

Edgard Poe

Marginalia

Note du traducteur

En ne publiant des *Marginalia* d'Edgar Poe que quelques extraits de portée générale — donc susceptibles d'être lus sans références culturelles particulières — j'ai pris le parti d'être infidèle à l'esprit même dans lequel l'auteur les avaient choisis et recueillis parmi les notes qu'il avait l'habitude de crayonner dans les marges (ou, si celles-ci — qu'il aimait larges — ne suffisaient pas, sur des feuilles intercalaires qu'il fixait avec de la colle) des livres de sa bibliothèque. Car, précise E.P. dans l'Introduction, ici non traduite, de ces *Marginalia*, c'est le hasard ou la fantaisie qui ont présidé à la sélection, lors d'une après-midi pluvieuse et désœuvrée; et ce conformément au sens, ou plutôt au non-sens qui est, selon lui, le sens profond des annotations marginales, distinctes de simples *memoranda* en ceci qu'elles n'ont pas d'autre fin ni d'autre justification qu'elles-mêmes. Faire un texte à part entière de ce qui, à l'origine, n'était que le contexte de textes pris comme prétextes d'un dialogue — voire d'un bavardage — avec soi-même, en refusant tous jugements, corrections ou ajouts rétrospectifs — hormis l'indication d'un titre pour chaque passage retenu, n'était donc qu'un jeu, entendons : un remède à l'ennui. Petit jeu donc, mais qui renvoie au grand : celui du sens et du non-sens — de la glose — où l'œuvre comme jeu se dessine en effaçant ses contours, se met de marge en page. Au moins ai-je essayé de rester fidèle au style d'une pensée qui se cherche et qui, pour cette raison, est encore lourde de ce dont elle est en passe de s'affranchir.

Robert Davreu

La ponctuation

Que la ponctuation soit importante, tous en sont d'accord; mais combien peu comprennent jusqu'à quel point! L'écrivain qui néglige la ponctuation, ou qui ponctue mal, s'expose à être mal compris — voilà, selon l'idée courante, à quoi se résument tous les maux qui résultent de l'insouciance ou de l'ignorance. On semble méconnaître que, même lorsque le sens est parfaitement clair, une phrase peut être privée de la moitié de sa force — de son esprit — de sa justesse — par une ponctuation erronée.

Faute d'une simple virgule, il arrive souvent qu'un axiome apparaisse comme un paradoxe, ou qu'un sarcasme soit converti en un vague sermon. Il n'existe *aucun* traité sur cette question — alors qu'aucune question ne mériterait plus un traité que celle-ci. Il semble qu'il y ait une notion vulgaire selon laquelle un tel sujet est affaire de pure convention, et ne peut être éclairci par la définition d'une *règle* intelligible et cohérente. Et pourtant, à la regarder bien en face, toute l'affaire est si simple que la *ratio* en est lisible au premier coup d'œil. Sans vouloir anticiper, je ferai ultérieurement, une tentative d'article sur « La philosophie du point ». En attendant laissez-moi dire un mot ou deux du *tiret*. Tout écrivain de presse, qui a quelque sens de l'exacitude, doit avoir été fréquemment mortifié ou vexé devant la distorsion infligée à ses phrases par la substitution, à présent géné-

