

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

SIX EXEMPLES CHEZ POE DE FANTASMES SUR LA FEMME

La littérature fantastique a existé bien avant que l'on popularise le terme de fantasmes. Tout au plus a-t-on pu déceler avant le concept moderne de «fantasme» des concepts voisins tels que: visions, apparitions, hallucinations, modification du réel, tous ces concepts mettant en œuvre la confrontation entre un sujet donné et l'altération de son entourage. Au sein de cette confrontation même, le genre fantastique s'impose, lorsque dans un récit donné le cours normal des événements se perturbe et devient soudainement inexplicable pour un témoin: c'est alors qu'il hésite, qu'il doute de ce qu'il perçoit, et qu'il se pose éventuellement des questions face à l'incursion de l'irrationnel.

Chez Poe, les mécanismes psychologiques se rattachent à toute une gamme de personnalités complexes, allant du sadisme à la nécrophilie, en passant par les plus subtiles perversions. Toutefois ce qui aide le lecteur dans son analyse, s'il se penche sur ces motivations psychologiques, c'est que le héros du conte, en proie à ses visions, — et ceci est vrai particulièrement dans les contes narrés à la première personne —, développe, expose, même si ce n'est que partiellement, ses doutes et ses problèmes. Il y a donc une tentative d'auto-analyse de la part du héros qui, d'un côté ne vaut que ce qu'elle vaut parce qu'elle est produite par quelqu'un qui chute dans la folie, mais qui, d'autre part, est manipulée, est travaillée dans le texte par l'auteur et prend donc tout son sens lorsqu'elle est communiquée au lecteur.

C'est donc à partir de ces éléments que l'on va pouvoir examiner ce qu'est le fantasme chez Poe. Quel fantasme? Bien entendu il y a le fantasme avant Freud et le fantasme après Freud. C'est-à-dire, par exemple,

lorsque le narrateur de « Bérénice » mentionne le *phantasma* des dents de Bérénice, il se trouve une marge entre ce qu'on peut penser que Poe a mis derrière ce mot et ce que nous, nous pouvons y voir à la lumière de la psychanalyse.

Quoi qu'il en soit, après Marie Bonaparte, nous reprendrons comme point de départ une définition du fantasme qui fait autorité dans le milieu de la psychanalyse :

« Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir, et, en dernier ressort, d'un désir inconscient. » Laplanche et Pontalis, Vocabulaire de la psychanalyse ».

* * *

*

En psychanalyse le fantasme fait partie de ce que Freud appelle « réalité psychique », face à la « réalité matérielle » avec laquelle, dit Freud, la réalité psychique ne saurait être confondue. Le problème en littérature, qui plus est en littérature fantastique, si l'on admet qu'il y ait production de fantasmes, c'est d'abord d'identifier proprement cette réalité matérielle fictive face à quoi la réalité psychique se détacherait.

Or cette réalité matérielle, dans un conte, par exemple, n'est autre que « le contexte fantastique », avec tout ce qu'il comporte de complexité, et qui, comme on va le voir, permet bien le fantasme (dans son acception moderne), mais tout en nous faisant admettre que celui-ci a « droit de cité » à l'intérieur de ce monde. En effet, de réalité psychique du héros, le fantasme lui-même, tout entier, est parfois en passe de devenir la réalité matérielle, la nouvelle réalité matérielle du conte. Il arrive chez Poe qu'il n'y ait pas de « retour » à la réalité d'avant le fantasme (par exemple, si l'apparition finale des traits de Ligeia sur ceux de Rowena est perçue comme un fantasme, il devient la réalité finale, du moins c'est ce que le texte nous laisse supposer).

Ainsi le fantasme chez Poe serait l'un des canaux entre la subjectivité du héros et la vérité qu'il cherche à saisir. Mais le fantasme finirait par souder ces deux concepts, précisément parce que le test de la vérité — la reconnaissance du fait que « ce n'était qu'un fantasme » — échoue pour la

plupart des héros de Poe. Ils n'y voient pas clair, ni en eux-mêmes, ni hors d'eux-mêmes (car le problème est double au cœur du fantastique), parallèlement à leur chute dans la folie, il y a une courbe ascendante dans l'intervention de l'irrationnel autour d'eux. Ainsi, sur les deux plans, c'est l'éloignement de la vérité. C'est peut-être ce qui fait dire à un narrateur que « truth is indeed stranger than fiction », car, en plongeant plus avant dans son imaginaire, en y cherchant toujours la vérité, le héros ne peut pas échapper au fantasme qui prend le relais d'une vérité objective.

Dans sa production d'imaginaire, le héros poésque donc se retrouve mal, sa subjectivité est soumise à ce constant travail pour ajuster la mesure de sa personnalité à celle des phénomènes extérieurs. Il existe un rapport tumultueux du personnage à son idéal d'objectivité, d'où ce besoin de cerner son bouleversement ou son extase. Lorsqu'il s'adonne à la « réflexion », il semble toucher parfois certains extrêmes de son psychisme, mais alors qu'il tente d'utiliser la raison pour s'expliquer son anormalité, sa subjectivité reprend de l'avance pour distendre sa vérité. Il a toujours la marge de l'illusion. Le héros de Poe est un peu un combattant vaincu par les circonstances du fantastique et le fantasme s'insère dans les interstices de la déraison. Alors pourquoi le fantasme chez le héros poésque ? D'abord à cause de son instabilité psychique, dans un monde — le monde fantastique — où l'évolution de l'irrationnel intègre, happe, tout procédé qui concourt à produire de l'imaginaire.

Ensuite, à cause de l'aptitude du héros au rêve. Freud assimile le fantasme conscient au rêve diurne (puisque le rêve traduit un désir, et qu'il se décode, il peut effectivement se confondre avec le fantasme). Or les visions des héros de Poe sont très souvent présentées en tant que rêves, pas forcément rêves « diurnes », parce qu'ils se passent au contraire en général dans des espaces clos et sombres qui sont plutôt du domaine de la nuit ; mais en tous cas ils correspondent bien à la définition donnée par Freud du rêve diurne : « scénario imaginé à l'état de veille ». Les héros ne dorment pas, ou, s'ils dorment, ils se réveillent pour subir leurs fantasmes.

