

Poe en ses domaines : le jardin comme métaphore de l'œuvre

Ce soir-là, ce soir-là, je m'en souviens encor
Un rayon descendu sur Lemnos comme un charme
Noyait le vestibule aux arabesques d'or
Et ma paupière close — ô l'éclatante larme,
Comme elle l'entraînait, engourdie, dans la nuit —
Elle qui jusqu'alors avec Sa'di le Perse
N'avait connu que rose, amour épanoui
et le doux Gulistân quand la brume le berce...¹

Nous sommes en 1829. Poe vient d'utiliser pour la première fois un mot qui lui servira bientôt à définir toute son œuvre : arabe. Et il le fait dans un contexte particulièrement révélateur. Les vers d'« Al Aaraaf » rapportent en effet le terme à la fois aux zones crépusculaires, occidentales, de l'agonie et aux images orientales que suscite la référence à Sa'di, poète persan du XIII^e siècle, et à son *Gulistân* ou *Jardin des roses*. C'est bien d'ailleurs sur l'évocation d'un autre jardin, tout aussi symbolique et oriental, que Poe fait s'ouvrir son poème :

Ô rien de terrestre hormis la clarté
Que renvoient les fleurs de l'œil de Beauté
Comme en ces jardins de la Circassie
Où le jour qui point sourd des pierreries.

Dès « Al Aaraaf » donc, l'« arabe » s'inscrit dans un double réseau métaphorique. Elle permet de lier l'œuvre à la fois à une figure spatiale : le jardin et à une représentation du temps, à travers deux moments essentiels : l'aube de toutes les naissances, le crépuscule de toutes les morts.

C'est cette connexion qu'on se propose d'explorer ici à partir de trois textes clefs : « Le Jardin paysage » de 1842, « Le Domaine d'Arnheim » de 1847 et « Le Cottage Landor » de 1849. Ces trois rêveries, faut-il le dire, constituent réellement un tout. La deuxième n'est en effet qu'une version plus élaborée de la première. Quant à

la troisième, elle n'a été écrite, à en croire le sous-titre, que pour faire « pendant » à la seconde. Même si les deux dernières pièces de ce triptyque sont tardives, l'ensemble paraît résulter d'un choc, d'une révélation, et offre ainsi de mettre en évidence le tournant qu'opère entre 1841 et 1842 la pensée de Poe, alors même qu'une constellation d'images, présentes dès l'origine, se réorganise autour de la métaphore du jardin.

Voilà en tout cas ce que j'essaierai de démontrer. Et pour ce faire, je commencerai par observer l'organisation spatiale commune à l'œuvre et au jardin. Puis je tenterai de voir comment ces diverses similitudes assurent le passage d'une physique à une métaphysique de l'œuvre. Et c'est cette métaphysique que j'interrogerai enfin, de manière à en cerner sinon la portée, du moins la logique.

I

Commençons donc par étudier les modes de spatialisation qui caractérisent aussi bien la littérature que, si l'on ose dire, l'horticulture. La conception que Poe se fait du poème ou du conte est bien connue. Toute œuvre digne de ce nom doit selon lui s'organiser intégralement autour d'un effet unique, et dans la seule perspective du dénouement. Dès 1835, l'écrivain définit l'intrigue comme la « chaîne de relations qui réunit les divers événements d'un roman en tout unique »². Six mois plus tard à peine, sa pensée se précise. Poe reconnaît alors dans l'unité un des fondements du plaisir de la lecture. L'œuvre doit être non seulement être conçue mais encore perçue comme un tout. Il convient donc de le limiter à des proportions raisonnables pour permettre au lecteur d'en saisir d'emblée l'ensemble. Alors que dans les longs poèmes, « l'esprit du lecteur ne saurait à tout moment embrasser d'un regard unique les proportions et l'exacte ordonnance du tout », dans les morceaux de moindre ampleur,

l'intelligence parvient sans aucune difficulté à contempler le tableau *comme un tout* ; et l'effet de celui-ci dépend dans une large mesure de la perfection de la fin,

de la judicieuse adaptation de ses parties constitutives, et notamment de ce que Schlegel a avec raison nommé l'*unité ou totalité d'intérêt*.³

Embrasser d'un regard unique (*to include in one comprehensive survey*) ce qui par ailleurs se définit comme un tableau (*a picture*) : les termes témoignent clairement du caractère spatial de l'expérience. Et c'est bien l'espace qui va permettre à Poe de définir le mécanisme en vertu duquel l'unité d'intérêt engendre le sentiment poétique. Car Poe découvre vers 1842 que ce qui nous émeut dans la composition de l'œuvre tient à ce qu'elle reproduit à l'échelle humaine la perfection de la création. Ce qu'il exprime trois ans plus tard en ces termes :

Les intrigues de Dieu sont parfaites. L'Univers est une intrigue de Dieu » et donc « le plus sublime des poèmes⁴.

