



HAL
open science

La plongée au fond de soi : du conte terrifiant de Poe au conte philosophique de Mallarmé

Barbara Bohac

► To cite this version:

Barbara Bohac. La plongée au fond de soi : du conte terrifiant de Poe au conte philosophique de Mallarmé. Loxias, 2020, POEtiques : influence littéraire et poétique des genres, 68. hal-04331619

HAL Id: hal-04331619

<https://hal.science/hal-04331619v1>

Submitted on 22 May 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



La plongée au fond de soi : du conte terrifiant de Poe au conte philosophique de Mallarmé

Barbara Bohac

Résumé

Il s'agit d'étudier, en confrontant « Le Puits et le pendule » et *Igitur*, l'infléchissement générique que Mallarmé impose au conte terrifiant à la manière de Poe. Comme Poe, l'auteur d'*Igitur* donne à son conte un cadre et une atmosphère rappelant les récits gothiques. Mais au-delà, la parenté entre « Le Puits et le pendule » et *Igitur* tient à l'entreprise originale au service de laquelle sont mis ces éléments : l'exploration de la conscience humaine à partir de l'expérience originelle du néant ou de la mort. Ce qui était chez Poe aventure psychique d'une conscience confrontée à une situation extrême devient chez Mallarmé une aventure nettement cartésienne et métaphysique, qui suscite de nouvelles configurations discursives.

Mots-clés

Le puits et le pendule d'Edgar Poe, *Igitur* de Stéphane Mallarmé, récit gothique, conte métaphysique

Diving in the depths of self: from the terrifying tale in Poe's mode to Mallarme's metaphysical tale

The aim is to study *Igitur* in the light of *The Pit and the pendulum* in order to review the generic alteration that Mallarmé inflicts on Poe's terrifying tale. Like Poe, the author of *Igitur* gives his tale a setting and an atmosphere which remind of gothic narratives. But beyond that, the kinship between "Le puits et le pendule" and *Igitur* is due to the original enterprise in whose service these elements are put: the exploration of human consciousness from the original experience of nothingness or the death. Poe's psychic adventure, in which a man's mind confronts an extreme situation, becomes in Mallarmé's tale a clearly cartesian and metaphysic adventure, which generates new discursive configurations.

« [S]i jamais je fais quelque chose qui VAILLE, je le lui devrai¹ » : tel est l'hommage que le jeune Mallarmé, qui a « appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe² », rend à « un des monarques de la Pensée³ » dans sa correspondance. En 1869-1870, quand paraît l'édition « définitive » des *Histoires extraordinaires* et des *Nouvelles Histoires extraordinaires* traduites par Baudelaire chez Michel Lévy, Mallarmé travaille au conte *Igitur* par lequel il espère « terrasser » définitivement « le vieux monstre de l'Impuissance⁴ » et sortir de la vaste la crise spirituelle qu'il traverse depuis 1866. Simple coïncidence ? Pas seulement. Car l'influence de Poe est sensible dans les brouillons d'*Igitur*. Bertrand Marchal invite le lecteur à y entrer après un détour du côté de la maison Usher⁵. Une autre voie mérite d'être explorée : celle qui relie *Igitur* au conte « Le Puits et le Pendule ». Par-delà les différences apparentes des scénarios, des liens profonds, d'ordre générique, se tissent entre les deux textes. Poe puise dans la tradition du conte terrifiant et réécrit Brockden Brown ou les auteurs du *Blackwood's Magazine* en faisant du conte le lieu d'une aventure spirituelle placée sous le signe de Francis Bacon, précurseur de l'empirisme. Mallarmé, lui, s'inspire de la forme que Poe a conçue pour créer un conte philosophique aux résonances cartésiennes, source d'un nouveau frisson.

1. L'héritage gothique chez Poe et Mallarmé : pendule, puits et vertige

Le conte terrifiant de Poe puise dans la tradition des récits gothiques. La critique a suffisamment étudié la dette du prosateur américain à l'égard de cette tradition pour qu'il faille la rappeler ici autrement qu'à gros traits.

« Le Puits et le Pendule » se déroule à Tolède dans un cachot de l'Inquisition qui ressemble à un « caveau⁶ ». Ce lieu fait naître la terreur de « l'enterrement prématuré » que Poe décrit dans le conte éponyme. « [J]'avais peur de me heurter contre les murs de ma tombe » (362), confie le narrateur du « Puits et le Pendule ». Et de fait, les murs du cachot finiront par se resserrer irrésistiblement autour du héros.