rale chez l'imprimeur, d'un point-virgule, ou d'une virgule, au tiret du manuscrit. Le total ou presque total abandon de ce dernier a été le fruit de la réaction consécutive à son emploi excessif il y a une vingtaine d'années. Les poètes byroniens étaient *tous* des adeptes du tiret. John Neal, dans ses premiers romans, a poussé l'exagération jusqu'au plus grossier abus — bien que sa véritable erreur vienne de l'esprit philosophique et indépendant par lequel il s'est toujours distingué, et qui même encore le conduira, si je ne me trompe pas tout-à-fait sur l'homme, à faire quelque chose pour la littérature du pays que le pays ne « voudra pas volontiers », et ne pourra possiblement « laisser mourir ». Sans entrer à présent dans le *pourquoi*, laissez-moi faire observer que l'imprimeur peut toujours dire avec certitude quand le tiret du manuscrit est proprement employé et quand il ne l'est pas, en ayant présent à l'esprit que celui-ci représente *une seconde pensée — une correction*. En l'utilisant comme je viens de le faire, j'ai donné un exemple de son usage. Les mots « une correction » sont, en termes de construction grammaticale, placés en apposition aux mots « une seconde pensée ». Après avoir écrit ces derniers mots, j'ai réfléchi sur le point de savoir s'il ne serait pas possible de rendre leur signification plus distincte par certains autres mots. Maintenant, au lieu de raturer l'expression « une seconde pensée », qui est de *quelque* usage — qui véhicule *en partie* l'idée désirée — qui me fait avancer *d'un pas en direction de* l'accomplissement de mon propos — je souffre qu'elle demeure et met simplement un tiret entre elle et l'expression « une correction ». Le tiret donne au lecteur le choix entre deux, ou trois expressions ou davantage, dont l'une doit être plus vigoureuse qu'une autre, mais dont toutes contribuent à faire ressortir l'idée. Il est là, en général, pour remplacer ces mots — *ou, pour rendre plus distinct ce que je veux dire*. Cette puissance *il l'a* — et nul autre signe de ponctuation ne peut l'avoir; car tous les autres signes ont des usages bien compris très différents de celui-ci. Par conséquent, le tiret est indispensable. Il a ses phases — sa variation de la puissance décrite; mais cet unique principe — celui de la seconde pensée ou correction — se trouvera au fondement de toutes.

La rime

L'effet qui peut être tiré du bon maniement de la rime n'est que très imparfaitement compris. Conventionnellement « rime » implique seulement similarité de son en fins de vers, et il est réellement curieux d'observer à quel point l'humanité s'est longtemps contentée de cette idée limitée qu'elle en avait. Ce qui, dans la rime, plaît d'abord et surtout, peut être rapporté au sens ou au goût des humains pour *l'égalité* — cet élément commun, comme il serait aisé de le montrer, à toutes les satisfactions que nous tirons de la musique au sens le plus large du terme — tout particulièrement dans ses modifications de mètre et de rythme. Nous voyons, par exemple, un cristal et nous sommes immédiatement intéressés par l'égalité des angles et des côtés de l'une de ses faces — mais, que l'on amène en vue une deuxième face, à tous égards semblable à la première, et notre plaisir semble être porté au carré — une troisième face, et il semble être élevé au cube, et ainsi de suite : je ne doute pas une seconde que la délectation éprouvée, si on pouvait la mesurer, s'avérerait avoir des relations mathématiques exactes telles,

