



"Edgar Allan Poe et la nouvelle: l'autorité à l'oeuvre"

Stéphanie Carrez

► To cite this version:

Stéphanie Carrez. "Edgar Allan Poe et la nouvelle: l'autorité à l'oeuvre". *Stratégies et pouvoirs de la forme brève*, pp.277-288, 2017. <hal-03540679>

HAL Id: hal-03540679

<https://hal.science/hal-03540679v1>

Submitted on 10 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



STRATÉGIES ET POUVOIRS DE LA FORME BRÈVE

**SOUS LA DIRECTION
DE ÉLISABETH GAVOILLE
ET PHILIPPE CHARDIN**

ÉDITIONS KIMÉ
2, impasse des Peintres
PARIS II^e





Cet ouvrage a pu être réalisé avec le soutien de l'unité de recherche ICD
(« Interactions culturelles et discursives », E.A. 6297, Université François-
Rabelais de Tours).

Couverture : Paul Klee, *Pesée osée*, 1930, Centre Paul Klee, Berne.

© Éditions Kimé, Paris, 2017.

ISBN 978-2-84174-800-6

<http://www.editionskime.fr>

AVANT-PROPOS

Ce volume collectif est issu en partie d'un colloque international et interdisciplinaire « Stratégies et pouvoirs de la forme brève – littératures, arts du spectacle, musiques » organisé les 17, 18 et 19 mars 2016, à l'université François-Rabelais de Tours, par l'unité de recherche ICD (« Interactions culturelles et discursives », E.A. 6297), sous la responsabilité de Vincent Cotro, Élisabeth Gavaille et Mónica Zapata. En lien avec la problématique « Paradigmes de l'autorité » qui constituait le programme de l'équipe pour 2012-17, il s'agissait d'analyser la séduction et l'efficacité de la forme brève : quelle force propre la brièveté renferme-t-elle, par quoi fait-elle autorité, quel genre d'adhésion suscite-t-elle ? Sur la cinquantaine de communications qui concernaient divers domaines (littératures anciennes, française, étrangères et comparées, études culturelles, théâtre, cinéma, musicologie), le présent ouvrage a repris une vingtaine de contributions littéraires présentées dans plusieurs ateliers : « Modèles antiques », « Classicisme français et modernité », « Contes et nouvelles », « Épigrammes, aphorismes et fragments : humour et poésie », « Croisements de formes ».

En tant que coéditeurs de ce volume d'actes, nous représentons des champs d'étude – littérature latine et littérature comparée – qui correspondent à deux traditions d'enseignement et de recherche déjà longues à l'université François-Rabelais de Tours, et qui se situent à la croisée des littératures comme au cœur de l'équipe ICD. Nous voulons d'abord remercier tous les auteurs qui ont contribué à cette réflexion collective sur la puissance de la forme brève. Notre gratitude s'adresse ensuite aux personnes et institutions qui ont permis l'organisation et le financement du colloque, jusqu'à son aboutissement sous forme de livre. Nous sommes reconnaissants aux autres membres du comité scientifique du colloque : Vincent Cotro, Olivier Cullin, Cristiana De Santis, Catherine Douzou, Georges-Claude Guil-

bert, Eileen Lohka, Hélène Maurel-Indart, Jean-Jacques Tatin-Gourier, Lori Saint-Martin, Mónica Zapata. Nous avons bénéficié du soutien du Conseil Régional du Centre-Val de Loire et, à l'université de Tours, du Conseil Scientifique (vice-président Emmanuel Lesigne), de la Direction des Relations Internationales (vice-président Arnaud Giacometti), de l'U.F.R. Lettres et Langues (directeur Alexis Chommeloux) et bien sûr de l'équipe ICD (directrice Mónica Zapata, secrétaires Isabelle Cochet Peymirat et Norberta Dias da Cruz). L'invité d'honneur du colloque était Dominique Noguez, dont l'œuvre multiforme comprend précisément des recueils d'aphorismes ainsi qu'un *bref traité* sur l'art d'en écrire (voir la bibliographie proposée en fin de volume) : la séance plénière du dernier jour a consisté en un entretien de Dominique Noguez avec Philippe Chardin, entretien allègre et spirituel illustré de la lecture par l'auteur de quelques-uns de ses aphorismes, et suivi d'une discussion ouverte avec les participants du colloque. En souvenir de cette amicale venue à Tours, nous avons souhaité lui dédier ce recueil d'études. Enfin, nous remercions Béatrice Charrié, qui a bien voulu accueillir notre livre aux éditions Kimé.