On comprend qu'une telle conception se transpose immédiatement dans le jardin. La nature dans son immensité ne peut apparaître comme œuvre qu'aux yeux d'êtres supérieurs capables de l'embrasser du regard. Telle est du moins l'idée que suggère dès 1842 « Le Jardin paysage » :

Il se pourrait qu'existe une catégorie d'êtres, autrefois humains mais maintenant invisibles, et que ce soit pour eux — eux dont l'acuité, la faculté à apprécier le beau dépasse en subtilité la nôtre — que Dieu ait disposé le grand jardin paysager que forme la terre tout entière⁵.

L'humble fils d'Adam, quant à lui, ne saurait jouir de telles capacités. Le rôle du Poète-Jardinier devient donc de ce fait essentiel. Il consiste à accorder les beautés de la nature à l'échelle humaine et représenter ainsi à ses semblables le « Dessein du Tout-Puissant harmonisé selon des proportions intelligibles »⁶.

Réduit aux dimensions de l'homme, le jardin apparaît dès lors comme une structure dont le simple voyageur doit pouvoir apprécier la quasi-perfection. Ce qui caractérise la composition de l'univers est une adaptation si parfaite qu'il est impossible de distinguer la cause de l'effet. En 1841, Poe qui décrit l'intrigue comme un édifice parfaitement agencé⁷, invite de ce fait l'écrivain à élaborer son sujet en

commençant par le dénouement, de façon à assujettir le plus étroitement possible tous les éléments de sa composition à une fin unique. Telle est bien la formule que spatialise l'architecture du jardin, dans lequel tout s'organise à partir d'un mouvement général et en fonction d'un but prédéterminé. Parcouru par un courant d'eau unique qui en assure la cohérence, le domaine d'Arnheim obéit visiblement à une dynamique d'ensemble. De même, le vallon qui sert de cadre au cottage Landor voit ses reliefs comme sa végétation s'abaisser et s'adoucir continûment vers le sud définissant ainsi une pente qui guide aussi bien les mouvements du voyageur que ceux de la rivière.

Harmonisée de la sorte autour d'une ligne unique, la composition ne doit pas cependant engendrer la monotonie. Il faut donc imaginer une série de contre-effets qui, tout en soulignant la gradation de l'œuvre, maintiendront en éveil l'attention du lecteur. C'est ce que théorise Poe dans sa « Philosophie de la composition », lorsqu'il invite à associer répétition et diversité dans le développement d'un refrain. Et c'est le même principe qu'il explicite dans l'une de ses *Marginalia* lorsqu'il définit la poésie comme la « combinaison de deux éléments : l'égalité et l'inattendu »⁸.

Ce double mouvement, à la fois régressif et progressif, se retrouve dans le jardin. Comme le lecteur, le voyageur ne doit pas être en mesure de « prévoir le parcours plus de deux ou trois pas à l'avance »⁹. À Arnheim de la sorte, la rive suit « le cours général » du ruisseau mais décrit « une infinité de courbes ». Et si elle se compose d'un seul roc, son uniformité n'en est pas moins « tempérée à l'occasion par des arbres d'une hauteur gigantesque s'élevant isolément par petits groupes »¹⁰. De même, chez Landor, la pente générale du paysage se trouve comme contredite à trois reprises par des arbres remarquables : un orme de belle taille tout d'abord, puis un noyer plus grand encore et enfin un magnifique tulipier. Et c'est dans cet esprit de répétition et de variété que la structure même du jardin s'apparente à celle du poème, jusqu'à reproduire le rythme binaire des rimes. « Un même effet de dessin ou de couleur, de

quelque point de vue qu'on emprunte» y apparaît «à deux reprises, mais jamais plus»¹¹.

On comprendra que l'eau qui parcourt ce jardin littéraire s'impose presque naturellement comme une métaphore de l'écriture. Sur la page que dessine le paysage, elle décrit une série de courbes et de paragraphes qui sont autant de représentations emblématiques de la Lettre. Comme cette dernière d'ailleurs elle définit le principe qui permet à l'espace de se transformer en temps. Suivre la ligne d'encre revient à se plier pendant toute la durée de la lecture à la seule volonté de l'écrivain. De même visiter Arnheim revient à se livrer aux caprices du Maître Jardinier. Vous montez dans une barque et vous voilà aussitôt entraîné par le mouvement musical du poème-paysage :

... on ne voit se présenter ni rameur, ni domestique. Le convive est invité à prendre courage : les Parques [*the fates*] prendront soin de lui. [...] Alors qu'il se demande quelle direction prendre, il sent qu'un léger mouvement s'empare de la barque fée. Celle-ci tourne sur elle-même en se balançant doucement jusqu'à ce que sa proue pointe en direction du soleil. Elle avance en douceur mais avec une vitesse progressivement accélérée, tandis que les légers remous qu'elle crée semblent se briser sur sa coque d'ivoire en une divine mélodie — du moins est-ce la seule explication possible de cette musique apaisante et cependant mélancolique dont le voyageur ahuri cherche vainement autour de lui l'origine invisible¹².