ou presque telles, que je le suggère — c'est-à-dire qu'elle irait croissant jusqu'à un certain point, passé lequel elle déclinerait, selon des rapports similaires. Ainsi donc, comme ultime résultat de l'analyse, nous atteignons le sens de la pure et simple *égalité*, ou plutôt le plaisir que procure aux hommes cette sensation; et ce fut un instinct, plus qu'une claire compréhension de ce délice en tant que principe, qui, en tout premier lieu, amena le poète à tenter d'accroître l'effet produit par la simple similarité (c'est-à-dire l'égalité) de deux sons — l'amena, dis-je, à tenter d'accroître cet effet en aménageant une égalisation secondaire, en plaçant les rimes à égales distances — à savoir, à la fin de lignes d'égales longueurs. C'est ainsi que l'idée d'une connection entre la rime et la terminaison du vers s'imposa de plus en plus dans les esprits — jusqu'à devenir un poncif —, le principe de l'ensemble étant perdu de vue. Et ce fut seulement grâce à l'existence, antérieurement à cette époque, des vers pindariques — i.e. de vers d'inégales longueurs — que l'on a trouvé par la suite des rimes à des distances inégales. Ce fut pour cette unique raison, dis-je — pour nulle autre plus profonde. La rime en est venue à être considérée comme appartenant de droit à la *fin* du vers — et ici nous nous plaignons que l'affaire en soit finalement restée là. Pourtant il est clair qu'il y avait bien plus à prendre en considération. Jusqu'à présent le sens de l'*égalité* seul entrait dans l'effet; ou si cette égalité était légèrement rompue, elle l'était seulement du fait d'un accident — l'accident qu'a été l'existence du mètre pindarique. L'œil, attrapant la fin d'un vers, qu'il soit long ou court, attendait, pour l'oreille, une rime. Le grand élément de l'inattendu, on n'en rêvait pas — c'est-à-dire de la nouveauté — de l'originalité. « Mais », dit Lord Bacon (à très juste titre!), « il n'y a point de beauté exquise sans quelque *étrangeté* dans les proportions ». Otez cet élément d'étrangeté — d'inattendu — de nouveauté — d'originalité — appelez-le comme bon vous semblera — et tout ce qui est *éthéré* dans la beauté est perdu sur le champ. Nous perdons — nous manquons l'*inconnu* — le vague — l'incompris parce qu'il nous est offert avant que nous ayons le temps d'examiner et de comprendre. Nous perdons, en un mot, tout ce qui assimile la beauté de la terre à ce que nous rêvons de la beauté des cieux. La perfection de la rime ne peut être atteinte que par la combinaison de deux éléments, l'*Égalité* et l'*Inattendu*. Mais, de même que le mal ne peut exister sans le bien, de même l'*Inattendu* doit surgir de l'*attendu*. Nous ne nous battons pas pour le pur *arbitraire* de la rime. A la première place, nous devons avoir des rimes équidistantes ou régulièrement récurrentes, pour former la base, l'*attendu*, d'où surgira l'élément, l'*inattendu*, par l'introduction de rimes, non pas arbitrairement, mais en ayant en vue la plus grande teneur possible en *inattendu*. Nous ne devrions pas les introduire par exemple en des points tels que le vers entier soit un multiple des syllabes qui les précèdent. Quand j'écris par exemple :

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain

je produis à coup sûr plus d'effet, mais non remarquablement plus, que l'effet ordinaire produit par des rimes régulièrement récurrentes en fins de vers; car le nombre de syllabes que comporte le vers dans sa totalité n'est qu'un multiple de celui des syllabes qui précèdent la rime introduite au milieu, et il reste ainsi encore une certaine part d'*attendu*. Ce qui s'y trouve de l'élément, de l'*inattendu*, ne s'adresse, en fait, qu'à l'œil et à lui seul — car l'oreille divise le vers en deux vers ordinaires :

*And the silken, sad, uncertain
Rustling of each purple curtain*

J'obtiens cependant le plein effet de l'inattendu lorsque j'écris :
Thrilled me, filled me with fantastic terrors never felt before.

N. B. C'est une supposition très commune que la rime, telle qu'elle existe ordinairement aujourd'hui, est une invention moderne — mais voyez *Les Nuées* d'Aristophane. Les vers hébreux, cependant, n'en comportaient pas — leurs terminaisons ne laissant paraître, là où elles sont le plus distinctes, rien de la sorte.

Les pensées et les mots

Un Français — peut-être Montaigne — dit : « Les gens parlent de la pensée, mais pour ma part je ne pense jamais, sauf lorsque je m'assieds pour écrire ». C'est cette inactivité de la pensée, hormis lorsque l'on s'assied pour écrire, qui est la cause de tant d'indifférence dans la composition. Mais peut-être y a-t-il dans cette observation du Français davantage qu'il n'y paraît au premier coup d'œil. Il est certain que le simple acte de rédiger incline, dans une large mesure, à une logicisation de la pensée. Chaque fois que, en raison de son caractère vague, je ne suis pas satisfait d'une conception de mon cerveau, j'ai sur-le-champ recours à la plume, dans le dessin d'obtenir, grâce à son aide, la forme, la suite et la précision nécessaires.