Alors, puisque le rêve est le moteur de certains contes, il a comme le fantasme « droit de cité » dans le conte (le narrateur de « Berenice » dit bien que « les réalités du monde l'affectaient en tant que visions, alors que, à l'inverse, ses rêves devenaient la substance même de son existence »). Tout particulièrement dans les quelques contes dont nous allons examiner des extraits, il est clair que le héros rêve sa vie. Celui que Marthe Robert nomme dans *Roman des Origines...* l'« Enfant Trouvé Romantique » « manque sa

vie », dit-elle. On peut se dire peut-être que s'il « manque sa vie », c'est entre autres parce qu'il la rêve. Et M. Robert poursuit, « il erre dans le cercle de ses visions où il passe sans cesse de l'adoration au blasphème, de l'extase au désespoir, de l'enthousiasme à la déréliction ». Ce tissu d'enchantement du rêve, qui permet les bouleversements spectaculaires doit offrir chez Poe, selon la psychanalyse, un réseau de significations. Le problème est que, de même qu'on a souvent de la difficulté à établir la différence entre réalité psychique et réalité matérielle, dans les contes de Poe il y a parfois comme une structure gigogne des rêves : ceux-ci basculent les uns dans les autres (ou parfois ils sont le reflet farfelu d'une réalité farfelue comme dans « L'Ange du Bizarre », par exemple, ou le refet étrange d'une réalité étrange). Alors, plutôt qu'une simple succession de fantasmes, on doit considérer qu'il y a parfois chez Poe une imbrication de fantasmes (c'est le cas du « Portrait Ovale » ou le fantasme du peintre est en quelque sorte imbriqué dans celui du locuteur, c'est peut-être le cas du mariage de Rowena qui peut n'être après tout qu'un épais fantasme au sein de ceux qui jalonnent la relation avec Ligeia). Par conséquent on capte en quelque sorte un fantasme entre le moment où il naît et celui où il meurt, même pour se fondre dans d'autres fantasmes plus vastes.

Quoi qu'il en soit, le rêve devient chez Poe littéralement l'envahisseur et l'enrichisseur du réel, il prend l'épaisseur de la réalité et il lui donne sa magie. Dans le fantastique, le rêve est palpable et il nous rend la matière palpable, comme dans la première description de la Maison Usher où l'atmosphère est « leaden-hued » ; sans parler du « Masque of the Red Death » où il est dit littéralement que les « rêves vivent » en toute indépendance. Alors donc, deuxième réponse à la question : pourquoi le fantasme chez Poe ? Parce que les héros rêvent leur existence.

Également aussi parce qu'il y a omniprésence de la beauté au cœur des obsessions. Bien sûr nous allons parler de la beauté particulière de la femme idéale chez Poe — le point de focalisation d'un certain type de fantasme. Mais le décor Gothique surchargé, ou le décor naturel qui touche au merveilleux, constituent déjà un fond idéal pour la projection des désirs des héros. Bien plus, la beauté anime la nature et l'art de forces irrationnelles : par exemple, dans « le Portrait Ovale », l'Art, rival de la belle, lui prend sa vie pour habiter le tableau ; dans « Ligeia » il existe une certaine folie inhérente aux objets d'art tels que draperies ou meubles. On a l'impression que l'âme des morts se réincarne parfois dans la qualité artistique du décor. On le voit dans la dernière scène de « The Fall of the House of Usher », l'art,

qu'il soit architectural ou pictural, est pris dans un processus de vie intense qui peut monter jusqu'à l'hystérie et qui, comme tout élément doté de vie, peut aller à l'agonie.

C'est à la présence de cet esthétisme pré-décadent que le fantasme poesque doit également son existence, surtout si, comme nous allons le voir, le fantasme dominant est celui de la *communion spirituelle* avec la femme aimée défunte : il faut donc que ce rituel, cette cérémonie mortuaire se fasse dans un décor noble et grave. Donc, la femme est l'objet d'un culte et le décor dans lequel peut se figer et s'intégrer le fantasme doit offrir suffisamment de richesse pour ce scénario imaginaire, et cette richesse est, chez Poe, la densité de l'art.

La présence de l'art permet également le sublime. Pour Poe le sublime, c'est cette notion dans laquelle se combinent l'émerveillement et l'angoisse. On constate que, dans le fantastique, le sublime n'existe en général jamais sans ce contrepoint au plaisir de la beauté. Le sublime, c'est ce moment extrême où se touchent l'extase et la terreur. Or nous allons voir que lorsque le héros fantasme chez Poe, nous sentons ces deux extrêmes en filigrane — précisément à cause de l'exaspération des processus de défense qui, comme nous l'avons vu dans la définition de Laplanche et Pontalis, déforment le fantasme. En tout cas, le sublime assure cette transition, en un seul instant — et ceci est particulièrement vrai dans le roman gothique — entre extase mystique et terreur de destruction. A un extrême il y a le merveilleux, à l'autre il y a l'horreur. Le terrain est donc fertile pour le fantasme.

Pour comprendre le fantasme poesque sur la femme, il faut d'abord se demander quelle sorte de désir ont les amants de Poe face à la femme.

Les héroïnes de Poe ne sont pour la plupart qu'un seul et même type de femme (parfois même remplaçables dans la vie de l'amant) : une femme belle, sensuelle (d'une sensibilité triste, passive), intelligente donc lucide, artiste et évanescence comme si elle possédait des pouvoirs surnaturels. Ce ne sont, on le voit, que des traits positifs, si bien que ces traits de caractère sont aimés et appréciés pour eux-mêmes plutôt que pour la femme qui les possède. En effet le désir du personnage se situe d'abord face à une idée, un souvenir, bref quelque chose d'immatériel figurant l'essence de la féminité plutôt que la féminité incarnée.

Ne désirer que l'essence de la féminité et non la femme elle-même, cela évite au héros des expériences psychologiques malheureuses, telles que la déception ou la lassitude, qui ne seraient pas à la hauteur de l'idée qu'il se fait de la femme, mais cela évite aussi l'expérience physique, charnelle,

qui n'est certainement pas compatible pour Poe avec le sacré. Cela évite donc la souillure qui porterait atteinte à l'éternelle pureté dont Poe pare la femme.