¹ Stéphane Mallarmé à Mrs Sarah Helen Whitman, 13 décembre 1876, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1965, vol. II 1871-1885, p. 136.

² Stéphane Mallarmé à Paul Verlaine, 16 novembre 1885, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I (abrégé ci-après en OCM I), p. 786.

³ Stéphane Mallarmé à Mrs Sarah Helen Whitman, 13 décembre 1876, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1965, vol. II, p. 136.

⁴ Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, 14 novembre 1869, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 748.

⁵ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 1346.

⁶ Edgar Allan Poe, « Le Puits et le Pendule », *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 363. Les références à cette édition seront désormais indiquées entre parenthèses dans le texte.

Dans un récit construit comme une machine infernale⁷, deux objets sont les ressorts principaux de la terreur : le « puits circulaire », profond comme un « abîme » (364), et le pendule au tranchant « affilé comme celui d'un rasoir » (367).

Ces deux objets structurent l'espace selon une dynamique verticale typique des récits gothiques⁸ et visant à faire naître le vertige. L'évocation des tortures subies par le prisonnier se déploie entre deux vertiges. Le premier est provoqué par une descente qui préfigure à la fois l'abîme du puits et l'abaissement fatal du pendule :

« Ces ombres de souvenirs me présentent, très-distinctement, de grandes figures qui m'enlevaient, et silencieusement me transportaient en bas, — et encore en bas, — toujours plus bas, — jusqu'au moment où un vertige horrible m'oppressa à la simple idée de l'infini dans la descente » (360).

Le texte se clôt sur un second vertige qui s'empare du prisonnier au bord du puits, dans le gouffre duquel il avait d'abord plongé les yeux. Ces défaillances ne sont que les formes extrêmes d'une angoisse qui envahit le récit et que matérialisent dès le début les battements bruyants du cœur.

Le vertige du gouffre suggère que le cachot est le lieu d'une plongée vers les zones obscures de la psychè, vers le domaine de l'irrationnel et le mystère de l'origine, dont le pendule et le puits, mais aussi les éléments infernaux, sont les symboles. Cet intérêt pour des sujets marginalisés par le rationalisme triomphant des Lumières est un trait fondamental de la littérature gothique.

On retrouve le même héritage, avec des figures similaires, dans *Igitur*. Le conte a pour cadre un « château » (478) ancestral, résidence d'Igitur. Espace sépulcral et infernal, cette demeure s'organise verticalement. Les « escaliers » où l'on « se perd » (484) conduisent vers les « Tombeaux — cendres des ancêtres » et des « corridors oubliés depuis l'enfance » (478). Ils ramènent vers une origine (mort ou naissance, c'est tout un) qui est aussi l'espace labyrinthique de l'irrationnel, de la « folie » (481). Comme le conte de Poe, *Igitur* porte l'empreinte d'une tradition gothique qui ne cesse d'interroger le mystère de l'origine.

L'espace entretenant les liens les plus nets avec « Le Puits et le Pendule » est incontestablement celui de la « chambre ». Comme chez Poe, il ressemble à un sépulcre. Plein d'un « air étouffant » (487), il retentit d'un « double heurt » (485), « choc unique des portes du tombeau » qui risque d'en « étouff[er] l'hôte sans retour » (*ibid.*). Réapparaît en sourdine la terreur qui tourmentait le héros du conteur américain. Ce n'est sans doute pas un hasard si les parois de la chambre se resserrent comme celles du cachot de Tolède, « d'une façon qui opprimait » (497).

⁷ Voir Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige, Des Contes à Eureka : l'élaboration des figures de l'espace*, Paris, Klincksieck, 1991, pp. 193-206.

⁸ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Toulouse, Faculté de Lettres et Sciences Humaines, 1968, pp. 621-643.

De plus, l'espace de la chambre est structuré par les mêmes figures que dans le conte de Poe. Le mot « pendule » revient, tout comme le mot « puits » : « en face et derrière, à leurs pieds, un puits d'ombre enfonçant infiniment sa spirale, et au-dessus de la tête un puits identique enfonçant indéfiniment sa spirale » (488). Chez Mallarmé aussi, la spirale est l'emblème du vertige. Un autre passage l'atteste, où les « panneaux » dessinent « une spirale vertigineuse, et à jamais fuyante » (492).