II

Si le cours d'eau labyrinthique et musical s'impose de la sorte comme une représentation de l'écriture c'est aussi parce qu'il ressortit au principe de l'arabesque que Poe dès ses débuts a érigé en modèle. Visiblement «indienne», dans toute l'ambiguïté du terme, l'embarcation qu'emprunte le visiteur d'Arnheim montre à quel point l'eau a partie liée avec l'Orient. Il s'agit en effet d'«un léger canoë d'ivoire» orné «à l'intérieur comme à l'extérieur de motifs arabesques» et qui, de surcroît, adopte l'allure d'une barque égyptienne :

La poupe et le bec s'élèvent en deux pointes aiguës très au-dessus de l'eau, de sorte que la forme d'ensemble est celle d'un croissant irrégulier¹³

C'est, nul ne l'ignore, sur de telles barques que Râ, le dieu soleil, effectuait sa course nocturne dans le mystère des mondes inférieurs. Aussi est-ce bien par l'eau du jardin que s'effectue le plus visiblement le passage d'une simple représentation physique à une métaphysique de l'œuvre. L'eau précisément parce qu'elle est arabesque définit en effet une exigence d'abstraction. J'en viens ainsi à ma seconde partie où je vous propose de m'attarder à cette procédure caractéristique de sublimation du visible.

Jean Ricardou l'a bien montré, si les ruisseaux de Tsalal, dans les *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, ne renvoient aucun reflet, c'est pour mieux se révéler dépourvus de toute faculté mimétique. Dans le jardin cependant, ce «caractère singulier» se transpose à un autre niveau. Capable désormais de réfléchir, l'eau n'acquiert pas pour autant le moindre pouvoir d'imitation. Bien au contraire, elle réorganise le décor en doublant la réalité d'une réalité seconde :

Le petit lac faisait peut-être une centaine de yards de diamètre dans sa plus grande largeur. Aucun cristal n'aurait pu rivaliser en clarté avec ses eaux. [...] Ce n'était pas une mince affaire que de déterminer où s'arrêtait la vraie rive et où commençait son imitation [*the mimic one*]. Les truites et les quelques autres variétés de poissons qui semblaient peupler, presque encombrer le bassin avaient

l'apparence de véritables poissons volants. Il était presque impossible de croire qu'ils n'étaient nullement suspendus dans l'air¹⁴.

L'eau façonne donc le monde à partir de la symétrie qui régit l'ensemble du jardin. Car la règle selon laquelle quelques bouquets d'arbres contrarient le mouvement général descendant de la vallée est du même ordre que celle qui fait voler le poisson. Il s'agit à chaque fois d'associer les contraires, de faire se répondre l'ascension et la chute. En structurant de la sorte le visible, le lisible, l'eau impose au texte-jardin une loi que Poe identifiera bientôt à celle qui fonde la création divine dans son ensemble. Entre l'envol et la nage s'établit un équilibre identique à celui des forces d'attraction et de répulsion qu'*Eureka* place à l'origine de l'univers. Et le principe poétique, fondé sur la similitude et la répétition, n'est rien d'autre, à son tour, que le reflet de cet ordre supérieur des choses :

Le sens de la Beauté correspond donc manifestement à un instinct immortel, profondément enraciné dans l'esprit humain. [...] Exactement comme le lys se reflète dans le lac, ou les yeux d'Amaryllis dans le miroir, la simple répétition orale ou écrite de ces formes, de ces sons, de ces odeurs et de ces sentiments est une source redoublée de plaisir¹⁵.

La symétrie révèle ainsi l'accord fondamental du cosmos. Cette harmonie que le jardinier ou l'artiste doivent s'employer à capter s'exprime ainsi presque naturellement sous la forme de nombres. Dans « Le Cottage Landor », la description du petit vallon puis celle d'un magnifique tulipier sont ainsi l'occasion de multiplier des indications chiffrées qui sont autant d'approximations du nombre d'or et de la tétraktys pythagoricienne¹⁶. Le jardin relève donc bien du même souci de composition que le cottage avec lequel il forme visiblement un tout. Formée de trois corps de bâtiment dans un rapport constant de deux tiers, l'habitation définit en effet un rythme visuel plus caractéristique encore. Vue de face, elle se compose de deux façades accolées, l'une de « dix-huit pieds de haut », sur « vingt-quatre [...] de long », l'autre, « plus petite d'un tiers environ, dans toute ses proportions », et donc haute de douze

pieds et longue de seize. Je répète ces nombres : 12, 16, 18, 24 — chaque mesure équivaut au double de la série « musicale » de Jamblique : 6, 8, 9, 12.