On le sait, l'amant de Poe n'aime pas avec son sexe, rarement avec son cœur, mais bien plutôt avec son esprit. Ce qui n'empêche pas la passion de se déchaîner, mais elle se déchaîne dans l'esprit et à partir du moment où la femme est transférée (même par anticipation) au seul domaine où le sacrilège de la souillure physique est nécessairement évité: le domaine de la mort, seule condition où elle peut devenir d'autant plus présente à l'esprit qu'elle est absente de fait. D'où ce désir frénétique de possession de la femme et de communion avec elle dans un au-delà où, paradoxalement, elle ne peut plus être atteinte (si l'on excepte «Usher», à ceci près que dans «Usher» Madeline revient chercher son frère, ce n'est pas lui qui va dans la tombe).

Entendons bien que ce qui est souhaité par l'amant n'est pas une communion divine à la «Romeo et Juliette», parce que l'union terrestre était impossible; il est vrai que l'union terrestre est impossible chez Poe (du moins l'union durable et parfaite), mais l'union cherchée est l'union extatique, qui devient parfois sacrilège, comme dans «Usher», parce qu'alors c'est l'union incestueuse — entre un vivant et une morte. C'est-à-dire l'inconcevable, du moins qui ne puisse être avoué.

Alors il faut faire marcher l'imagination et inventer comme un «sas» mental entre la vie et la mort où la morte — transfuge au royaume des vivants — puisse réapparaître, afin de convier à nouveau son amant laissé pour compte dans sa pauvre vie.

Et ce fantasme récurrent qu'est le retour de la morte reste présent à l'esprit de l'amant, parce qu'il est au fond irréalisable, irréalisable parce que le héros s'interdit de la réaliser, et ceci pour deux raisons: la réalisation concrète d'un tel fantasme touche chez Poe au problème de la nécrophilie, d'une part, et de l'union incestueuse, d'autre part.

Il s'agit bien, en tout cas pour l'amant d'une passion de l'esprit, mais une passion qui devient un esclavage, comme un étau qui l'enserme, avec, d'un côté, son désir du retour physique de la morte et, de l'autre, son désir de s'engloutir en partant à sa recherche à travers l'opium et l'acool.

Or la femme, malade et fragile, semble posséder à la fois la vie et la mort, elle s'échappe devant l'amant. Il y a comme un pacte secret entre elle et son devenir, et c'est ce mystère inaccessible qui aiguise le désir

de l'amant et qui fait qu'il se soumet au rêve, à la nuit, à l'imagination, à la terreur.

La femme représente toute la vie spirituelle du héros, or on a l'impression chez Poe que la femme ne peut que mourir, c'est uniquement comme cela que le héros la désire. D'ailleurs il le dit expressément dans « Morella » : « Shall I then say that I Longed with an *earnest and consuming desire* for the moment of Morella's decease? I did », il l'avoue, mais il ajoute : « until my tortured nerves obtained the mastery over my mind ». Autrement dit, il avoue ici que, pulsionnellement, il refoule cette vérité profonde de son esprit qu'est le souhait de la mort de Morella. Ici apparaît, au conscient du héros, et grâce à l'analyse de son souvenir, son désir de la mort de sa femme. Mais dans d'autres contes, ce désir semble parfaitement inconscient, il filtre simplement à travers les obsessions de l'amant : par exemple, l'amant de Berenice, s'il confesse sa fascination pour les dents de sa femme, n'avoue pas son désir de la voir mourir, car ce serait alors clairement reconnaître ses tendances nécrophiles.

La première question à se poser était : quelle sorte de désir ont les amants ? La deuxième question est : qu'est-ce qui les empêche de le satisfaire ?

C'est ici qu'il faut parler des mécanismes de défense qui, selon Freud, dynamisent le fantasme. Car plus le héros se défend de satisfaire son désir, plus le fantasme intervient avec insistance.

A cause de l'interdit, l'accomplissement du désir d'union extatique viderait celui-ci de sa pureté. Quelque part dans l'inconscient de l'amant il y a cette certitude qu'il ne faut pas satisfaire le désir, et le désir en est exacerbé. La sensualité qui imprègne la femme morte (ou morte en puissance) fait peur au héros tout en le fascinant. Lui pour qui la notion de respect compte par dessus tout, le voilà troublé dans certains fantasmes par cette sensualité, certains fantasmes où *le spirituel* est allié au *sensuel* : à savoir, par exemple, « les lèvres spirituelles » d'Eleonora. Mais, ajoute le héros, ici rien n'y fait, « le vide de mon cœur n'est pas comblé ».

Ainsi le fantasme permet la perpétuelle insatisfaction de son désir à cause de (ou grâce à) ces deux interdits que sont l'inceste (la femme représentant la mère, la sœur et la cousine de l'amant) et également parfois la nécrophilie. Le narrateur — et l'auteur derrière lui — bloque, censure tout moment, toute description dans laquelle il pourrait bien laisser entendre qu'il y aura ou qu'il y a eu « consommation » de la femme vivante (inceste) ou morte (nécrophilie).

Si le narrateur censure, parfois aussi il confesse. Dans « Berenice »

l'amant se punit lui-même en s'exposant à son laquais, il se punit à cause du démon de la perversité qui est en lui : du fait qu'il a transgressé la limite sacrilège en allant chercher les dents de Bérénice sur son cadavre, il ne peut garder en lui son secret. On le voit, l'amant chez Poe ne peut être que frustré ou, plus rarement, puni.

La nécrophilie, chez Poe, est un phénomène bien particulier. Bien sûr, c'est à la base un interdit. Dans «Berenice», c'est un terrible secret pour le narrateur («I had done the deed», se dit-il). Mais c'est en même temps dans les autres contes l'investissement et la sacralisation de la mort. S'il s'interdit l'union à la morte, le héros se donne tout de même naturellement le droit d'ouvrir et de fermer les cercueils. L'amant tient à enterrer lui-même sa belle et il fait sa veillée mortuaire. C'est une façon d'établir un contact mystique avec la morte en se défendant bien sûr de toucher à elle. Mais il se donne comme un droit de propriété sur la morte, au moyen d'un rituel de sacralisation. C'est lui — le héros nécrophile — l'ordonnateur de la cérémonie. Simplement, sa mise en scène se bloque à un certain moment et c'est le fantasme qui occupe la scène et qui constitue comme une soupape au désir dans sa part de transgression de l'interdit.