Si elle est moins oppressante que chez Poe, l'angoisse imprègne l'atmosphère jusqu'à l'horreur. Elle est augmentée, là encore, par des perceptions vagues dont on ignore d'abord la cause. Un de ces bruits récurrents s'avère être un battement de cœur, emblème de la terreur : « la Nuit entendit le bruit de son propre cœur dont battaient les pulsations : sa seule terreur, dans un site si fourbi, si parfait, fut de n'en pas avoir » (488)⁹.

Enfin, prenant modèle sur son illustre prédécesseur dont il connaît les grands textes critiques, l'écrivain français exploite une poétique de la répétition et de l'écho pour créer une atmosphère obsédante :

Une pause se fit, le bruit cessa : dans les deux parois luisantes de la nuit qui, n'étant plus opprimée par le bruit, semblait comme s'être dilatée, la clarté réfléchissait deux premières ombres qui semblaient se prolonger innombrablement, et, en face et derrière, à leurs pieds, un puits d'ombre enfonçant infiniment sa spirale, et au-dessus de la tête un puits identique enfonçant indéfiniment sa spirale. (488)

Les reprises lexicales et sonores, les jeux de mots inscrivent dans le tissu phonique la figure de la spirale.

2. L'aventure spirituelle : du dispositif empiriste à la fondation cartésienne

Si Edgar Poe emprunte une partie de son matériau à la tradition gothique, il le met au service d'un projet nouveau : plonger au fond de la conscience humaine pour mieux analyser son rapport au monde extérieur. Le conte s'adresse autant aux émotions les plus primaires qu'à l'intellect. Il n'a pas pour simple sujet les efforts faits par un héros pour se sortir d'une situation terrifiante : il relate une aventure spirituelle placée sous le signe de l'empirisme baconien. Dans *Igitur*, Mallarmé reprend cette forme originale et l'infléchit pour créer un conte résolument philosophique aux résonances cartésiennes.

Dans « Le Puits et le pendule », Poe ne cherche pas seulement à étudier les effets de la terreur sur un homme enfermé dans un cachot de l'Inquisition¹⁰. Comme

⁹ Ce paradoxe semble faire écho à celui formulé par Poe lorsqu'il évoque les effets provoqués sur la conscience par l'infini dans la descente : « je ne sais quelle vague horreur que j'éprouvais au cœur, en raison même du calme surnaturel de ce cœur » (360).

¹⁰ Arthur, Hobson Quinn, *Edgar Allan Poe, A critical Biography*, John Hopkins University Press, 1998, p. 359.

Georges Poulet l'a fait voir dans son pénétrant essai¹¹, il veut rendre compte de l'expérience originelle de la conscience qui s'éveille à elle-même et s'élanche à la rencontre du monde. Ce n'est pas un hasard si la séquence du cachot s'ouvre sur un évanouissement. Cet « état de néant apparent » (360) ressemble, selon le narrateur, à « un plongeon fou et précipité de l'âme dans l'Hadès » où « toutes sensations parurent s'engloutir » (359). Un tel état opère un retour à l'origine, par lequel peut advenir une naissance ou une re-naissance car « [e]lle est moins une naissance à la vie que l'éveil d'un mort¹² » note Georges Poulet. À partir de ce moment fondateur va se déployer un récit à la portée philosophique.

La composition d'ensemble est à cet égard éclairante : le récit de l'évanouissement et celui du réveil sont séparés par un long paragraphe qui contient une réflexion générale sur le rêve et les degrés de conscience. Cette pause dans le récit permet certes de maintenir le suspense, mais Poe prend le risque de perdre le lecteur moyen peu familier avec la pensée abstraite : cela montre l'importance qu'il accorde à la réflexion philosophique.