Élisabeth Gavaille et Philippe Chardin

Depuis la rédaction de cet avant-propos et la relecture conjointe de diverses contributions, Philippe Chardin a choisi de quitter la vie. C'est avec une grande tristesse que j'achève ce travail d'édition, accompagnée toutefois du vif souvenir d'un être toujours passionné par les textes, vivant de littérature.

Élisabeth Gavaille

CHAPITRE V

RÉCITS BREFS, CONTES ET NOUVELLES

EDGAR ALLAN POE ET LA NOUVELLE : L'AUTORITÉ À L'ŒUVRE

Stéphanie Carrez

Université François-Rabelais de Tours

« Interactions culturelles et discursives » (EA 6297)

À partir du milieu du XIX^e siècle, les périodiques connaissent un succès populaire grandissant aux États-Unis comme dans le reste du monde ; leur nombre ne cesse d'augmenter, stimulant la production d'œuvres de fiction relativement brèves susceptibles d'être incluses dans ce type de publications. Plus encore que dans le reste du monde cependant, le genre de la nouvelle connaît aux États-Unis un essor considérable. Quantité d'auteurs américains choisissent la forme brève pour des raisons qui sont d'abord économiques : jusqu'en 1891, la loi ne protège pas les auteurs britanniques contre la reproduction de leurs œuvres sur le territoire américain¹. Edgar Allan Poe est lui-même auteur de nouvelles, comme un grand nombre de ses contemporains qui trouvent très difficilement à faire publier des œuvres plus longues : les maisons d'édition américaines préfèrent, en l'absence de copyright international, republier les romans anglais à succès de l'époque, sans prendre de risque et à peu de frais. Proposer des textes courts à des revues est le meilleur moyen pour les écrivains américains de la première moitié du XIX^e siècle de tenter de gagner leur vie tout en essayant de se faire connaître. Même si ces textes sont ensuite parfois publiés sous la forme de recueil par leurs auteurs, la logique d'écriture de ces histoires en fait souvent des textes courts et isolés.

Par ailleurs, Ralph Waldo Emerson en appelle dès le milieu du XIX^e siècle à l'émergence d'une littérature nationale qui permette aux États-Unis d'affirmer leur indépendance intellectuelle par rapport à l'Angleterre². Dans ce contexte, le discours critique américain sur la forme brève va viser alors à

donner ses lettres de noblesse à un genre considéré comme mineur et en toute certitude inférieur au roman. En 1887 par exemple, Julian Hawthorne s'intéresse à la question de savoir ce qui fait la spécificité de la littérature américaine, dans le 3^e chapitre d'un ouvrage intitulé *Confessions and Criticisms*. S'il s'agit encore pour lui de déplorer que les Américains ne soient pas capables d'écrire de romans, il affirme également qu'ils sont passés maîtres dans l'art de la forme brève³. D'abord, elle est d'après lui plus adaptée à la jeune nation américaine, dont l'Histoire n'est encore qu'une « série d'épisodes » : la discontinuité est présentée comme une caractéristique culturelle qui explique la prévalence du genre de la nouvelle aux États-Unis. De plus, ce à quoi l'auteur américain doit renoncer est largement compensé par ce qu'il gagne à écrire des textes courts, à commencer par une sorte d'efficacité de l'immédiateté, qu'il compare à un coup de pistolet : dans une nouvelle, les actions des personnages sont tendues entre une intention et sa réalisation, dit-il, comme la séquence « dégainer, viser, tirer », typiquement associée au cow-boy de l'Ouest : court, incisif, décisif⁴. Pas de mot inutile ni d'élaboration excessive : un discours direct, franc et efficace, typiquement américain donc. Dès la fin du siècle, l'idée que la nouvelle est non seulement le genre américain par excellence, mais également que ce genre est né aux États-Unis et que les Américains en sont les maîtres est devenue un cliché⁵.