Il y a dans tout cela une certaine ambiguïté quant à la notion d'érotisme. On pourrait presque parler, bien que ce soit une contradiction dans les termes, d'un *érotisme platonique*. Ce qui est frappant, chez Poe, c'est que l'amour qu'il décrit possède toutes les caractéristiques de l'érotisme dans l'acception moderne du terme : esthétisme, fétichisme, obsession morbide, sens de la continuité entre les êtres, sens de l'épais mystère incarné dans la femme, lien avec la mort... Mais tout cela est transféré dans l'esprit, intellectualisé, sublimé (au sens chimique, c'est-à-dire en passant de l'état solide à l'état gazeux) ; tout cet érotisme est transféré du physique de la femme à ce qui est éthéré en elle. Par exemple, le personnage du peintre, dans «The Oval Portrait», est comme toujours un rêveur passionné en proie à ses humeurs, qui ne se rend pas compte, en faisant le portrait de sa femme, que la santé et l'esprit de celle-ci la quittent — donc c'est sa propre vie qui la quitte — mais elle se soumet au plaisir de son amant. On sait que le peintre atteint la transe quand il a réalisé le tableau ; il y a donc évolution et même satisfaction de son désir ici, mais, une fois de plus, il ne saisit que l'essence de la femme pour la goûter de façon sensuelle.

Cela dit, il y a parfois des réactions folles à cet érotisme un peu particulier. Lorsqu'il devient un peu trop suggestif, les mécanismes de défense entrent en action. Ainsi, «The Fall of the House of Usher» est le

seul conte où la morte revient véritablement pour s'unir à l'amant frère et où elle semble même le vampiriser dans l'étreinte. Mais il y a de quoi faire fuir le narrateur et mettre les éléments en furie : sa fuite éperdue a une valeur symbolique, c'est la mise en œuvre par Poe du recul causé par les mécanismes de défense.

Le fantasme poesque sur la femme part bien du souhait de l'accomplissement d'un désir particulier, celui de s'unir spirituellement à elle, mais dans des circonstances données où se crée, plus ou moins consciemment pour l'amant, l'impossibilité de satisfaction de ce désir. Car, étant sensuellement amoureux de l'image de sa femme, et comme celle-ci est toujours évanescence, l'amant maintient la distance avec elle, ce qui lui permet de l'aimer comme il le souhaite consciemment, c'est-à-dire en esprit. Le fantasme, c'est l'expression même de cette distance voulue par rapport à la femme aimée. Le maintien de cette distance permet de ne pas transgresser les interdits — tabous sexuels et sociaux — et de soutenir une situation, même précaire, face à ces exigences.

* *

*

Berenice

C'est un conte dans lequel le phénomène de l'interdit joue très fort, puisqu'il y est question de l'acte nécrophile. Berenice est la cousine du narrateur (comme l'était Virginia, pour Poe. Virginia Clemm qu'il épousa lorsqu'elle était très jeune). Elle est sur le point de mourir. Lorsque le passage débute. On est tout de suite frappé par le spectre des dents : c'est une vision nette, parfaite, palpable (« Not a speck... », « they were here, there and everywhere... »). Rappelons que ces dents, entourées par les lèvres pâles de Berenice, étaient un point de fascination, lorsque l'amant regardait le visage de Berenice déjà agonisante. Ce spectacle l'a marqué.

Le désir est exprimé ici. Mais en même temps, il semble bien au personnage que c'est un désir de folie contre lequel il faut qu'il lutte. C'est là qu'entrent en action ses mécanismes de défense qui ne seront pas suffisamment efficaces face à la force d'un tel désir (« I struggled in vain... »). Il se bat à la fois (phénomène courant chez Poe) contre la montée de sa folie et la naissance de son fantasme. On constate également que ce désir se

situé en esprit (c'est dit à deux reprises : « mental eye » et « mental life »).

Le désir se précise une deuxième fois dans la montée de l'intérêt pour les dents : « I held them in every light... », mais il fait naître une deuxième défense : « I shuddered... » Il attribue à ces dents une « puissance d'expression morale » (trad. de Baudelaire), donc il formule lui-même l'impératif moral qui le met au défi. Mais le désir est le plus fort.

Et puis vient l'explication de ce fantasme persistant : les dents sont des idées. Et le scénario est clair : il faut posséder ces dents, car cela revient à posséder des idées, précisément ce que veut retenir l'amant de sa femme, et c'est comme ça, dit-il, qu'il retrouvera la raison.

Le fantasme se poursuit, désagréable (« terrible, hideous »), nommé comme tel par le narrateur (en italien). Alors le héros s'endort (donc ne fantasme plus) et il rêve la mort de Berenice, mort qui intervient en même temps dans la réalité, dans le cours narratif du conte. Nous sommes à la veille des funérailles et le personnage va prendre sur le cadavre les dents de Berenice.

Il y a quelque chose d'exceptionnel dans le dénouement de ce conte : c'est que l'interdit est transgressé ; car le héros n'y tient plus, d'autant plus qu'il estime que c'est la possession des dents qui lui ramènera la santé d'esprit. Quand on a bien analysé les processus mentaux des héros de Poe, on sait qu'ils sont prêts à tout, devant une hallucination, pour retrouver le rationnel. Mais surtout la passion destructrice le consume (« burning glances ») et le fantasme des dents illustre bien la nature morbide de sa relation à la femme. Ce désir fou, qui est freiné comme on l'a vu, il le réalisera effectivement, mais il se dénoncera (il faut bien que la punition intervienne d'une façon ou d'une autre), ouvrant à la fin, devant son domestique, la redoutable boîte.

On remarquera que le fantasme, ici, est intermédiaire entre la période qui précède la transgression de l'interdit et la période qui y succède, entre la période d'agonie de Berenice (durant laquelle il remarque ses dents sur son visage blafard) et la période après la mort de Berenice où il cache à tout le monde, y compris à lui-même, son acte sacrilège. D'ailleurs, après l'enterrement de Berenice, il parle d'« horreur d'autant plus atroce qu'elle est vague, et de terreur d'autant plus terrible qu'elle est ambiguë » (trad. de Baudelaire). Précisément parce que le contenu refoulé devient dense et que le héros est de plus en plus victime de lui-même.