Dès lors, le cachot devient une chambre mentale et expérimentale. Il y aurait là un dispositif symbolique similaire à celui dont parle Poe à propos du « Palais hanté » et de « La Chute de la Maison Usher », deux lieux qui figurent à ses yeux un cerveau dérangé¹³. Ici, le cachot symboliserait la conscience, dans un sens plus philosophique que psychologique, et l'exploration de celle-ci serait le sujet principal du récit. Le décor que Poe donne au cachot le confirme : au plafond est peinte « la figure [...] du Temps » brandissant un pendule meurtrier. La majuscule indique que le temps est ici envisagé comme principe métaphysique, comme condition de toute expérience, tel qu'il est décrit dans le « Colloque entre Monos et Una » :

Et alors du naufrage et du chaos des sens naturels parut s'élever en moi un sixième sens absolument parfait. [...] Permetts-moi de définir cela : vibration du pendule mental. C'était la personnification morale de l'idée humaine abstraite du *Temps*. [...] Et ce sentiment de la *durée*, vif, parfait, existant par lui-même, indépendamment d'une série quelconque de faits [...] était le premier pas sensible, décisif, de l'âme intemporelle sur le seuil de l'Éternité. (468)

Dans « Le Puits et le pendule », la conscience fait le chemin inverse, rendue peu à peu aux sensations.

La description de son réveil correspond à une prise de position philosophique. Dans la naissance de la conscience à elle-même, ce qui est premier, c'est la perception. C'est elle qui semble déclencher le réveil :

¹¹ Georges Poulet, « Edgar Poe », *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, ch. XI, p. 308 notamment.

¹² Georges Poulet, « Edgar Poe », *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.

¹³ Voir la lettre à Rufus W. Griswold, Philadelphie, 29 mai 1841, *The Letters of Edgar Allan Poe*, ed. John Ward Ostrom, New-York, Gordia Press, 1966, vol. I, p. 161.

Très-soudainement revinrent dans mon âme son et mouvement — le mouvement tumultueux du cœur, et dans mes oreilles le bruit de ses battements. Puis une pause dans laquelle tout disparaît. Puis, de nouveau, le son, le mouvement et le toucher, — comme une sensation vibrante pénétrant mon être. Puis la simple conscience de mon existence, sans pensée, — situation qui dura longtemps. Puis, très-soudainement, la pensée, et une terreur frissonnante, et un ardent effort de comprendre au vrai mon état (360).

La conscience naît avec la perception. La pure conscience de soi, elle, est seconde. Elle découle de la perception, le bruit des battements du cœur induisant un retour réflexif sur soi. Poe donne de cette conscience de soi une formulation assez peu cartésienne puisqu'elle précède la pensée.

Autre fait significatif : la place faite au désir de connaître. Pareil désir obéit certes à un intérêt pratique, échapper au danger. Mais à plusieurs reprises, il rompt avec tout intérêt pratique. Lorsque le héros tente de déterminer les dimensions de sa prison par exemple, le narrateur juge son attachement à cette question « puéril » et ajoute : « mon âme mettait un intérêt bizarre dans des niaiseries » (365). Autrement dit, et par-delà toutes les explications psychologiques qu'on peut en donner, il y a au fond de toute conscience un désir de connaître qui excède les impératifs de la conservation de soi.

Le récit s'attache aux efforts du héros pour arriver à la connaissance de sa situation. Mais, parce que le désir de connaître a été posé comme premier, le récit se présente en profondeur comme une méditation sur les conditions de la connaissance. La conscience explore le monde (ici le cachot) à la fois par la perception et par la réflexion, d'où une alternance entre séquences perceptives et réflexives. Les premières sensations (« sensation de fadeur et d'humidité », « le son, le mouvement et le toucher » 360) laissent ainsi place à un « ardent effort de comprendre au vrai mon état » (360) qui sera interrompu par une nouvelle phase perceptive. Ce va-et-vient entre perception et pensée rationnelle structure l'ensemble du récit.

La récurrence du verbe « observer » transforme l'activité perceptive en une enquête méthodique. Les mesures, la référence à des figures géométriques donnent à l'exploration du cachot des allures d'enquête scientifique. Celle-ci comporte des ratés, le héros se méprenant sur la forme et la taille du cachot. Mais chaque erreur reçoit une explication rationnelle : la « léthargie » ou le « sommeil » (365) par exemple déforment les données perceptives. Ainsi l'erreur est redressée sans que soit mis en cause l'ensemble de la démarche. Sa possibilité même semble garantir la validité de l'expérience. Une telle récupération de l'erreur est typique de l'attitude rationaliste et scientifique.