Le cottage et le jardin alentour permettent donc de retrouver les rapports fondamentaux de la gamme pythagoricienne. Pure poésie transcrite en espace, ils traduisent cet équilibre fondamental en vertu duquel le terme de « numbers » désigne non seulement les nombres, mais encore les mesures, les accords ou les vers. On comprend que le visiteur de Landor soit à la vue d'un tel tableau frappé « par le sentiment le plus fin d'innovation et de justesse réunies, — en un mot, de poésie ». Et c'est bien ce principe fondamental du calcul qu'expérimente « Le Scarabée d'or », quelques mois après la parution du « Jardin paysage », préfigurant ainsi les calculs subtils de Landor. Maître Lecteur, William Legrand doit s'employer à retrouver les points de repères et les distances qui lui permettront d'accéder au trésor du sens, à rétablir une étroite corrélation entre un message codé, littéralement chiffré, et un espace savamment réorganisé.

Sensible dans le nombre comme dans la lettre, la symétrie témoigne donc de l'ordre secret de l'univers. Et si elle se révèle tout d'abord dans le jeu des reflets, c'est bien parce que celui-ci se trouve lié au mystère des choses et des mots. L'eau conduit en effet à dépasser les apparences pour *discerner*, au-delà de l'organisation symétrique de l'œuvre, la nature profonde de sa signification :

L'eau [...] était si transparente que le fond, qui semblait consister en une masse épaisse de petits galets ronds d'albâtre, devenait distinctement visible par éclairs, c'est-à-dire chaque fois que l'œil parvenait à *ne pas* voir, tout au fond du ciel renversé, la floraison répercutée des collines.¹⁷

Toute la vision du « Cottage Landor » obéit au même principe. Le voyageur ne découvre le jardin miraculeux qu'à travers « une brume épaisse, pareille à celle de l'Été indien »¹⁸ qui, si elle se dissipe bientôt en subtiles « volutes », continue cependant à « flotter au-dessus du décor »¹⁹. Liée au mystère de l'arabesque orientale, l'eau-écriture définit un seuil, une limite qu'il faut savoir dépasser.

On rejoint dès lors une autre de ces métaphores qui jalonnent l'œuvre, celle du « courant sous-jacent ». Poe qui a toujours nié les facultés didactiques de la littérature et avec celles-ci la portée allégorique de l'œuvre a cependant dû peu à peu admettre l'existence d'un sens second sous le sens premier. Il s'exprime pour la première fois sur le sujet en septembre 1839 dans une critique d'*Ondine*. Il constate alors que sous l'histoire contée par La Motte-Fouqué « circule un courant de signification mystique ou sous-jacent, fort simple et facile à comprendre, et cependant de la plus grande richesse sur le plan philosophique »²⁰. Certes Poe voit encore dans ce second niveau de signification une forme d'allégorie. Quelques mois plus tard cependant, l'adhésion à la formule s'exprime sans réserve. L'écrivain s'efforce alors de définir deux catégories chères à Coleridge : la *fancy*, sorte de fantaisie débridée, et l'*imagination*, élaboration rigoureuse et cohérente d'un univers fictif. Son raisonnement le conduit ainsi à établir que « la distinction exacte entre la *fancy* et l'*imagination* [...] participe de la prise en compte du caractère *mystique* ». Et il ajoute à ce propos :

Le terme de *mystique* est utilisé ici au sens où l'emploient Auguste William Schlegel et la plupart des critiques allemands. Ils l'appliquent à cette catégorie de compositions dans lesquelles on trouve sous le courant superficiel et transparent de la signification un courant sous-jacent et *suggestif*²¹.

Par la magie combinée de la lettre et de l'eau, l'espace-temps du texte s'ouvre désormais à une dimension méta(-)physique sur laquelle Poe ne s'est clairement expliqué qu'à la fin de sa vie, lorsqu'il définit dans l'un des plus beaux passages du « Principe poétique », l'instinct qui doit guider le lecteur vers l'au-delà du texte :