Cet interdit de réaliser la possession des dents de Berenice est symbolique de l'interdit de la possession matérielle de la femme, et ce

par métonymie et synecdoque. Posséder les dents de l'amante, c'est la posséder toute entière, et on sait que les amants de Poe sont amoureux d'une partie de la femme, chaste évidemment, qu'ils prennent pour le tout : les yeux de Ligeia, le buste du « Portrait Ovale » etc. Donc, si la possession des dents comme fétiche, c'est celle de la femme, rien d'étonnant en fait que ces dents soient « des idées », exactement comme l'idée de la femme avec laquelle veut vivre le héros : rien d'étonnant à ce que le fait de posséder dans une boîte un détail appartenant à l'entité physique de la femme soit l'équivalent de posséder la femme tout entière, ce qui à la fois fascine et rebute le héros. Le désir contrebalance ici la force de l'interdit.

Morella

« Morella » est le seul conte de Poe où le héros a un enfant, un enfant de Morella, et qui est évidemment une fille. Morella a eu sa fille en mourant et sa fille lui ressemble trait pour trait, ce qui est à la fois, on s'en doute, pour le narrateur un délice et une torture. Il élève donc sa fille, à qui il ne parle jamais de sa mère, d'abord parce que, dit-il, il est impossible de parler avec sa fille, mais aussi parce que, chez Poe, la femme est toujours appréhendée dans son unicité — l'une exclut toutes les autres, le mystère est entier et se suffit à lui-même à chaque fois.

Un autre détail unique dans les contes de Poe est que le héros veut faire baptiser sa fille. Non pas par tradition chrétienne (Poe et ses héros se moquent bien des traditions), mais plutôt parce que le fait de lui donner un prénom est très important, car le prénom vit dans la femme et dans le souvenir qu'on a d'elle. Le narrateur dit également que ce baptême représente « une délivrance des terreurs de sa destinée ». On comprend le degré d'angoisse qui l'étreint devant cette fille — cette femme qui, sans prénom, est encore plus difficile à appréhender ; si bien que ce baptême, qui va se dérouler alors que le personnage parle d'agitation et de nerfs à vif, conditionne sa délivrance et en même temps son désir.

Quel est ce désir profond ? Il l'exprime sous forme de questions qui traduisent, avec la distance du souvenir, son regret d'avoir provoqué le déclin de Morella-fille en la baptisant du nom de sa mère. Et s'il voulait faire cela, c'est bien au fond pour retrouver la mère dans la fille. Seulement au travers de ses questions filtrent ses défenses :

« *What prompted me...* » ?

« *What demon...* » ?

« *What fiend...* » ?

« *What more than fiend...* » ?

On peut noter la progression de ces freins au désir, à mesure que le désir se précise (car le sang lui afflue des tempes au cœur», siège du désir pour Poe), il chuchote à l'oreille du prêtre le prénom qu'il veut donner à sa fille: Morella. On peut également relever le « méchant esprit qui parla du fond des abîmes de mon âme » (trad. de Baudelaire) qui indique bien que le personnage est possédé à ce point de forces obscures.

Le scénario est le suivant: Morella connaissait donc déjà son prénom et avait par conséquent déjà ce don de réincarnation en sa mère dont elle n'avait jamais connu l'existence, puisqu'elle répond « I am here » à l'appel du nom de Morella, qu'elle n'aurait pas dû reconnaître, ni même entendre, car ce prénom était seulement chuchoté à l'oreille du prêtre.

Ce qui vient donc à l'esprit, c'est que le héros fantasma cette réponse et il explique ensuite en deux lignes les ravages que tout cela fait dans son esprit. D'autres visions de Morella-mère reviennent à la fin le tourmenter et on sait qu'il constatera, en enterrant lui-même sa fille, que la mère a disparu de la tombe. S'était-elle réincarnée en sa fille, jusqu'à dissiper sa propre essence? Ou bien était-elle revenue pour une seconde vie en laissant à son amant l'illusion qu'il avait une fille? Comme dans bien des cas l'ambiguïté demeure.

Mais il y a plus intéressant comme ambiguïté: car cet événement que constitue la réponse de sa fille au père, lorsqu'il chuchote à l'oreille du prêtre le prénom de Morella, c'est bien un fantasma (elle n'a pas pu entendre et elle ne pouvait pas connaître son futur prénom), donc c'est bien théoriquement dans l'esprit du narrateur que cela se passe, mais, parallèlement, dans le contexte fantastique que l'on n'a pas quitté, on admet que Morella a des pouvoirs surnaturels et que par conséquent elle peut réellement prononcer dans le conte « I am here ». Il faut considérer avant tout qu'il y a adéquation du fantasma et de l'événement fantastique, ou, si l'on veut, comme nous l'indiquions plus haut, on peut parfois considérer que le fantasma s'intègre dans le contexte fantastique. Car le fantasma de ce baptême peut être considéré comme présidant à la destinée de Morella-fille, donc un fantasma qui intervient sur le cours même du récit et qui doit être pris en tant que tel. Le narrateur souhaitait appeler sa fille Morella, mais y répugnait — car c'était la réincarner en Morella-mère, qui n'avait

pas pu vivre. Ainsi il s'est rendu responsable de la mort de sa fille (dont il faut se demander, comme à chaque fois, si elle n'est pas inconsciemment souhaitée) en cédant au désir de la baptiser du nom de Morella. Et on voit également que s'il cède à ce désir, c'est tout de même Morella qui se baptise toute seule en fait, car elle lui échappe, comme toujours, devenant évanescence et rentrant dans le moule de la femme éternelle qui fuit devant l'amant. En quelque sorte, le fantasme ici a une double valeur : celle d'un scénario qui se joue sur le vif avec un désir contrecarré et celle d'un souvenir culpabilisant (car n'oublions pas aussi qu'il s'agit toujours de souvenir de fantasme, et le souvenir a chez Poe ce pouvoir d'exacerber les sensations en les déformant). La culpabilité est renforcée par le souvenir de ce fantasme qui préfigurerait la sombre destinée de Morella-fille.

Eleonora

Eleonora, l'amante radieuse, à l'image de la « Valley of the Many-coloured Grass » meurt. Le héros lui jure une fidélité éternelle et elle promet en mourant à son amant de lui signaler plus tard la présence de son esprit, dont les premières manifestations commencent, dit-il, avec le son que produit « le balancement des encensoirs des anges », il y a toujours sacralisation du souvenir. L'esprit de la morte se manifeste donc, voilà pourquoi nous nous acheminons vers le fantasme des « spiritual lips ».