Ce processus de légitimation s'organise autour de la notion même de concision, comme en témoigne également l'apparition de l'expression *short story* aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle. Alors que ce genre littéraire est désigné dans de nombreuses autres langues par un terme qui renvoie étymologiquement à l'idée de nouveauté, comme c'est le cas pour le mot français « nouvelle », le terme anglais est construit autour du qualificatif « bref » et le critère de la longueur est toujours utilisé de nos jours comme définitoire du genre⁶. D'après un article récent, Edgar Allan Poe pourrait être l'un des premiers à avoir utilisé ce terme, pour parler des textes rassemblés dans un recueil de 1840 intitulé *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Quoi qu'il en soit, il est évident que ce sont ses écrits théoriques qui ont façonné la définition du terme telle qu'elle apparaît dans les dictionnaires américains⁷, mais également influencé de manière durable à la fois les auteurs et les critiques littéraires américains. C'est en particulier dans un essai consacré à l'œuvre de Nathaniel Hawthorne, qui n'avait jusqu'alors écrit que des nouvelles, que Poe élabore sa théorie de la forme brève⁸. Au cœur de cet article,

il explique qu'elle a ceci de particulier qu'elle donne à l'auteur un pouvoir sur le lecteur, résumant son propos à travers une formule elle-même lapidaire mais riche d'implications : « Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain⁹. » Il semblait donc particulièrement approprié de prendre cette citation comme point de départ d'une réflexion sur le pouvoir de la forme brève, en particulier en ce qu'elle permet d'explorer la tension entre contrainte et liberté si centrale dans la théorie de la réception.

1/ ESTHÉTIQUE DE LA BRIÈVETÉ

Après avoir consacré la première partie de son essai à la critique de l'œuvre de son contemporain, Edgar Allan Poe se tourne vers une réflexion plus théorique sur l'art de la forme brève. Lorsqu'il est pour lui question de définir ce qu'est une œuvre réussie, le critère de la longueur prime sur tous les autres et Poe met sur le même plan poésie et prose en la matière, les remarques sur un mode d'expression s'appliquant explicitement à l'autre. Certes, la hiérarchie entre prose et poésie reste très clairement marquée : Poe commence par parler du « poème rimé » avant d'évoquer le « bref conte en prose » comme le genre qui, après le poème, est le mieux à même de révéler le génie d'un écrivain. Mais il n'existe pas pour Poe de différence fondamentale entre les deux formes et il faut pour écrire un chef-d'œuvre trouver un équilibre parfait en termes de longueur :

Il est bien vrai que la brièveté peut dégénérer jusqu'à l'épigrammatisme, mais ce danger n'empêche point l'extrême longueur d'être la faute impardonnable.¹⁰

Cependant, le critère de la brièveté est moins conçu comme une caractéristique intrinsèque du texte que dans un rapport au lecteur. Le choix de faire de la brièveté le critère définitoire d'une œuvre littéraire réussie s'explique avant tout au regard de la relation qui se tisse au moment de l'acte de lecture entre auteur, texte et lecteur. Une œuvre brève se définit donc comme une œuvre que le lecteur lit rapidement, et « l'heure que dure la lecture » devient le cadre théorique de la réflexion de Poe¹¹. C'est d'ailleurs pour renforcer cette relation que le modèle de Poe est ainsi conçu, puisqu'il

s'agit de préserver l'événement qu'est la lecture de tout élément susceptible de venir la parasiter :

Comme le roman ne peut être lu d'une traite, il ne peut bénéficier de l'avantage immense de la *totalité*. Les préoccupations quotidiennes intervenant durant les pauses dans la lecture modifient, contrarient et annulent les impressions recherchées. Mais la simple interruption de la lecture serait à elle seule capable de détruire la véritable unité. Dans le conte bref, cependant, l'absence d'interruption permet à l'auteur de mettre intégralement son dessein à exécution. Pendant l'heure que dure la lecture, l'âme du lecteur demeure sous la coupe de l'écrivain.¹²

Dans la vie réelle du lecteur, au moment où il lit, le monde de la lecture et le monde réel entrent en concurrence. L'auteur n'a pas accès au monde réel du lecteur ; la brièveté fonctionne donc comme une manière de réduire l'écart entre ces deux mondes et par conséquent de limiter le risque que la relation entre auteur et lecteur ne soit interrompue. Dans un modèle selon lequel l'auteur cherche à créer une « impression » sur le lecteur, ce passage peut apparaître comme la mise en scène d'un fantasme de maîtrise absolue de la part de l'auteur, qui n'est pas sans rappeler le comportement des héros les plus noirs du roman gothique, mais également la pratique du mesmérisme comme moyen d'induire un état psychique chez un sujet donné, pratique très en vogue aux États-Unis au milieu du XIX^e siècle et qui a tant fasciné Poe.