Nous ne cessons d'éprouver une soif insatiable mais il ne nous a pas montré la source cristalline où l'étancher. Cette soif procède de l'immortalité de l'homme. Elle est à la fois la conséquence et la manifestation de son existence éternelle. C'est le désir de la phalène attirée par l'étoile. Ce n'est pas simplement le fait d'apprécier la Beauté qui est devant nous, mais un effort intense pour atteindre la Beauté qui se trouve au-delà. Inspirés par la prescience extatique des merveilles d'outre-tombe, nous luttons, en associant de diverses manières les représentations abstraites et concrètes du Temps, pour atteindre une partie de cette Sublimité dont

les éléments mêmes procèdent sans doute de la seule éternité. Ainsi, quand sous l'effet de la Poésie ou de la Musique —la forme de Poésie la plus envoûtante— nous fondons en larmes, nous ne pleurons point par excès de plaisir, comme le suppose l'abbé Gravina, mais par une sorte d'exaspération douloureuse, qui s'irrite de notre incapacité à atteindre, *maintenant* et ici-bas, pleinement et à jamais, ces divins transports d'allégresse que le poème ou la musique ne nous procurent que par visions fugitives et indéfinissables.

Telle est précisément l'image de développe «Le Domaine d'Arnheim» en introduisant dans le jardin le réseau des métaphores aquatiques. Invité à dépasser la surface cristalline de l'eau, le voyageur a cependant du mal à «ne pas se figurer [to fancy] une cataracte panoramique de rubis, de saphirs, d'opales et d'onyx dorés croulant silencieusement du ciel». Le lac mêle aux bleus et aux blancs, des rouges et des ors qui créent l'illusion d'un coucher de soleil magique. Or ce sont bien les mêmes beautés vespérales que le voyageur doit littéralement pénétrer au terme de sa promenade. Il atteint alors une porte «d'or bruni, minutieusement ornée et sculptée» qui reflète «directement les rayons du soleil» et concentre ainsi en elle toute les fantasmagories du crépuscule. Puis soudain «telles des ailes qui se déploient, les lourds battants s'ouvrent²²» sur «un vaste amphithéâtre entièrement ceint de montagnes pourpres»²³. Et le voyageur s'introduit dans l'au-delà du couchant et découvre alors le secret même de la littérature. C'est, dans une symphonie de fleurs rouge et or,

Une masse d'architecture mi-gothique, mi-sarrasine, suspendue d'elle-même comme par miracle dans les airs, étincelant dans le rouge du couchant, avec des centaines d'oriels, de minarets et de pinacles, telle l'œuvre fantastique des Sylphes, des Fées, des Djinns et des Gnomes réunis²⁴.

Ce mélange d'orient et d'occident, de gothique et de sarrasin, de Sylphes et de Djinns est chez Poe une claire image de l'idéal littéraire. Mais ce qui doit retenir ici avant tout est que la révélation implique un passage, une plongée dans l'au-delà, dans l'eau du mystère et les vapeurs du crépuscule. Ce n'est évidemment par hasard si le

narrateur constate alors que le « Paradis d'Arnheim éclate à sa vue ». Poe utilise trop rarement le terme *Paradise* pour que le choix soit entièrement innocent.

III

Ce passage d'une physique à une métaphysique explique que le thème du jardin ait joué dans la pensée de Poe un rôle que je voudrais maintenant m'efforcer de clarifier. J'aborde ainsi ma troisième partie et je me propose de vous montrer que Poe a connu une sorte de révélation dont il importe de cerner le sens.

Même si elle ne débouche qu'à partir de 1847 sur des textes pleinement aboutis ; même si elle apparaît de façon implicite dès 1829, on l'a vu, dans « Al Aaraaf », c'est entre 1841 et 1842 que la rêverie du jardin conduit Poe à infléchir considérablement sa pensée et à réorganiser autour d'un noyau dur la plupart de ses conceptions en matière d'esthétique. « Le Jardin paysage » n'est évidemment pas le premier texte où Poe évoque des merveilles d'horticulture, mais c'est celui où s'établit pour la première fois une correspondance originale entre les manifestations divines et humaines du thème. Avant lui, les jardins ne ressemblent guère qu'à des horloges : ce sont, en 1839, les potagers ridicules du « Diable dans le beffroi » ou, en juin 1841, le microcosme sauvage et fantastique de « L'Île de la fée ». Nous sommes loin encore d'une représentation rythmique et idéale de la beauté. C'est en effet entre la parution de « L'Île de la fée » et le printemps 1842 que s'opère un profond bouleversement. Poe découvre en juin 1841, dans la revue de ses alliés d'alors *Arcturus*, le compte rendu d'un ouvrage d'Andrew J. Downing : *Traité sur la théorie et la pratique de l'art du jardin paysager*²⁵. C'est un extrait de cet article qu'il commente dans le dernier tiers du « Jardin paysage »²⁶. C'est également dans cet article qu'il découvre une description de ces magnifiques tulipiers dont il fera l'ornement du « Cottage Landor » et l'une des représentations magiques du nombre. Ces quelques pages ont donc joué un rôle capital. Car ce que Poe y découvre alors n'est rien moins que

