qui le définissent par métaphore interposée. En ce sens, la description échappe à l'histoire et au contexte. Il y a encore un autre aspect particulier des descriptions de Poe, qui relève davantage du rythme narratif. Cet aspect est le trait particulier qu'à aucun moment ces descriptions ne marquent l'arrêt de l'action : la perception sensorielle et le bouleversement occasionné par l'objet contemplé et décrit, fonde l'action, la dynamique de ce discours.

dans le corps de l'agonisante Rowena : le narrateur la reconnaît d'abord par ses yeux. (...) Paradoxalement, on peut dire que Poe est un matérialiste. Dans "Eureka", il parvient à démontrer l'existence de Dieu grâce au raisonnement et par esprit de déduction. Vers 1838, il atteint la vision d'Unicité et déclare que le seul qui peut faire des constructions et des intrigues parfaites est Dieu.

Mais évidemment, lorsque l'on traduit des récits on est conscient que ce genre de problème est présent; et que le passage de la langue de départ à la langue d'arrivée n'est pas toujours aisé. Par contre, il est certain qu'il faut faire un choix. Il y a des faits de langue, comme le cas de la figure phonique, par exemple, qui ne sont pas traduisibles. À ce moment là, il n'y a pas plusieurs solutions. On ne peut que procéder par des notes en bas de page. Le lecteur qui s'intéresse de près à une écriture se donne la peine de les lire. Poe a écrit également des poèmes dont la traduction est aussi difficile que pour les récits, car il a effectué un travail voisin dans les deux cas. (...) À part les figures phoniques, il peut y avoir aussi des allusions, des suggestions, des connotations ou encore du non-dit, à savoir des contenus implicites, tissés dans la trame d'une construction. Et il faut que le traducteur les signale, car le lecteur français ne peut pas percevoir la dimension de ces faits linguistiques dans le texte traduit.

La confrontation Edgar Allan Poe / Baudelaire

C'est vrai que Charles Baudelaire a été influencé par Edgar Poe (comme il l'appelait en supprimant le patronyme Allan). Il l'a traduit pendant plus de dix ans. Il a été habité par son fantôme, comme il le disait. Il a voulu le rencontrer, mais il était déjà mort. Il a écrit des lettres qu'il a envoyées en Amérique, notamment à Maria Clemm, la tante d'Edgar Poe, sœur du père. Il s'agit là d'une très belle histoire qui s'inscrit dans cette vie si douloureuse. Une amitié *post mortem*. Et puis, de l'autre côté de l'Atlantique, Baudelaire lit pour la première fois un récit bref. Il s'agit du "Chat Noir", traduit par Isabelle Meunier. Il est aussitôt impressionné. Alors il rencontre des Américains habitant à Paris; ceux-ci lui procurent des documents à partir desquels il écrit deux textes sur Poe, car il voulait le rendre célèbre en France. C'est à ce moment que naît le mythe du poète maudit. Il faut croire que, encore aujourd'hui, le lecteur français ne connaît Poe qu'à travers ce mythe.

Je pense que le travail de Poe est exceptionnel. Il faut le dire et le répéter pour que l'on redécouvre cette œuvre par elle-même, et il ne faut pas faire comme certains qui vont trop vite dans leur jugement et qui dévaluent cette démarche avec des idées préconçues telles que « Poe est morbide », « c'est malsain », « il est macabre », etc. Par ailleurs, je pense que le travail de Baudelaire est aussi exceptionnel; un peu comme si Poe, après sa mort, avait fusionné dans son esprit. Pour ma part, je pense que le travail de Baudelaire est une continuation de celui de Poe; ne serait-ce que dans les valeurs qu'il reprend tel l'Idéal du Beau. Idéal esthétique qui se trouve au cœur des deux œuvres. Pour Poe il s'agit de susciter chez le lecteur le sentiment poétique. (...) On a vécu, on vit et, peut-être, on vivra toujours dans un monde de souffrance où le seul moyen pour que l'âme, le corps sensible, puissent s'en échapper, c'est justement au moyen de ce sentiment qui élève l'âme par dessus la matérialité, la douleur et l'anéantissement de l'être. Et encore une fois, le seul moyen d'y échapper, Poe le dit bien, c'est le travail sur la langue.