Là encore, le personnage doute de sa santé mentale et donc de la netteté de son souvenir. Pourtant, paradoxalement, la description de la Vallée aux multiples couleurs—cette vallée qui se meurt à l'image d'Eleonora—est parfaitement nette. On retrouve ici ce thème cher à Poe de l'accord du paysage sur l'humeur d'un personnage : de gai et riche, lorsqu'il est heureux, le paysage s'appauvrit et meurt, lorsque l'amant ressasse sa tristesse.

Le désir du héros est de voir réapparaître l'esprit d'Eleonora comme promis. Ce désir est exprimé : « When my heart beat heavily... » (il y a ici une ambiguïté entre désir et crainte ; le cœur peut battre fort pour les deux raisons). « Oh but once only ! » (on retrouve ici le regret que ce fantasme ne se soit pas multiplié, ce qui prouve bien qu'il était souhaité).

Que représentent « the spiritual lips » ? Il s'agit d'une correspondance avec la morte en esprit, mais qui a le caractère de la sensualité (les deux qualités essentielles de la relation à la femme). Il y a, si on veut, un processus

d'élévation de la sensualité au niveau spirituel, ou bien de « sensualisation » de l'esprit, ce qui le rend plus matériel dans le souvenir. Bref il y a dans ce baiser spirituel tout l'idéal poésque sur la féminité.

Mais tout cela est trop peu pour l'amant, même si c'est intense. Cet endroit, cette vallée, maintenant assombrie, lui fait mal, car elle lui rappelle son passé. Alors il fuit, oubliant son engagement, que va-t-il faire? Trouver une nouvelle femme en qui il va investir son âme, afin d'oublier la première, comme une fuite dans une drogue quelconque (car il dit bien que la beauté des femmes le perdait et lui intoxiquait le cerveau). Et, comme pour Rowena, ainsi qu'on le verra dans « Ligeia », cette nouvelle femme, cette femme de substitution, lui inspire autant d'admiration que de dégoût (« the most abject worship of love »).

Pourtant cette relation avec Ermengarde (nom à consonance germanique, qui s'oppose toujours chez Poe aux noms à consonance britannique plus doux, plus éthérés; les femmes et les lieux d'inspiration germanique sont en général plus dangereux, réservent plus de pièges) est idéale. Pourquoi? Parce qu'il s'agit tout de même d'une spiritlifting ecstasy, même si elle torture l'amant (« I poured out my whole soul in tears... »). Il y a encore ici l'union sensualité-spiritualité dont nous avons parlé. L'amant a retrouvé chez sa nouvelle épouse l'élévation d'esprit tant souhaitée chez la femme. Et, à ce moment, quel est son désir? Maintenir en la nouvelle femme exactement ce qui le fascinait chez l'ancienne. Mais lorsqu'il dit, dans cette phrase, qu'il ne voulait penser qu'aux yeux d'Ermengarde, c'est pour éloigner en même temps, on le sent bien, tout souvenir véritable d'Eleonora dans son esprit, cette première femme auprès de qui il a fait vœu de fidélité éternelle. Partagé entre le souvenir de sa première femme, qu'il s'efforce de refouler, et sa fascination pour l'autre femme — la femme éternelle — que peut-il souhaiter? Qu'Eleonora le voie et l'absolve dans cette situation. Et son refoulement se mute ainsi en un autre désir: celui d'absolution. Ainsi avons-nous le deuxième fantasme qui termine le conte: « Sleep in peace... ».

Le scénario se répète (l'esprit d'Eleonora se manifeste), moins la sensualité, qui est maintenant dévolue à la seconde femme. Dans le premier fantasme il s'agissait du « baiser spirituel »; dans le deuxième la voix parle et dit clairement que « The Spirit of Love reigns », donc on ne peut espérer une meilleure situation pour l'amant.

C'est peut-être parce que l'amour a cette dimension spirituelle explicitement acquise que le héros n'est pas tiraillé par l'interdit, car l'interdit

n'intervient que parce que la communion en esprit ne peut se faire dans des conditions qui apaisent sa conscience. Si elle s'accomplit, on voit que les fantômes sont plus sereins. C'est toujours la dimension charnelle qui gâche la dimension spirituelle, sauf si la sensualité intervient et élève la relation jusqu'à cette dimension spirituelle.

Ligeia

On sait qu'après la mort de Ligeia le héros se remarie avec Rowena. Mais, comme Ligeia, comme toutes les autres femmes, Rowena se décompose dans la maladie et offre à son amant le même aspect mystérieux que sa première femme. Cependant il veut domestiquer ce mystère, rationaliser ses frayeurs ainsi que celles de Rowena, bien que lui-même — comme souvent dans les confessions des narrateurs — avoue n'être pas totalement rationnel.

Au milieu de cette incertitude des bases rationnelles, qui caractérise bien le fantastique, le premier détail important ici est la carafe de vin («decanter of light wine»), car c'est à partir de la vision du vin — le vin qui est en même temps le sang — que le fantôme va se former.

Le scénario ici est un peu à épisodes, tout d'abord il se présente ainsi : le narrateur sent une présence, perçoit une ombre, qui est probablement celle de Ligeia, mais il précise bien qu'il est sous l'effet de l'opium et que donc il ne faut pas y accorder attention. Ensuite il verse une coupe de vin à Rowena mourante, comme un elixir de vie pour la soulager de son état (le vin a toujours chez Poe, comme chez Baudelaire, une valeur vitale et enrichissante). Et puis, voilà que le fantôme se précise : le narrateur entend un bruit de pas sur le tapis et voit dans l'air, surgies de nulle part, ces «trois ou quatre gouttes d'un liquide brillant couleur de rubis» qui vont empoisonner Rowena et précipiter sa mort.

Alors le héros dit bien qu'il a vu ces gouttes ou qu'il a rêvé qu'il les voyait. Il admet que ce n'est pas sûr, en misant sur le compte de son imagination, de la terreur, de l'opium. Mais le fantôme reste dans sa mémoire, lorsqu'il veille le corps de Rowena morte, il est inquiet et il repense à cette ombre qu'il a perçue la veille sous la lueur de l'encensoir et, en regardant au même endroit, il constate que l'ombre n'est plus là. Alors il refait confiance au rationnel («breathing with greater freedom»), ce qui le soulage à nouveau,

avant de retomber dans la mélancolie parce que Rowena morte lui rappelle Ligeia morte.