l'origine du sentiment poétique. Si une composition parfaitement agencée et suffisamment réduite pour être perceptible nous émeut c'est parce qu'elle reproduit à l'échelle humaine la perfection de la création et nous relie ainsi au monde d'avant la chute, au monde de l'Éden. En avril 1841, Poe décrivait encore l'œuvre comme «un édifice si soigneusement agencé que modifier la position d'une seule pierre reviendrait à démolir la construction tout entière»²⁷. Quatre ans plus tard, il recourt à une toute autre série d'images : ce n'est plus une forme architecturale mais un tout « dans lequel l'on ne saurait extraire ni même déplacer nul composant atomique, sans causer la ruine de l'ensemble »²⁸. L'atome a pris la place de la pierre. L'ouvrage accompli se modèle à présent sur l'Univers perçu désormais comme « une intrigue de Dieu »²⁹

Parallèlement, l'écrivain qui jusqu'alors n'avait vu dans l'effet, l'unité et la brièveté qu'une nécessité pratique, accessible au seul entendement humain y découvre soudain une dimension toute spirituelle. En avril 1842, un compte-rendu des *Ballades* de Longfellow hésite encore entre les deux registres. L'efficacité du poème court affecte l'esprit du lecteur (*mind*). Mais la musique, elle, parle déjà à l'âme (*soul*) et traduit ainsi les rares éléments qui forment « l'héritage commun de la Terre et des Cieux »³⁰. Un mois plus tard, Poe a définitivement pris parti. La forme brève permet désormais de définir une durée durant laquelle « l'âme du lecteur est sous le contrôle de l'écrivain »³¹. En quelques semaines, l'Américain a mis au point une conception métaphysique du beau dont il ne se départira plus. Et c'est précisément durant ces quelques semaines qu'il rédige « Le Jardin paysage », achevé au plus tard en juillet 1842.

L'influence de l'ouvrage de Downing et de l'article qu'y consacra l'*Arcturus* ne s'arrête cependant pas là. Car c'est également dans ce compte rendu que Poe rencontre une strophe de Giles Fletcher, strophe qu'il connaissait auparavant mais qui jusqu'alors n'avait pas retenu son attention. Et c'est précisément cette strophe qu'il

choisit de placer en exergue du « Jardin paysage » puis du « Domaine d'Arnheim ». Je la traduis :

Le clair jardin semblait une dame sublime
Étendue sommeillant d'un songe délicieux
Et fermant la paupière aux célestes abîmes ;
Les champs d'azur divins en ordre minutieux
Formait un dôme immense empli d'ardentes fleurs :
Le beau lys et la perle éclatant de rosée
Dont la feuille d'azur fait s'égoutter les pleurs
Scintillait comme un astre au bleu de la vesprée.

Ainsi, tout en attirant son attention sur le thème du jardin, l'article de l'*Arcturus* ravive dans l'esprit de Poe une très ancienne métaphore, celle-là même qui, sur le modèle du *Cantique des cantiques*, associe le jardin — *hortus gardinus* : « jardin enclos » — à la femme :

Un jardin bien fermé, ma sœur, mon épousée
Une source scellée, une fontaine close³².

Source, fontaine : l'image ainsi ressuscitée rencontre tout naturellement celle du courant sous-jacent. Une étroite parenté lie en effet dans l'esprit de Poe la thématique même d'*Ondine* à la métaphore qui figure le mystère de la littérature. En découvrant en 1839 les ébats de la nymphe « dans les eaux cristallines du Danube »³³, Poe a été à ce point frappé par les visions de La Motte-Fouqué qu'il en a tiré une image qui traverse la plupart de ses propos sur le caractère mystique du texte. Régulièrement, le courant sous-jacent vient baigner les formes fuyantes de quelque naïade. Dès lors, l'association de la femme à l'énigme de la littérature³⁴ procède d'un ordre d'autant plus naturel qu'elle trouve dans le jardin du *Cantique des cantiques* son locus amœnus. « Le Domaine d'Arnheim » et son pendant, « Le Cottage Landor » manifestent d'ailleurs clairement cette indéfectible relation entre le corps féminin et le mystère de la lettre. Dans le premier des deux contes, l'eau de l'écriture conduit le passager jusqu'à la révélation finale, symbolisée, on l'a vu, par un merveilleux

coucher de soleil. Or, dans «Le Cottage Landor» ce qu'on découvre cette fois après la traversée du jardin, n'est rien moins qu'Annie, une «jeune femme de vingt-huit ans», dont la présence paraît moins matérielle que littéraire et même *méta-physique* :

Jamais expression de *poésie* [romance], si je puis m'exprimer de la sorte, ou encore de caractère extra-mondain ne m'avait jusqu'alors pénétré au cœur du cœur [superlatif biblique !] avec autant d'intensité que celle qui rayonnait de ses yeux profondément enchâssés. [...] *Poésie* : pourvu que mes lecteurs comprennent entièrement ce que je veux suggérer ici avec le mot : «poésie» et «charme féminin» me semblent constituer des formules équivalentes et, après tout, ce que l'homme aime réellement dans la femme est simplement sa féminité³⁵.