Cuisine et pendule

La temporalité et le traitement de celle-ci ouvre des durées sans limite. Ainsi l'on notera avec fréquence des informations qui renvoient au moyen de segments analeptiques à un passé très reculé qui se perd dans la nuit des temps : les origines ancestrales de la famille Usher, celles de Ligeia ou encore celles plus confuses de Rowena, l'excessive ancienneté d'un objet, d'une bâtisse, etc. Cette temporalité très reculée ne fait pas pour autant partie de la durée dans laquelle s'inscrit le déroulement de l'action. Ce sont des analepses hétérodiégétiques sans retour à la ligne d'action du récit premier. L'ellipse est également une figure récurrente servant à traiter la temporalité diégétique de ces récits. Elles sont souvent indéterminées : il s'agit de véritables interruptions de la continuité linéaire de l'histoire pendant lesquelles toute une tranche de l'histoire des personnages reste dans l'ombre. Cette béance et absence d'information ne va pas sans créer un trouble et influe sur l'attitude du lecteur; ce sont autant de sections fantômes du récit qu'il construit. Dans "Ligeia", le héros et le narrateur sont tous deux le même personnage, mais leur point de vue n'est pas le même avant et après l'ellipse temporelle qui les sépare. Pendant cette interruption temporelle marquée par l'ellipse le comportement du personnage narrateur s'est modifié.

Le début de l'histoire et la section proche de la fin à partir de laquelle commence la tension créée par le suspens, sont deux parties traitées selon un rythme narratif différent. La première emploie le récit sommaire, ce sont des sections où il est apporté un maximum d'informations pour la compréhension de l'histoire, mais elles ne sont pas développées et demeurent assez fragmentaires. Le rythme narratif adopté pour les sections où est traité le suspens, correspond à un véritable ralentissement : le discours détaille avec plus de finesse, la temporalité est ici amplifiée au maximum, apparaît alors une autre récurrence caractéristique de ces constructions : l'introduction d'une dimension fantastique et la figure hyperbolique. À cette fin est également employé le récit itératif, ensemble l'exagération et la répétition d'un même événement raconté plusieurs fois pour voltiger l'objet du discours de plus en plus vite jusqu'à la cassure finale l'aboutissement de l'histoire dans un dernier événement conclusif et extrêmement dramatique : mort des personnages, fin du monde, écroulement de la bâtisse familiale, éclatement de la folie, etc. Il est à noter que la violence de ces fins de récit est soulignée par l'emploi du discours direct. La scène dialoguée est un rythme narratif rare dans ces contes, à laquelle Poe préfère de loin le discours indirect toujours détenu par un seul personnage : le narrateur "à la première personne". La fin des récits n'apporte pas pour autant une conclusion : l'histoire finit par une interruption subite, créant chez le lecteur une frustration de sa curiosité piquée par l'inquiétude née de l'énigme.

À partir de 1838, Poe réécrit ses récits avec deux buts en vue : la singularité d'un sujet et une nouvelle application du ton. "Ligeia" est un récit marqué par le ton extrêmement émotif du narrateur. La manière de formuler est, comme Poe l'a précisé, *indéfinie*, car elle doit moins informer explicitement que suggérer. L'auteur doit se fixer « comme but la suggestivité d'une signification indéfinie, dans l'intention de créer de façon définie un effet vague et par conséquent spirituel », dira Poe dans l'une de ses *Marginalia*, en 1844. La connotation fait également partie de sa technique visant à suggérer un non-dit fondateur. Le discours contourne une béance, une énigme, c'est à partir de cette béance que se construit et s'élabore le discours, par fragments, des tentatives constamment renouvelées afin d'approcher cette centralité génératrice du sens. Les modalisants sont souvent insérés dans les phrases au moyen des propositions incisives. Ce procédé instaure le style mêlé de ce discours, ce qui relève de l'ambiguïté : il s'en dégage comme une ambivalence émotive du narrateur à l'égard de l'objet narratif. L'incertitude, la dénégation et la contradiction viennent prolonger l'ambiguïté et l'hésitation du personnage narrateur.