Bref nous avons le scénario de l'empoisonnement, par quelques gouttes d'un fluide qui ressemble à du vin. Mais qui empoisonne? Ou bien, c'est ce qui vient à l'esprit tout de suite, c'est le spectre de Ligeia qui revient empoisonner Rowena (qui est sa rivale); ou bien peut-être est-ce le héros qui le fait inconsciemment, car il peut halluciner ces gouttes de poison parce qu'il s'interdit de les verser lui-même, ne s'admettant pas son désir secret de la mort de Rowena. Car il y a deux raisons à ce désir: d'abord il dit au début qu'il la déteste, qu'il l'épouse dans un moment d'aliénation mentale (donc elle est responsable de son malheur); d'autre part il sait que si elle meurt, les phénomènes surnaturels vont se multiplier et permettre des manifestations plus tangibles du souvenir de Ligeia, dont on sait qu'il les attend en même temps qu'il les craint. Donc il s'agit toujours bien de ce tiraillement dans le désir de l'amant: lorsque la femme est vivante, il assiste avec déchirement à sa lente agonie en fantasmant sur sa mort. Lorsqu'elle est morte, il est miné par la tristesse et la mélancolie, fantasmant sur son retour à la vie.

Mais il s'interdit de souhaiter la mort de sa Belle (il censure ce désir – c'est pourquoi en aucun cas il n'aurait pu empoisonner lui-même concrètement Rowena) et il redoute son retour à la vie. Or dans les deux cas le désir plus ou moins conscient de la mort, puis du retour à la vie de la femme, sous-tend le comportement de l'amant.

Par conséquent, si le héros sacralise la femme en la souhaitant morte, le fantôme de cet empoisonnement prend tout son sens. Il faut remarquer que la chambre mortuaire est la même que la chambre nuptiale: si la femme meurt, le héros célèbre une nouvelle noce, qui est en fait celle de son attente angoissée de la vie qui revient, attente qui sera satisfaite, comme on sait, puisque Rowena revit et que Ligeia revit en elle.

The Oval Portrait

Le décor est un château italien dans lequel le héros se réfugie pour passer la nuit. Il est blessé et commence à délirer, ce qui augmente son intérêt pour les tableaux et les tentures de ce château. Il lit jusqu'à ce que son attention soit retenue par le portrait d'une jeune femme, qu'il découvre

incidemment, parce qu'il a déplacé un chandelier.

Tout d'abord, on a une fois de plus ici la tentative du narrateur pour rationaliser sa vision, pour en épurer les artifices. Il dit lui-même qu'il veut s'assurer que cette vision (qui est à ce moment-là l'effigie d'une jeune fille « just ripening into womanhood ») ne le trahit pas. « Je veux », dit-il, « soumettre mon imagination afin d'avoir un regard plus sobre ». C'est-à-dire qu'il semble vouloir rechercher la vérité objective, tout en sachant secrètement que cette vérité va se modifier. Alors, après ces « préparatifs » sur lui-même, il ne doute plus, il ne dort plus ». Il est donc prêt pour le fantasme.

Le portrait est ovale — ce qui évoque pour Poe ces portraits-souvenirs des êtres chers disparus — et il représente le buste de cette jeune femme, c'est-à-dire ce qui est le plus important, le plus marquant chez la femme pour Poe (d'ailleurs le narrateur dit bien que derrière les éléments essentiels : bras, gorge, chevelure, c'est l'ombre, c'est le vague, c'est le mystère).

Le désir profond du personnage est de domestiquer cette beauté immortelle qui l'émeut. C'est ce qu'on devine lorsqu'il déclare bien s'assurer qu'il ne s'agit pas d'un tour que lui joue son imagination, qui lui ferait prendre le buste de quelqu'un de véritablement vivant pour un portrait figé (ce pourrait être aussi un fantasme). Mais c'est l'inverse qu'il souhaite — comme tous les autres amants — et c'est ce qui va se produire. C'est bien dans le sens du retour à la vie (comme désir ultime) qu'il souhaite l'évolution chez la femme immortelle, et c'est ce que le fantasme va lui permettre de goûter.

Donc il attend bien quelque chose, « with my vision riveted upon the portrait ». Il se prétend même satisfait de ses efforts. Mais lorsque le fantasme « éclate », c'est-à-dire lorsqu'il perçoit soudain la vie dans le tableau, il a un mouvement de recul : « I fell back within my bed ». Bien sûr c'est la frayeur devant le phénomène surnaturel ; mais c'est également la preuve qu'il ne peut plus maintenir à ce moment là le respect, la distance vis-à-vis de la femme qui lui fait un signe. Il faut qu'il se passe quelque chose : ou sa fascination le perd, ou il doit faire marche arrière. Et il fait marche arrière, car ses propres inhibitions le ramènent à la prudence.

Voilà pourquoi il remet le chandelier à sa place initiale, avec, dit-il, « deep and reverent awe », crainte et respect, qui ne peuvent exister que dans certaines conditions précises où la femme reste sur ce piédestal — qui est l'image qu'elle offre dans la mort. Si elle descend de ce piédestal, c'est la crise ; et voilà pourquoi le héros met fin lui-même à son fantasme en replaçant le chandelier, et il se consacre à la lecture d'un autre fantasme, rapporté

cette fois, au sein de la relation de cette femme avec son mari peintre.

C'est en tout cas dans ce fantasme du retour à la vie de la femme, avec cette crainte d'être trop proche d'une revenante et d'un amour, d'une affection, d'une considération qui seraient alors dénués de révérence sacrée, qu'il y a le modèle le plus pur, le plus dépouillé, de la vision féminine chez Poe. Peut-être est-ce parce que la femme de l'histoire n'entretenait pas, pour une fois, de relation avec le héros avant le fantasme. Elle peut d'autant mieux être considérée comme l'essence de la féminité, qui se dévoile au sein de l'art et du sacré, c'est-à-dire dans le meilleur décor possible qui puisse s'accorder à son idée.