La réflexion sur la brièveté débouche sur une problématique de contrôle de l'expérience de lecture, centrée sur le concept d'« effet unique » (« *single effect* »), que Poe indique avoir emprunté à Schlegel. Si le texte ne doit être ni trop long, ni trop court, c'est d'abord parce que dans ce modèle son succès se mesure à l'aune de l'effet qu'il produit sur son lecteur. D'une part, Poe utilise une image frappante pour expliquer qu'une certaine longueur est requise : « Il faut la pression appuyée du sceau sur la cire¹³. » De la pression à l'impression, le texte est conçu comme un agent permettant d'établir un lien physique entre auteur et lecteur, et le temps de la lecture doit permettre à ce lien de s'établir fermement. D'autre part, il nous rappelle que « toute stimulation est, par nécessité psychique, éphémère ». Un texte trop long ne peut donc pas être réussi, en raison des limites du lecteur en tant qu'être hu-

main : la stimulation, « au bout d'une heure de lecture au maximum, flanche et disparaît¹⁴ ». Trait d'union entre auteur et lecteur, la notion de stimulation caractérise le but recherché par l'auteur mais sert également à analyser une disposition de la part du lecteur. De plus, Poe établit un lien très étroit entre brièveté, « totalité » et « unité ». Si cette idée n'est pas sans rappeler les règles classiques, il s'agit une fois encore de définir l'unicité non pas comme un principe de construction interne au texte mais comme fonction d'une relation entre auteur et lecteur. Ce déplacement n'est d'ailleurs pas anodin de la part d'un auteur connu pour ses nouvelles gothiques, genre souvent condamné à cause de son caractère hybride. L'effet n'est pas défini non plus au regard d'une émotion particulière que l'auteur chercherait à créer, fût-elle aussi triviale que la peur ; au contraire, il se suffit à lui-même en tant qu'effet de totalité dont la valeur esthétique est intrinsèque. Toute la théorie esthétique de Poe est tendue vers l'horizon de la réception de l'œuvre d'art, comme le révèle un passage d'un autre écrit théorique intitulé « La Genèse d'un poème¹⁵ » : « Quand les hommes parlent de Beauté, ils entendent, non pas précisément une qualité, comme on le suppose, mais une impression¹⁶. » Dans cet essai où il prétend expliquer au lecteur comment il a conçu le poème « Le Corbeau », Poe revient à nouveau sur « l'effet prodigieusement important qui résulte de l'unité d'impression », avant de conclure sur une critique sans appel du *Paradis perdu* de Milton, « l'ouvrage étant privé, à cause de son excessive longueur, de cet élément artistique si singulièrement important : totalité ou unité d'effet¹⁷ ». En ce sens, le modèle élaboré par Poe au milieu du XIX^e siècle résonne étrangement avec le point de départ de l'analyse de Wolfgang Iser dans l'un des ouvrages fondateurs de la théorie de la réception, *L'acte de lecture*. Ce n'est sans doute pas un hasard si on retrouve la notion d'effet dans le sous-titre de cet ouvrage : « théorie de l'effet esthétique ». Lui aussi, Wolfgang Iser pose le texte littéraire comme la source d'un événement qui s'accomplit dans l'acte de lecture, remplace la question de la signification du texte par celle de l'émotion du lecteur et fait du lien étroit entre effet et impression le trait d'union entre le monde de l'écriture et celui de la lecture¹⁸.