L'émotion est dans le rythme : dans la longueur des phrases, dans l'hyperponctuation, exagérations qui créent la dimension musicale, mélodieuse de cette *langue*; mais l'émotion est également contenue dans l'idée explorée, dans les images qui l'approchent, la décrivent. Le style est dans l'émotion, dans l'investissement du narrateur dans son propre discours.

Nous avons esquissé maintes techniques qui visent d'une manière ou d'une autre à influencer le lecteur. Il a été question précédemment d'effet, des constructions du lecteur concernant les sections du récit élidant des fragments de l'histoire, ou encore des fins des récits interrompues par l'arrêt brutal de la narration et l'absence d'un dévoilement final. Le ton de confident adopté par le narrateur vis-à-vis de son lecteur contribue en grande partie à jouer du sous-entendu, à l'influencer dans son comportement. L'intimité de la confession, le partage de ce moment unique et sans progression du je-ici-maintenant où a lieu l'avènement du souvenir et de son authenticité par l'emploi du présent, sont autant des techniques visant à créer l'effet d'une réalité à deux : celle du lien narrateur et narrataire.

Les traits récurrents des circonstances de l'histoire forment un schéma unique de base. Fondamentalement les contes de Poe tiennent un discours sur l'expérience intérieure et sur l'intimité de l'exploration de la vie émotionnelle, et des facultés mentales de l'individu. Traiter de ces questions présuppose des conditions particulières du sujet. En tant que personnage-héros, il évolue dans des lieux fermés et dépeuplés : ce sont les deux traits constants du profil de ces personnages. Les lieux sont des endroits de réclusion, peuplés par quelques uns seulement, c'est l'isolat constitué de deux ou de trois personnages. La relation particulière qui relie les uns aux autres est si intime qu'ils se confondent, portent des traits similaires, sont décrits avec les mêmes caractéristiques et semblent fonctionner en miroir, se fondre les uns dans les autres. D'autres personnages peuvent être évoqués, mais ils demeurent sans pertinence ou bien sont définis par leur aspect d'être une foule, et qui, en fin de compte s'annule d'elle-même par sa quantité, comme dans "The Masque of the Red Death", la foule, composée par les mille courtisans du Prince n'est en fait qu'une foule de fantômes rêvée. Le versant interne de l'être est déconnecté des conventions sociales telles que le temps et l'organisation de l'espace social car le versant interne de l'homme les dépasse par sa dimension métaphysique, par sa portée psychique. Le temps adopte le rythme cyclique, choix qui renvoie à la roue de l'éternel recommencement, partagée entre ses quatre faces, le début ou la naissance, l'apogée, le déclin et la mort, qui n'est qu'une face transitoire reconduisant sur un nouveau cycle.

THE CONQUEROR WORM

Lo ! 'tis a gala night
 Within the lonesome latter years !
 An angel throng, bewinged, bedight
 In veils, and drowned in tears,
 Sit in a theatre, to see
 A play of hopes and fears,
 While the orchestra breathes fitfully
 The music of the spheres.

Mimes, in the form of God on high,
 Mutter and mumble low,
 And hither and thither fly -
 Mere puppets they, who come and go
 At bidding of vast formless things
 That shift the scenery to and fro,
 Flapping from out their Condor wings
 Invisible Woe !

That motley drama — oh, be sure
 It shall not be forgot !
 With its Phantom chased for evermore,
 By a crowd that seize it not,
 Through a circle that ever returneth in
 To the self-same spot,
 And much of Madness, and more of Sin,
 And Horror the soul of the plot.

But see, amid the mimic rout
 A crawling shape intrude !
 A blood-red thing that writhes from out
 The scenic solitude !
 It writhes ! — it writhes ! — with mortal pangs
 The mimes become its food,
 And the angels sob at vermin fangs
 In human gore imbued.

Out — out are the lights — out all !
 And, over each quivering form,
 The curtain, a funeral pall,
 Comes down with the rush of a storm,
 And the angels, all pallid and wan,
 Uprising, unveiling, affirm
 That the play is the tragedy "Man"
 And its hero the Conqueror Worm.