The Fall of the House of Usher

Ce conte est doublement exceptionnel, d'une part parce que, comme dans *Bérénice*, la transgression de l'interdit s'opère et, d'autre part, parce qu'on peut considérer, d'une certaine manière, que le fantasme est partagé à deux, entre Usher et le narrateur.

Il faut repartir du délire de Usher qui refoulait cette idée selon laquelle Madeline n'était pas morte, lorsque lui et le narrateur l'ont portée dans la tombe. On s'aperçoit bien au début de ce passage que la démence de Usher éclate au grand jour et il faut savoir qu'elle est libérée par le récit que vient de lui faire le narrateur, récit intitulé «*The Mad Trist*» et dans lequel le chevalier Ethelred pénètre dans la maison d'un ermite et y trouve un dragon qu'il combat. A mesure que le narrateur raconte cette histoire, les bruits, les sonorités de l'histoire semblent trouver écho dans les bruits que fait Madeline, lorsqu'elle sort de sa tombe et qu'elle revient dans la pièce où se trouvent les deux personnages. Ainsi en premier lieu, lorsque dans le récit Ethelred casse la porte de la maison de l'ermite avec sa masse d'armes, il semble qu'au même moment se fait l'écho du bruit que fait Madeline, lorsqu'elle crève son cercueil («*The rending of her coffin*»). En second lieu, au cri que pousse le dragon, lorsque Ethelred l'assomme avec sa masse d'armes, fait écho un bruit grinçant, celui des grilles de la crypte où se trouve Madeline («*The grating of the iron hinges of her prisons*»). En troisième lieu, au fracas que fait en tombant le bouclier dont s'est emparé Ethelred, parce qu'il avait vaincu le dragon, répond un écho métallique, provoqué par le déplacement de Madeline sous la voûte cuivrée («*the clangor of the shield*»).

Ainsi il y a eu correspondance secrète entre ces événements, et Usher le presentait, mais cela bien sûr lui faisait peur. En tout cas le récit du « Mad Trist » est le déclic de toute la scène finale. Usher, sentant que l'issue est inéluctable, est en proie à une véritable panique et traite le narrateur de fou (paradoxe, puisque c'est le narrateur qui nous avait précisément habitués, jusque là, à la folie d'Usher) :

« Madman I tell you that she now stands without the door. »

Dans cette phrase il y a toute la densité du fantasme annoncé depuis les événements du récit du « Mad Trist ». En effet ce scénario s'était peu à peu préparé et bien entendu Usher refoulait son désir de voir revivre sa sœur. Seulement le fantasme d'Usher s'arrête là. Après il n'a plus la parole, le reste est raconté par le narrateur. C'est là l'élément nouveau par rapport à ce qu'on a vu jusqu'ici : le narrateur, impliqué dans le même fantasme que son compagnon, prend en quelque sorte le relais en tant que sujet victime du fantasme. La suite : la description de Madeline blafarde, dans sa robe tachée de sang, et l'étreinte (« then, with a low moaning cry... »), est développé par le narrateur. C'est son fantasme. D'ailleurs il dit : « There *did* stand » (il y avait bel et bien). En fait soit le fantasme d'Usher s'objective, soit il devient également celui du narrateur. En effet on peut interpréter ce fantasme du retour de Madeline de deux manières :

Ou bien Usher, qui s'interdit le retour de sa sœur, parce qu'il sait que cela signifie inéluctablement l'union sacrilège et la fonte dans les éléments (Usher, Madeline et la Maison retournant au gouffre), fantasme le retour de la morte, lequel fantasme est en fait une vision partagée par le narrateur qui témoigne de toutes ses inductions. Mais alors le fantasme se fige, s'intègre dans l'événementiel fantastique, c'est-à-dire que le fantasme d'Usher lui coût la vie, parce qu'il « se réalise ».

Ou bien le retour de Madeline — et l'étreinte par laquelle elle emmène son frère au gouffre (c'est-à-dire pour le narrateur le propre fantasme d'Usher, sa mort), n'est qu'un vaste fantasme (qui donc en englobe un autre, celui d'Usher) qui fait fuir le narrateur au sein de la furie des éléments (la lune rouge-sang, la fracture de la maison, le déluge, etc.), car dans ce cas il y a véritablement l'aboutissement de tout ce que se sont interdit les amants de Poe : voir ou réaliser l'union sacrilège. Et les défenses du narrateur ne jouent qu'après le paroxysme du fantasme. Après la consommation de cette union fantasmée — c'est-à-dire à la fois désirée et redoutée — il ne reste plus au narrateur que le chaos. Dans ce cas sa propre folie grandissante au contact d'Usher représentait peut-être la venue progressive, à son conscient,

des éléments qui allaient constituer cet impitoyable fantasme. Pour le narrateur c'est le plus parachevé des fantasmes.

En conclusion, le fantasme poésique sur la femme présente un tiraillement entre des forces contradictoires: celles qui aiguillonnent le désir et celles qui le retiennent. La résolution de ce problème dépend de la victoire de celles-ci ou de celles-là. Certains cas, en effet, mettent en œuvre la solidité de l'interdit moral: «The Oval Portrait», conte du respect sacré envers la femme figée dans l'art, ou «Morella», fantasme ambigu dans lequel le baptême cristallise par un prénom le statut féminin. Dans d'autres circonstances le désir, qui le plus souvent aboutira à des souffrances morales pour l'amant, est plus fort que les inhibitions qui viennent le contrecarrer: dans «Berenice» l'amant-narrateur prend possession de la morte; dans «Ligeia» il cède au désir inconscient d'empoisonner sa nouvelle femme; dans «Eleonora» il goûte la saveur d'un contact spirituel et dans «The Fall of the House of Usher» il témoigne qu'une étreinte intolérable à ses yeux. Ainsi le fantasme peut éviter des conséquences malignes à celui qui le vit, simplement si celui-ci laisse l'accomplissement du désir comme un champ inexploré. Cela stimulera perpétuellement de nouveaux désirs et permettra de nouveaux fantasmes. Sinon la rupture psychique est trop forte pour laisser imaginer une continuité et un renouvellement aux événements fantastiques. Quand à la femme, elle garde chez Poe une étrange disponibilité face aux aspirations torturées de ses amants, tant que ceux-ci ne sombrent pas irréversiblement dans la folie destructrice.

Philippe ROUSSEAU