2/ EFFET DE CONTRAINTE, EFFET DE LIBERTÉ

La combinaison entre cette théorie de l'effet et les implications du choix d'une forme brève crée logiquement une forte contrainte pour l'auteur, dans la mesure où il doit en permanence contrôler son inspiration pour lui donner la forme la plus susceptible de créer l'effet recherché avec un maximum d'économie :

Un artiste habile construit un conte. Il ne façonne point ses idées pour qu'elles s'accordent avec ses épisodes, mais après avoir soigneusement conçu le type d'effet unique à produire, il inventera alors des épisodes [...], subordonnant tout à la volonté de parvenir à l'effet préconçu. Si sa toute première phrase ne tend pas à amener cet effet, c'est qu'alors, dès le tout premier pas, il a fait un faux pas. Dans toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir de mot dont la tendance, de façon directe ou indirecte, soit étrangère au dessein préétabli. Et par ce moyen, avec ce soin et cette habileté, un tableau, à la fin, est peint qui laisse dans l'esprit de qui le contemple avec un art semblable une impression de satisfaction la plus totale.¹⁹

L'auteur doit choisir avec précision chacun des mots qu'il utilise en fonction de l'effet qu'il vise à créer et doit donc construire un système totalement rationnel de création de l'émotion. Dans un article récent consacré à ce qu'il appelle la « microfiction », William Nelles rapporte une anecdote concernant le président Woodrow Wilson qui fait écho à cette présentation du travail d'orfèvre de l'écrivain. Interrogé par un assistant qui admire ses discours sur le temps qu'il lui faut pour les écrire, Wilson lui aurait répondu qu'il existe un rapport inversement proportionnel entre le temps d'écriture et le temps de parole²⁰. Si Poe rejette avec humour l'idée que le mérite d'une œuvre littéraire puisse se mesurer à l'effort consenti par celui qui l'a écrite, lorsqu'il refuse de considérer la supériorité du roman ou de l'épopée sur la forme brève²¹, il n'en reste pas moins que l'auteur est présenté dans ce modèle comme un artisan dont le travail complexe doit être reconnu, dans une perspective qui fait la part belle à l'éthique protestante. L'artiste habile doit cependant réussir à faire oublier ce travail pour permettre une saisie immédiate de la part du lecteur, ce que Poe exprime de manière classique en comparant le texte à un tableau.

La pratique littéraire d'Edgar Allan Poe telle qu'elle apparaît dans « La Chute de la Maison Usher », une nouvelle de 1839, correspond par bien des aspects à cette théorisation, en particulier si l'on reste fidèle à l'idée que la première phrase d'un texte doit faire l'objet d'une attention spéciale :

Pendant toute la journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourd et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher.²²

La longueur de cette première phrase qui amène inexorablement le lecteur vers le cœur de la nouvelle, la Maison Usher éponyme, fonctionne comme un mécanisme hypnotique d'enfermement progressif. De même que la nouvelle est conçue comme un espace littéraire clos sur lui-même et dans lequel le lecteur est enfermé, le cadre de cette nouvelle est un espace fini, cohérent et a-référentiel. Poe commente le choix d'un tel espace dans l'essai intitulé « La Genèse d'un poème », en indiquant qu'un espace « étroit et resserré » doit être privilégié car cela donne à l'effet « l'énergie qu'un cadre ajoute à une peinture ». On retrouve ici la comparaison avec la peinture, mais il convient d'ajouter que la formulation en anglais (« *the force of a frame to a picture* ») fait plus encore la part belle à une forme de violence dans l'exercice du pouvoir de l'auteur sur le lecteur. Celui-ci peut néanmoins adopter un autre mode de lecture, plus intellectuel et moins émotionnel, et traquer dans chaque mot les indices de cette construction complexe comme un détective de roman policier. Le temps de la lecture se dilate à son tour et la réflexion sur la forme brève proposée par Poe recoupe une autre catégorie générique qui lui est typiquement associée, suscitant à nouveau un regard croisé entre théorie et pratique.