Poe, l'Américain, ne se contente donc pas de réutiliser une image de la vieille Europe. Contrairement à Fletcher, il ne fait pas se répondre le corps-jardin et l'infini céleste. Il substitue purement et simplement la femme au soleil couchant de la révélation. Nous ne sommes pas devant une variante mélancolique du thème pétrarquiste de la Belle Matineuse, devenue la Belle Vespérale. C'est bien cette variante qu'on rencontre encore dans les premiers contes, avec ces femmes dont la mort s'accompagne d'un coucher de soleil ou des feux de l'automne ; cette variante qu'on retrouve une dernière fois en 1841 dans «Éléonora», lorsque vient planer le riche nuage venu des lointaines contrées d'Hespérus. Mais avec «Le Cottage Landor» tout change. Le corps féminin, comme la littérature, a depuis longtemps basculé du côté de l'ordre métaphysique. Nul conte d'ailleurs ne montre mieux comment a opéré ce mouvement que «Le Mystère de Marie Roget» paru immédiatement après «Le Jardin paysage». Car ce texte tranche singulièrement sur le «Double Assassinat dans la rue Morgue» auquel il est censé faire suite. Il ne s'agit plus seulement d'établir, comme c'était le cas dans la première aventure de Dupin, une relation logique entre des cadavres de femmes et une série de cris que chacun a pris pour des paroles humaines. Toute l'enquête repose à présent sur une identification bien plus radicale de la femme au signe. Du corps de Marie, on ne saura rien d'autre que ce qu'en livrera un corpus *textuel*, composé d'articles de journaux abondamment cités et commentés. Deux ans

plus tard, la troisième aventure de Dupin complète la métamorphose. Ce qu'on découvre alors, pendant entre les montants d'une cheminée, dans la position qu'adoptait plus jeune des victimes de la rue Morgue, et presque coupée en deux comme l'était la plus vieille, ce ne sera pas une femme, mais une lettre volée, ou plus exactement *détournée* — métaphorisée. On comprend que le texte charnière, «Le Mystère de Marie Roget», s'achève sur une remarque concernant la volonté de Dieu et sa capacité à nouer les intrigues. Le rêve d'*Eureka* est déjà là en gestation, résolument inscrit sous les auspices du féminin.

*

* *

Le thème du jardin aura donc entraîné entre 1841 et 1842 une profonde mutation dans l'œuvre et dans la pensée de Poe. Car c'est bien à partir de cette identification de la lettre à la femme, du mystère sous-jacent des mots à ceux du sexe féminin que Poe a pu développer une vision originale de la littérature fondée sur l'Altérité absolue : celle de la Mère, celle du Lecteur, seules formes de représentation possibles — à l'échelle humaine — de l'éternité. On comprend dès lors que le jardin soit l'occasion d'opérer un curieux déplacement autour de ce Signifiant absolu qu'est le Nom. Celui que chantent les cours d'eau dans les premières années est bien celui du Père. C'est ce que suggère le poème intitulé « À la rivière *** », description onirique du Pô — le fleuve italien —, évocation transparente du nom du poète. C'est ce que suggère encore le Zaïre dans un conte intitulé « Siope » — anagramme de « is Poe ». Arnheim, qui apparaît pour la première fois dans « Bérénice » en 1835 est quant à lui un peu plus ambigu. Même s'il est emprunté à Walter Scott, il sonne un peu comme « our name », notre nom, aussi bien celui du père que de celui la mère. Avec « Le Jardin Paysage » cependant, les choses se précisent. Car pour se nommer Ellison le maître jardinier, futur propriétaire du domaine d'Arnheim, est un peu fils d'Ellis. Sans doute le

patronyme rappelle celui de Charles Ellis, l'associé de John Allan, le père adoptif de Poe. Mais il évoque aussi à mon avis et même surtout le prénom de la douce Eliza, mère d'Edgar. Quoi qu'il en soit, avec «Le Cottage Landor» tout s'éclaire. Curieusement, les critiques n'ont jamais pu expliquer de façon convaincante ce nom que Poe place en italiques comme pour en souligner l'importance : Landor. N'est-il pas pourtant évident que ce nom fait pendant à Arn-heim ? Qu'il est l'anagramme d'Arn-old, c'est-à-dire du Nom de la Mère, Elizabeth Arnold ?