GHEMMA QUIROGA-G. est bolivienne, née à Lima, au Pérou. Elle a vécu, entre autres, au Brésil, aux U.S.A., en Inde, en Espagne, en Italie et, finalement, en France, dont elle a adopté la nationalité. Spécialiste de la littérature nord-américaine du XIX^{ème} siècle, elle a participé à : BUNKER, JUNGLE, DEVIL/PARADIS, VRAC, INCENDIE DE FORÊT, M 25, LIBÉRATION (Maroc), BLOCKHAUS, TANKER; a publié des nouvelles : "Agon", "Les murs des écritures" à MAGIE ROUGE; exposition personnelle : "Paysages intérieurs" (CEFRAL); ainsi qu'aux émissions : "50.000 POETES" (Radio Arc-en-Ciel / Paris), "STYLE" (Radio Média-Val / Provins), "CLAIR DE NUIT" (France Culture). A réalisé le dossier Edgar A. Poe (BLOCKHAUS 2). A publié *HIEROPHANIE / CIEL TERRE & CRÉATION*, essai sur "La Marque de Naissance" de N. HAWTHORNE aux Éditions BLOCKHAUS. À paraître : *FIGURES ARCHAÏQUES*, essai sur "Le Masque de la Mort Rouge" d'Edgar A. POE.

Les histoires de Poe s'inscrivent dans l'avant-dernière période, moment du déclin, de l'agonie, ainsi que le fait remarquer Bachelard lorsqu'il situe Poe comme le poète de "la vie mourante". « En lisant Poe, on comprend plus intimement l'étrange vie des eaux mortes et le langage apprend la plus terrible des syntaxes, la syntaxe des choses qui meurent, la vie mourante. » (*L'Eau et les Rêves, Essai sur l'imagination de la matière*). Les personnages sont emprisonnés dans un fatum duquel ils ne peuvent échapper, emprisonnement figuré par la réclusion dans des bâtisses confinées et déconnectées de l'extériorité, du contexte social. Le héros fatidique évolue — ou plutôt régresse — dans des cadres comme ceux-ci, allant inmanquablement vers sa perte, vers la dissolution de l'être et entraîne derrière lui les ruines d'un glorieux passé tenues jusque là en suspension.

La mort, la folie, la catastrophe sont autant de dénouements de ces histoires et des héros nocturnes de Poe. L'amour fatidique, excès de passion, la folie et le sentiment de culpabilité ou encore la mort et la malédiction, prophéties irrévocables, sont les thèmes constants de cette œuvre. Aspect populaire du conte qui repose sur le choix de thèmes, mais dont le registre savant, la vaste érudition, l'art et la manière de traiter ces thèmes fondent l'aspect littéraire et philosophique, car ces textes invitent à une réflexion sur l'inconnu et la vastitude de l'âme humaine : la connaissance de soi.

La finalité de ces récits étant de démontrer la raison pour laquelle le héros est malheureux. Son infortune lui venant de son action, de sa manière d'agir. L'action de l'Homme ne peut qu'être tragique. Même lorsque une histoire est racontée sur un ton humoristique; le comique n'existe que parce que la situation décrite est tragique.

L'Homme, représenté par ces héros fatidiques, ne peut que porter *les Masques de l'excès* ainsi que le suggère Poe :

That the play is the tragedy "Man"
 And its hero the Conqueror Worm.



* * * * *

BON DE COMMANDE :

BLOCKHAUS 2, "EDGAR A. POE" contenant les traductions inédites de : "LE VISIONNAIRE", "LIGEIA", "LA CHUTE DE LA MAISON DES USHER", "POURQUOI LE PETIT HOMME FRANÇAIS PORTE LA MAIN EN ÉCHARPE", "UN RÉCIT DES MONTAGNES ESCARPÉES", "LE SPHINX", "VON KEMPELEN ET SA DÉCOUVERTE", accompagnées de notes et d'une étude : "EDGAR A. POE, DE LA POÉTIQUE DU TALE COMME VÉHICULE D'IMMORTALITÉ", par Ghemma QUIROGA-G. 90 F.

HIEROPHANIE / CIEL TERRE & CRÉATION..... 30 F.

Nom:.....Prénom:.....

Adresse:.....

Règlement à l'ordre de : QUIROGA, 27 rue Jean Cottin (Esc. C) 75018 PARIS.