Cependant, la traduction de Baudelaire ne rend que partiellement justice à la construction de l'ambiance par Poe dans cette première phrase, en particulier en ce qui concerne la question de l'effet sur le lecteur. Il semble alors essentiel d'ajouter à cette analyse un commentaire de la phrase en langue originale :

DURING the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been

*passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.*²³

Il est évident que le passage vise à mettre en place un sentiment d'oppression tout à fait typique du genre gothique tel que Poe le pratique. Quelques éléments de descriptions objectives sont mis en place, mais ils sont en fait limités à deux aspects : la journée est sombre et nuageuse. Les adjectifs descriptifs dans cette première phrase concernent en fait bien plus les émotions que la situation suscite chez le narrateur : « lugubre » et « mélancolique », deux qualificatifs qui font appel à l'émotion pure et demandent donc de la part du lecteur une capacité de représentation d'un paysage absent, à partir des émotions que celui-ci est supposé provoquer. Le lecteur devient alors lui-même l'auteur de son propre enfermement, dans la mesure où il est invité à choisir dans les représentations qui composent son expérience de lecteur celles qui sont les plus à même de créer l'effet recherché par l'auteur. La même remarque peut être faite sur l'utilisation de l'adverbe « *oppressively* », qui caractérise l'adjectif « *low* », traduit par « les nuages pesaient lourd et bas²⁴ », une formulation qui affaiblit la manière dont l'impression, exprimée par l'adverbe, semble prescrire une représentation objective, portée par l'adjectif. De plus, les émotions du lecteur sont encadrées par un effet inquiétant que la traduction de Baudelaire n'a pas pu rendre dans toute sa puissance : l'expression « *a dull, dark, and soundless day* », construite autour d'un adjectif qui fait référence à l'absence de tout bruit dans la diégèse, est tout sauf muette pour le lecteur. Son inquiétude est alors entretenue par la contradiction entre le message explicite et l'effet sonore lié à l'utilisation presque caricaturale de l'allitération. Ce début met ainsi en place un système complexe d'interaction entre l'auteur et le lecteur dans lequel contrainte et liberté dialoguent et s'entremêlent. Poe explore cette ambivalence à la fin de « La Genèse d'un poème » :

Deux choses sont éternellement requises : l'une, une certaine somme de complexité, ou, plus proprement, de combinaison ; l'autre, une certaine quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée, non visible, indéfini.²⁵

Poe souligne ici un paradoxe qui est également au cœur de la réflexion des théoriciens de la réception et que Wolfgang Iser rappelle dans *L'acte de lecture* : si le contrôle du lecteur par l'auteur est absolu, si le lecteur se soumet intégralement à la puissance de ce discours au point d'y perdre toute individualité, alors l'acte de lecture comme l'acte d'écriture perdent leur sens. Pour Poe comme pour Iser, « l'effet se produit par la différence entre ce qui est dit et ce qui se donne à entendre, autrement dit par la dialectique du dit et du non-dit²⁶ ».

Court, franc, direct comme un coup de revolver tiré par un bandit de l'Ouest américain : si l'on repense à la définition de la nouvelle par Julian Hawthorne, la pratique de Poe comme ses théories semblent bien loin de correspondre à l'image que l'Amérique se ferait de la nouvelle comme genre national. L'objectif de Poe est d'ailleurs diamétralement opposé au concept même de littérature nationale, puisque l'œuvre se doit d'être « universellement appréciable²⁷ ». Pourquoi, alors, une telle postérité pour sa définition de la nouvelle, en particulier dans la tradition critique américaine ? Peut-être parce qu'en plaçant le lecteur réel au centre de la réflexion, et malgré toute la volonté de contrôle que sa démarche présuppose, il lui donne une fonction théorique nouvelle qui trouve un écho dans l'idéologie démocratique et pragmatique américaine qui caractérise les années 1830 aux États-Unis²⁸. En cela également, l'analyse de la théorie de la forme brève par Edgar Allan Poe rejoindrait alors les préoccupations caractéristiques des théoriciens de la réception.