On se permettra dès lors de rêver un peu sur un dernier conte. Celui que Poe a laissé inachevé en 1849. On y voit un gardien de phare se préparer à affronter un typhon. Nul doute que l'histoire si elle avait été conduite jusqu'à son terme aurait montré la pauvre tour phallique prise dans un monstrueux maelström, et vaincu finalement par l'abîme mystérieux du féminin. Je crois donc savoir ce que Poe à l'instar de son personnage guettait depuis son promontoire imaginaire. Le récit se déroule en effet sous la forme d'un journal. Il commence au 1^{er} janvier 1796 et s'interrompt, comme coupé au couteau le 4 du même mois. Seule la date est mentionnée. Le dernier jour dont Poe a rapporté les événements est donc le 3 janvier 1796. Or, dans l'univers des hommes et non plus dans celui des rêves, ce 3 janvier 1796, Elizabeth Arnold mère et fille — la grand-mère et la mère de Poe portaient le même prénom — débarquaient à Boston. Le *Massachusetts Mercury* du 5 janvier les présente à ses lecteurs comme de prestigieuses actrices anglaises. Elles sont en effet l'une et l'autre membres de la troupe du Théâtre Royal de Covent Garden. Cette scène à la renommée universelle qu'on appelle familièrement à Boston comme à Londres : The Garden, le Jardin.

1. CW, I, p. 113

2. « Horse-Shoe Robinson ; A Tale of the Tory Ascendancy... », *Southern Literary Messenger*, mai 1835. ER, p. 650 : « that connecting chain which unites into one proper whole the varied events of the novel ».

3. « Zinzendorff, and Other Poems... » *Southern Literary Messenger*, janvier 1836, ER, p. 876-7. La même idée « *Ballads and Other Poems ...* » (avril 1842) , ER, p. 691.

4. (apparaît déjà en partie dans *American Drama*)

5. CW, p. 709

6. Ibid.

-
7. « *Night and Morning...* » (avril 1841), *ER*, p. 148, *H*, p. 90.
8. Mars 1846, *ER*, p. 1381.
9. *Ibid.*
10. *CW*, p. 1281-2.
11. *CW*, p. 1330.
12. *CW*, p. 1281
13. *CW*, p. 1280-1.
14. *CW*, p. 1333.
15. (Principe)
16. À son entrée le vallon est large de 50 yards et profond de 30 Il définit un rectangle dans lequel la hauteur et la largeur sont dans un rapport de 5/3, proche de la section d'or. À son endroit le plus large le vallon dessine un rectangle de proportions voisines : 320 sur 200
Par ailleurs, la somme 30 et 50, 80 se retrouve aussi bien dans la dessin du vallon, long de 400 yards mais plus large à 80 yards de sa fin, que dans la forme du tulipier dont les branches se séparent nettement du tronc à 80 pieds du sol. Or, comme dans la tétrarkys — où $1+2+3+4=10$ —, cette première somme engendre toute une série de calculs parallèles. Le tulipier fait en tout 120 pieds de haut, $80 + 120 = 200$, soit la largeur maximale du vallon, lequel long au total de $80 + 320$ soit 400 yards mesure à ses extrémités 50 et 150 yard soit là encore un total 200. Enfin le tulipier et le vallon permettent de retrouver les trois premiers nombres de la tétrarkys. 50 et 100 comme 80 et 320 sont dans un rapport de 1 à 4 qui domine ainsi dans le vallon. Les différentes parties du tulipier son elle dans un rapport de 2 à 3 (80 à 120)
17. « Le Domaine d'Arnheim », *CW*, III, p. 1280, *CEP*, p. 914.
18. p. 1328
19. p. 1330
20. *Essays and Review*, p. 256
21. « *Alciphron, a Poem*. By Thomas Moore », *Burton Gentleman's Magazine*, V, janvier 1840
22. Poe joue dans ce passage sur les mots wing : aile et battant et to expand, déployer, écarter.
23. *CW*, p. 1282-3.
24. 1283.
25. (*A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*)
26. On retrouve la même mention dans « Le domaine d'Arnheim ». Dans « Le Cottage Landor » également, le narrateur évoque les « books on Landcape Gardening » (p. 1329).
27. « *Night and Morning...* » (avril 1841), *ER*, p. 148, *H*, p. 90.
28. *CR*, p. 1293
29. (apparaît déjà en partie dans *American Drama*)
30. *ER*, p. 688
31. *Ibid*, p. 572.
32. Bible, [King James Version], Song of Solomon, 4, 12.
33. *Burton's Gentleman Magazine*, septembre 1839, *ER*, p. 258.
34. Voir Burton R. Pollin, « Undine in the Works of Poe », *Studies in Romanticism*, volume 14, p. 59-74.
35. *CW*, p. 1338-9.