Combien communément avons-nous entendu cette remarque que telles ou telles pensées passent la portée des mots! Je ne crois pas qu'aucune pensée, proprement dite, soit insaisissable par le langage. J'imagine, plutôt, que là où est éprouvée une difficulté d'expression, il y a, dans l'intellect qui l'éprouve, un désir soit de maturation soit de méthode. Pour ma part j'avoue n'avoir jamais eu une pensée que je n'aie pu consigner en mots, avec même une netteté plus grande que celle avec laquelle je l'avais conçue — comme je l'ai déjà fait observer, la pensée est logicisée par l'effort fourni pour l'exprimer (par écrit). Il existe pourtant une catégorie de fantaisies, d'une exquise délicatesse, qui *ne sont pas* des pensées et auxquelles, *jusqu'à présent*, j'ai trouvé absolument impossible d'adapter le langage. J'utilise le mot *fantaisies* au hasard et simplement parce que je dois bien user de quelque vocable; mais l'idée généralement attachée à ce terme ne s'applique pas, même de très loin, aux ombres d'ombres dont il s'agit. Elles me semblent plus psychiques qu'intellectuelles. Elles ne surgissent dans l'âme (si rarement hélas!) qu'en ses époques de plus intense tranquillité — lorsque la santé corporelle et mentale est en parfait état — et à ces purs instants du temps où les confins du monde qui s'éveille se fondent harmonieusement avec ceux du monde des rêves. Je ne suis conscient de ces « fantaisies » que lorsque je suis juste au bord du sommeil, avec la conscience d'être dans cet état. J'ai acquis la conviction que cette condition n'existe que pour un inappréciable *point* du temps — pourtant peuplé de ces ombres d'ombres — alors que pour la *pensée* véritable il faut de la *durée*. Ces fantaisies procurent une voluptueuse impression d'extase, qui va au-delà des plus délicieuses sensations du monde de l'éveil, ou des rêves, de même que le paradis de la théologie de Northman est au-delà de son enfer. Je contemple ces

visions, même quand elles s'élèvent dans une atmosphère de crainte révérencieuse qui tempère ou tranquillise, en quelque mesure, cette extase — je les contemple donc, avec la conviction (qui semble faire partie de cette extase elle-même), que cette extase, en elle-même, est d'un caractère supérieur à la nature humaine — est un aperçu du monde extérieur de l'esprit; et j'arrive à cette conclusion par la perception, si ce terme convient un tant soit peu pour désigner l'intuition instantanée, que le plaisir éprouvé se réduit, pour tout élément, au *caractère absolu de la nouveauté*. Je dis le caractère *absolu* — car dans ces fantaisies — laissez-moi les appeler désormais impressions psychiques — il n'y a réellement rien qui les rapproche, si peu que ce soit, des impressions ordinairement reçues. C'est comme si les cinq sens étaient supplantés par cinq autres innombrables qui seraient étrangers à la mortalité.

Or, si entière est ma foi dans le *pouvoir des mots* que, parfois, j'ai cru qu'il était possible de donner corps même à l'évanescence de fantaisies telles que j'ai tenté de les décrire. Dans les expériences auxquelles je me suis livré à cette fin, je suis allé, d'abord, jusqu'à contrôler (lorsque la santé physique et mentale étaient bonnes) l'existence de la condition — c'est-à-dire que je peux maintenant (à moins d'être malade) être sûr que la condition surviendra si je le désire, à ce point du temps déjà décrit : qu'elle survienne ainsi, c'est là un phénomène dont, jusqu'à une période récente, je ne pouvais jamais être certain, même dans les circonstances les plus favorables. Ce que je veux dire, c'est simplement que, désormais, je peux être sûr que, lorsque les circonstances sont favorables, la condition surviendra, et que je me sens même capable de l'induire ou de la forcer à se produire : — les circonstances favorables, cependant, ne sont pas les moins rares — à moins que ce ne fût que j'avais, d'ores et déjà, forcé le paradis à descendre sur la terre.