NOTES

- ¹. Ce n'est que le 3 mars 1891 que le Congrès américain adopte une loi appelée *International Copyright Act* (26 Stat. 1106, chap. 565). Pour la première fois, les œuvres d'origine étrangère pourront bénéficier d'une protection aux États-Unis. Cf. Benjamin W. Rudd, « Notable Dates in American Copyright 1783-1969 » [en ligne], consulté le 13 juillet 2016, <<http://www.copyright.gov/history/dates.pdf>>.
- ². Cf. Ralph Waldo Emerson, « The Poet », *Essays 2nd series*, Boston, James Munroe and Co., 1844, p. 40-41.
- ³. Il en écrit d'ailleurs lui-même, tout comme son père, le très célèbre écrivain américain Nathaniel Hawthorne, au début de sa carrière. Cf. Julian Hawthorne, *Confessions and Criticisms*, Boston, Ticknor and Co., 1887 : le troisième chapitre s'intitule « Americanism in fiction » (p. 71-99) et l'on y trouve cette phrase très révélatrice : « *we write the best short stories in the world* » (p. 98).
- ⁴. Le texte original est le suivant : « *The deeds of his character [...] could appear between their motive and their consequence, like the draw – aim – fire ! of the Western desperado, – as short, sharp, and conclusive* » (*op. cit.*, p. 97).
- ⁵. En témoigne par exemple la première phrase du très classique ouvrage de référence intitulé *A Companion to the American Short Story*, qui fait sans ambages de la nouvelle une « invention » américaine : « *The short story is an American invention, and arguably the most important literary genre to have emerged in the United States* » (Alfred Bendixen & James Nagel éd., *A Companion to the American Short Story*, Wiley-Blackwell, 2010, p. 3).
- ⁶. La catégorie « *short story* » est définie en termes de nombres de mots à la fois par les magazines et dans le cadre des concours d'écriture. La classification proposée par l'association américaine des auteurs de science-fiction est très souvent utilisée ; pour concourir dans cette catégorie, un texte doit comprendre moins de 7 500 mots : cf. SFWA, « Complete Nebula Awards Rules » [en ligne], consulté le 13 juillet 2016, <<http://www.sfwaworld.org/nebula-awards/rules/>>.
- ⁷. Dans un article de 2013, Martin Greenup retrace l'histoire de l'apparition de l'expression « *short story* » dans les entrées des dictionnaires, en comparant les définitions et les exemples d'emploi dans les dictionnaires britanniques et américains : cf. Martin Greenup, « Poe and the First Use of the Term "Short Story" », *Notes and Queries* 60-2, 2013, p. 251-253. À propos de l'emploi par E. A. Poe de l'expression « *short story* », il émet l'hypothèse qu'il ne s'agisse pas pour lui de créer un concept mais d'utiliser un nom commun, « histoire » qualifié par l'adjectif « bref », mais il indique également que Poe propose déjà dans cette préface des éléments de définition qu'il reprendra plus tard dans ses essais. Il faut en effet rappeler que l'expression coexiste à l'époque avec le terme *tale*, souvent traduit par le mot « conte ». Nombre de critiques opposent d'ailleurs ces deux termes, à la suite de Northrop Frye pour qui cette opposition recoupe celle, souvent discutée, entre « romanesque » et « roman » (en anglais *romance* et *novel*) : « Même dans la catégorie différente des récits de courte durée [*short stories*], nous aurons à distinguer la forme du conte [*tale*], illustrée par Poe et qui s'apparente au romanesque [*romance*], de celle des nouvelles [*stories*] de Tchekhov ou de Katherine Mansfield qui sont apparentées au roman [*novel*] » (Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, trad. fr., Paris, Gallimard, 1969, p. 371). La confusion terminologique est d'ailleurs ici entretenue

par la traduction française dans laquelle le terme « nouvelle » ne traduit pas l'expression anglaise « *short story* ».