Le récit montre en somme que la conscience parvient à la connaissance par une observation méthodique portant sur le sensible, sous le contrôle de la pensée

rationnelle. Or cette leçon est celle même d'« un certain Hog¹⁴ », *alias* Francis Bacon, précurseur de l'empirisme, auquel Poe a voué, comme l'a montré Claude Richard¹⁵, une admiration sans faille. Il « prêchait le système a *posteriori* ou inductif, explique le narrateur de "Mellonta tauta". Son plan se référait entièrement à la sensation. Il procédait par observation, analyse et classification des faits¹⁶ ». Pour le philosophe, la sensation est le point de départ de la connaissance, mais il ne faut pas se contenter d'engranger telle la fourmi les données fournies par les sens : la raison et l'expérience doivent s'unir, la première procédant à des comparaisons, des inductions et des rectifications à partir des données sensorielles.

Ainsi donc, si le conte de Poe est le récit d'une aventure, c'est l'aventure spirituelle de la conscience se projetant dans le monde pour se connaître et le connaître, selon une démarche inspirée de Bacon. Cette démarche s'oppose tant à l'obscurité des métaphysiciens qui cachent leur divinité dans un « puits¹⁷ », qu'à la superstition des moines, figurée par les affreuses silhouettes du cachot.

Tout autre est l'aventure spirituelle dont *Igitur* est le héros, qui convoque pourtant des figures textuelles héritées de Poe.

Comme le « Puits et le pendule », *Igitur* est le récit de la naissance à soi d'une conscience. De l'aveu de son auteur, le conte « s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même » (475). La chambre est une chambre mentale, ou plutôt une chambre métaphysique : Mallarmé la nomme « une chambre du temps » (483), on y « fixe de son âme l'horloge » (499).

L'enjeu du récit est posé dans une ébauche de la sortie de la chambre : « épuiser le doute et se retrouver » (487). Une autre ébauche précise les modalités de cette reconnaissance de soi : « que l'ombre dernière se mirât en son propre soi, et se reconnût en la foule de ses apparitions » (485). Et plus loin, le narrateur note :

— Cette fois, plus nul doute ; l'a [*sic*] certitude se mire en l'évidence : [...] il n'y avait pas à s'y tromper c'était la conscience de soi (à laquelle l'absurde même devait servir de lieu) — (sa réussite). (486)

La dimension cartésienne de cette expérience a été suffisamment glosée ; point n'est besoin de s'étendre.

¹⁴ Edgar Allan Poe, « Mellonta Tauta », *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 920 ; pour ce passage, voir aussi *Eureka, ibid.*, p. 1114.

¹⁵ Claude Richard, *Edgar Allan Poe, Journaliste et critique*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 292-305.

¹⁶ Edgar Allan Poe, « Mellonta Tauta », *Contes, essais, poèmes*, Paris, Robert Laffont, 1989.

¹⁷ « Pour ce qui est des plus grandes vérités, l'erreur des hommes est le plus souvent de les chercher au fond plutôt qu'au sommet ; la profondeur appartient aux abîmes immenses où l'on recherche la sagesse — non point aux lieux palpables où on la trouve — Les anciens n'avaient pas toujours raison quand ils cachaient cette divinité dans un puits : à preuve, la lumière que Bacon a jetée sur la philosophie » (« Letter to B— », *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, ed. J.A. Harrison, T.Y. Crowell, 1902, VII, p. XXXIX ; cité par Claude Richard, *Edgar Allan Poe Journaliste et critique*, pp. 297-298).

Plus intéressant est le rôle que jouent dans le conte les perceptions car il permet à Mallarmé de se démarquer de Poe. Souvent, elles surgissent, détachées de tout sujet (« se présente une vision de la chute interrompue de panneaux » 485). La conscience devient alors impersonnelle. Il y a là un écho de la célèbre lettre que Mallarmé envoie à Henri Cazalis au plus fort de la crise spirituelle qu'il traverse, où résonne le credo cartésien : « ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. [...] je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, — mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi¹⁸ ». L'impersonnalité de la conscience lui permet d'accéder à l'absolu, mais, comme en témoignent une phrase de la lettre (« j'en suis arrivé là par une horrible sensibilité ») et la place accordée au sensible dans le conte, c'est toujours par le biais des perceptions.