Je suis parvenu, en second lieu, à empêcher le glissement à partir du *point* dont je parle — celui où éveil et sommeil se fondent harmonieusement — à empêcher à volonté, dis-je, le glissement de ce territoire des confins dans la mouvance du sommeil; non pas que je sois capable de faire se *continuer* la condition, ni que je puisse faire du point plus qu'un point — mais que je puisse, à partir de ce point, me tirer moi-même hors du sommeil; *et par là transférer le point lui-même dans le royaume de la Mémoire*; transporter ses impressions, ou plus exactement les réollections de ces dernières, dans une situation où (même si ce n'est encore que pour une brève période) je peux les examiner avec l'œil de l'analyse. Pour ces raisons — c'est-à-dire parce que j'ai été à même d'aller aussi loin — je ne désespère pas en définitive de donner corps par des mots à au moins suffisamment des fantaisies en question pour transmettre, à certaines catégories de l'intellect, une vague conception de leur caractère. Lorsque je dis cela, il ne faut pas comprendre que je suppose que les fantaisies ou impressions psychiques auxquelles je fais allusion sont confinées dans les limites de mon moi individuel — ne sont pas, en un mot, communes à l'humanité toute entière — car là-dessus il m'est quasiment impossible de me forger une opinion — mais rien ne saurait être plus certain que le fait que même un enregistrement partiel de ces impressions révélerait l'intellect universel de l'humanité, par le *caractère de souveraine nouveauté* du matériau employé, et des suggestions qui en résulteraient. En un mot — si j'écris jamais un article sur ce sujet, le monde sera obligé de reconnaître qu'en définitive j'ai fait une chose originale.

L'imagination

L'Imagination pure ne choisit, du *Beau aussi bien que du Difforme*, que les choses les plus susceptibles d'être combinées et qui ne l'ont pas été jusque là; le composé, en règle générale, participant, pour le caractère, de la beauté, ou de la sublimité, à raison de la beauté ou de la sublimité respective des éléments combinés — lesquels doivent eux-mêmes encore être considérés comme atomiques — c'est-à-dire comme le fruit de combinaisons antérieures. Mais, comme c'est souvent le cas de manière analogue en chimie-physique, de même il n'est pas rare que dans cette chimie de l'intellect le mélange des deux éléments ait pour résultat quelque chose qui n'a plus rien des qualités de l'un d'entre eux, ni même de chacun des deux... Ainsi, le champ de l'Imagination est illimité. Ses matériaux s'étendent à travers l'univers. Même avec des difformités elle fabrique cette Beauté qui est à la fois son seul objet et son inévitable critère. Mais, d'une manière générale, la richesse de la teneur des matières combinées; la facilité à découvrir des nouveautés susceptibles d'être combinées et qui méritent de l'être; et, tout particulièrement, l'absolue « combinaison chimique » de la masse achevée — sont les éléments qu'il nous faut prendre en considération dans notre estimation de l'Imagination. C'est cette profonde harmonie d'une œuvre imaginative qui vaut si souvent à celle-ci d'être sous-estimée par l'homme inattentif, en raison du caractère d'évidence qui s'y trouve surajouté. Nous sommes amenés à nous surprendre nous-mêmes en train de nous demander *pourquoi* il se fait que ces combinaisons n'ont jamais été imaginées auparavant.

Les hommes de génie

Les hommes de génie abondent bien plus qu'on ne le suppose. En fait, apprécier pleinement l'œuvre de ce que nous appelons un génie, c'est posséder tout le génie par lequel celle-ci a été produite. Mais la personne qui apprécie peut être tout à fait incapable de reproduire l'œuvre, ou quoi que ce soit de similaire, et ce uniquement par défaut de ce que l'on pourrait qualifier comme l'aptitude à construire — une affaire entièrement indépendante de ce que nous nous accordons à comprendre dans le terme « génie » lui-même. Cette aptitude repose à coup sûr, pour une bonne part, sur la faculté d'analyse, grâce à laquelle l'artiste est capable d'avoir une vue pleine et entière du mécanisme de l'effet qu'il se propose de produire, et ainsi de le travailler et de le régler à volonté; mais une grande part dépend aussi de propriétés strictement morales — par exemple, la patience, la faculté de concentration, ou le pouvoir de mobiliser promptement son attention sur l'unique dessein que l'on se propose, la confiance en soi et le dédain de toute opinion qui n'est qu'une opinion — et tout particulièrement l'énergie et l'industrie. Si vitale est l'importance de cette dernière qu'il est permis de douter que rien de ce à quoi nous avons été habitués à donner le titre d'œuvre de génie ait jamais été accompli sans elle, et c'est surtout parce que cette qualité et le génie sont presque incompatibles que les « œuvres de génie » sont rares, alors que les simples hommes de génie, comme je l'ai dit, abondent.