- ⁸. Edgar Allan Poe, « L'art du conte », *Contes, Essais, Poèmes*, édition établie par Claude Richard, Paris, Robert Laffont, 1989. Il s'agit d'un article d'abord publié en 1842 dans *Graham's Magazine* puis en novembre 1847 dans *Godey's Lady's Book* sous le titre « Tale-Writing: Nathaniel Hawthorne ». Les deux textes comportent un certain nombre de similitudes, mais l'article de 1842 est avant tout consacré à la critique du recueil de nouvelles que vient de publier Nathaniel Hawthorne alors que l'article de 1847, comme son titre le laisse supposer, fait plus explicitement la part belle à une réflexion théorique générale. De plus, comme le font remarquer Claude Richard et Jean-Marie Maguin en note, la comparaison de ces deux textes permet de percevoir « la progression de la pensée et du vocabulaire de Poe entre 1842 et 1847 ». Dans cette édition récente des œuvres de Poe, les éditeurs ont choisi comme texte de référence l'article de 1847 (p. 995-1004) et présentent le texte en 1842 en note (p. 1453-1460).
- ⁹. *Ibid.*, p. 1002. La formulation anglaise est encore plus directe et explicite puisque Poe utilise le mot « contrôle » : « *During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control* ». Pour accéder au texte original de cet article, le lecteur peut se reporter à l'édition établie par la *Edgar Allan Poe Society of Baltimore* [en ligne], consulté le 13 juillet 2016, <<http://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm>>.
- ¹⁰. *Ibid.*, p. 1002. Dans la première version de l'article, cette phrase était suivie d'une autre : « *In medio tutissimus ibis* » (p. 1457). En matière de texte critique en tout cas, la formule lapidaire, de préférence en latin, semble garder pour Poe tout son pouvoir de conviction, même si la contradiction partielle entre ce choix de formulation et l'idée qu'elle sous-tend explique peut-être la décision de Poe de ne pas avoir conservé cette phrase dans la version remaniée de l'article publiée en 1847.
- ¹¹. Une telle remarque ne va pas sans entraîner un nouveau problème de définition : la vitesse de lecture, qui varie d'un individu à l'autre, devient la mesure de l'acte d'écriture. Dans la première version de l'article, Poe évoque d'ailleurs un temps de lecture plus vague, compris entre une demi-heure et deux heures (*ibid.*, p. 1002 et 1457).
- ¹². *Ibid.*, p. 1002.
- ¹³. *Ibid.*
- ¹⁴. *Ibid.*, p. 1001.
- ¹⁵. Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème », éd. cit., p. 1004-1017.
- ¹⁶. *Ibid.*, p. 1010. Comme le rappellent les traducteurs, le terme utilisé dans la version originale est « *an effect* », « un effet » (p. 1461).
- ¹⁷. *Ibid.*, p. 1009-1010.
- ¹⁸. Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976, p. 9 et 48-51.
- ¹⁹. « L'art du conte », éd. cit., p. 1002-1003.
- ²⁰. William Nelles, « Microfiction: What Makes a Very Short Story Very Short? », *Narrative* 2-1, janvier 2012, p. 87-104. Voici la réponse qu'aurait faite Woodrow Wilson : « *If I am to speak ten minutes, I need a week for preparation; if fifteen minutes, three days; if half an hour, two days; if an hour, I am ready now* » (p. 87).
- ²¹. « Si l'on admet que cet effort soutenu a produit une épopée, admirons donc l'effort (si tant est qu'il y ait là chose admirable), mais certainement pas l'épopée à cause de l'effort » (« L'art du conte », éd. cit., p. 1001).
- ²². Edgar Allan Poe, « La Chute de la maison Usher », éd. cit., p. 406. La traduction est celle

de Charles Baudelaire dans l'édition de 1857 des *Nouvelles Histoires extraordinaires*.

- ²³. Edgar Allan Poe, « The Fall of the House of Usher », *Selected Tales*, London, Penguin Popular Classics, 1994, p. 76.
- ²⁴. En revanche, il est intéressant de noter que le lecteur de Charles Baudelaire peut retrouver indirectement certaines composantes essentielles de cette atmosphère par le biais de l'intertextualité, la traduction proposée faisant directement écho au célèbre poème intitulé « Spleen », publié pour la première fois en 1851, qui commence par ce vers « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle... »
- ²⁵. « La Genèse d'un poème », éd. cit., p. 1016.
- ²⁶. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 87.
- ²⁷. « La Genèse d'un poème », éd. cit., p. 1010.
- ²⁸. Cette période est souvent appelée « démocratie jacksonienne », en référence au président Andrew Jackson, élu en 1829. Fils d'immigrants et homme de l'Ouest, il ne ressemble pas à ses prédécesseurs issus de l'aristocratie de la Nouvelle-Angleterre ou de Virginie et se présente comme le candidat de l'homme de la rue (« *common man* »). À cette époque, le suffrage universel se répand ; le système politique et la société américaine se transforment et ressemblent désormais à la « démocratie en Amérique » que décrit Tocqueville en 1835.