Si ces dernières, confuses et inquiétantes, conduisent, dans *Igitur*, vers la conscience de soi, elles ne permettent pas de sortir de soi pour se projeter vers le monde. L'écrivain joue sur leur relative indétermination pour ramener leur objet de l'extériorité vers l'intériorité, notamment dans le monologue de la Nuit :

je me suis reconnue : non l'hôte monstrueux de moi-même, mais moi ; en effet ce froissement que j'entends, mêlé à la montée distincte de la marche, ne vient pas du ventre velu de quelque monstre, effarouché, mais est celui du velours de mon buste qui se réfléchit avec amour [...] me voici, par la spirale supérieure, arrivé (*sic*) à un prolongement de moi identique au premier, sauf que je n'entends *pas les pas* : c'était tout simplement la mesure de moi-même qui se scandait avant de finir, ma propre division qui cessait, avant que je m'engouffrasse en moi-même [...] et c'est de mon sein, foyer de toutes mes parties [...] que naît la lumière que *je suis* (489).

Les perceptions que la conscience avait cru provenir d'abord d'objets extérieurs (froissement d'un hôte de la nuit, montée d'un pas) sont rapportées à leur vraie source, intérieure (battement du cœur, ou « mesure de [m]oi-même »), et viennent refluer en même temps que la phrase vers l'« assise éternelle » (489) d'un « *je suis* » très cartésien, vers une lumière tout intérieure. Chez Mallarmé, on ne sort pas du cercle intime de la conscience de soi, d'où l'atmosphère étouffante du conte.

Ou plutôt, on ne sort pas du cercle du langage, car la conscience est conscience de l'universelle fiction (« Toute méthode est une fiction¹⁹ »), de ce « rêve » ou de la « folie » légués à *Igitur*. Dans un brouillon, les deux spirales des apparitions du héros deviennent « cette inquiétante et belle symétrie de la construction de [s]on rêve » (480) : entendons le rêve poétique ou la fiction. La mesure de soi-même, ce sont toujours les mots qui la scandent, à la faveur de ce travail sur le langage qui vise à produire des effets d'obsession et d'horreur et que Poe a légué à Mallarmé. Il revient à Mallarmé d'avoir créé un nouveau frisson, de nature clairement

¹⁸ Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis, 14 mai 1867, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, pp. 713-714.

¹⁹ Stéphane Mallarmé, « Notes sur le langage », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 504.

métaphysique. Car la spirale de l'angoisse que le poète français suggère par d'innombrables échos, par des phrases souvent longues et sinueuses enroulées autour de mots abstraits et philosophiques (« doute », « certitude », « conscience ») n'a pas la même valeur symbolique que chez Poe. Chez Poe, elle symbolisait les forces de l'irrationnel qui font vaciller la conscience et la détournent de son chemin rationaliste. Chez Mallarmé, elle représente la marche de l'Esprit humain vers la conscience de soi et vers un Absolu qui est d'abord littéraire.

Mallarmé emprunte à Poe un cadre largement influencé par les écrits gothiques : l'espace s'y resserre de façon oppressante et le puits et le pendule entraînent la conscience dans leur spirale de vertige, la ramenant vers une origine. Comme Poe, l'auteur d'*Igitur* s'appuie sur ces figures pour transformer l'aventure terrifiante en une expérience fondatrice, où la conscience se révèle à elle-même à travers le jeu des perceptions et des pensées. Mais il infléchit le dispositif créé par le prosateur américain. Le travail sur les perceptions, leur tissage obsédant ne permettent plus à la conscience de sortir de soi et d'aller à la rencontre du monde en un mouvement d'exploration baconien : ils la replient sur elle-même en un geste réflexif. À la faveur de ce geste, la chambre mentale s'illumine d'une autre lumière que celle des empiristes : la « virtuelle traînée de feux²⁰ » d'une constellation de mots.

Barbara Bohac

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure, maître de conférences en langue et littérature française à l'université de Lille. Thèmes de recherche : poésie de la seconde moitié du XIX^e siècle, rapport entre la littérature et les arts. Prix Mondor de l'Académie Française en 2013 pour *Jouir partout ainsi qu'il sied, Mallarmé et l'esthétique au quotidien*, Classiques Garnier, 2012. Derniers articles : « Baudelaire et Liszt, le génie de la rhapsodie », *Romantisme*, 2001, n°151, 129-139 ; « Poésie lyrique et caricature dans *Les odes funambulesques* de Théodore de Banville » *Études françaises*, vol. 15, n°3, 27-52, 2015 ; « Le chant de l'ode ou "le Drame ordinaire à tout éclat vocal" selon Mallarmé », *Études françaises*, vol.52, n°3, 11-123, 2016.

²⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, tome II, p. 210.