Les Romains qui avaient un sens de l'*observation* infiniment plus aigu que le nôtre, alors même qu'ils nous sont inférieurs pour ce qui est de l'induction à partir des faits observés, semblent avoir été si pleinement conscients du caractère inséparable de l'industrie et de l'« œuvre de génie » qu'ils ont été jusqu'à souscrire à cette erreur selon laquelle l'industrie se confondait, dans une large mesure, avec le génie lui-même. C'est le plus grand compliment qu'un Romain peut destiner à un poème épique, ou à quelque œuvre de ce genre, que de dire qu'il est écrit *industria mirabili* ou *incredibili industria*.

Qu'est-ce que la poésie?

Si besoin était, il ne me serait pas très difficile, peut-être, de défendre un certain dogmatisme apparent auquel je suis enclin, en matière de versification. « Qu'est-ce que la Poésie? », voilà une question, qui nonobstant les litanies de Leigh Hunt pour tenter d'y répondre, *pourrait*, possiblement, avec beaucoup de soin et la disposition d'un accord explicite sur la valeur exacte de certains mots-clés, être traitée à la satisfaction partielle d'un petit nombre d'esprits analytiques, mais qui, dans la situation présente de la métaphysique, ne *peut* en aucune façon être traitée à la satisfaction de la majorité; car la question est purement métaphysique, et dans sa totalité la science de la métaphysique est aujourd'hui un chaos, par l'impossibilité où elle est de fixer la signification des mots que sa nature même l'astreint à employer. Mais en ce qui concerne la versification, cette difficulté n'est que partielle; car bien qu'un tiers de ce sujet puisse être considéré comme métaphysique et être ainsi débattu au gré de tel ou tel, les deux-tiers restants relèvent cependant, sans conteste, des mathématiques. Les questions ordinairement discutées avec tant de gravité comme celles qui ont trait au rythme, au mètre, etc., sont susceptibles d'un ajustement positif par voie démonstrative. Leurs lois ne sont qu'une partie des lois métriques de la forme et de la quantité — de la relation. Eu égard, donc, à n'importe laquelle de ces questions ordinaires — ces minables points de controverses qui surgissent si souvent dans la critique commune — le prosodiste parlerait aussi faiblement lorsqu'il dirait : « Telle proposition est *probablement* ceci ou cela, ou *possiblement* ceci ou cela », que le ferait un mathématicien en admettant qu'à son humble opinion, à moins qu'il ne se méprenne gravement, deux côtés quelconques d'un triangle sont, ensemble, plus grands que le troisième. Je dois ajouter cependant, pour pallier quelque peu les discussions mentionnées et les objections si souvent avancées avec un sourire dédaigneux contre « ces théories particulières de la versification qui ne contraignent que leurs inventeurs » — qu'il n'existe réellement aucun ouvrage de Prosodie *raisonnée*. Les Prosodies des écoles ne sont que des collections de vagues lois, assorties de leurs encore plus vagues exceptions, fondées sur aucun principe d'aucune sorte, mais extrapolées de la manière la plus spéculative des usages des anciens, lesquels n'avaient pas d'autres lois que celles de leurs oreilles et de leurs doigts. « Et celles-ci étaient suffisantes », dira-t-on, « car l'Illiade reste inégalée dans les temps modernes pour ce qui est de la mélodie et de l'harmonie ». Admettons-le : — mais nous n'écrivons pas en grec, et la capacité d'invention des temps modernes n'a

pas non plus été encore épuisée. Une analyse basée sur les lois naturelles dont le barde de Scios était ignorant, pourrait suggérer des multitudes d'améliorations aux meilleurs passages de l'Iliade elle-même — et cela ne suit en aucune manière davantage du fait on ne peut plus hypothétique qu'Homère ait trouvé dans ses oreilles et ses doigts un système de règles satisfaisant (c'est le point que je viens juste de contester) — pas plus, dis-je, que cela ne suit de ce que les règles que nous déduisons des *effets* homériques devraient supplanter ces immuables principes du temps, de la quantité, etc... — les mathématiques, en bref, de la musique —, qui doivent avoir présidé à ces effets homériques dans la relation de *causes* — les causes *médiates* dont les « oreilles et doigts » sont simplement les « *intermedia* ».