



Journal of the Short Story in English

Les Cahiers de la nouvelle

42 | Spring 2004
Varia

La question de la clôture narrative dans “The Oval portrait” d’Edgar Allan Poe

Paule Lévy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jsse/352>

ISSN : 1969-6108

Éditeur

Presses universitaires de Rennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2004

Pagination : 9-22

ISSN : 0294-04442

Référence électronique

Paule Lévy, « La question de la clôture narrative dans “The Oval portrait” d’Edgar Allan Poe », *Journal of the Short Story in English* [En ligne], 42 | Spring 2004, mis en ligne le 05 août 2008, consulté le 03 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/jsse/352>

Ce document a été généré automatiquement le 3 décembre 2020.

© All rights reserved

La question de la clôture narrative dans "The Oval portrait" d'Edgar Allan Poe¹

Paule Lévy

"It was well said of a certain English book, that 'er lasst sich nicht lesen' - it does not permit itself to be read."²

Stratégie et finalité du dénouement selon Poe

- 1 Dans son essai critique intitulé « Philosophie de la composition », Edgar Allan Poe souligne l'importance primordiale du dénouement : "Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything is attempted with the pen."³Toute histoire bien conçue est pour lui le produit d'une patiente et méticuleuse stratégie de l'effet. L'artiste doit d'abord s'interroger sur l'impression qu'il entend susciter chez son lecteur, puis travailler à se donner les moyens d'arriver à cette fin. Point d'ornement ni de digression : chaque détail doit s'inscrire dans le cadre strict du dessein préétabli, chacune des parties doit être si étroitement reliée au tout qu'il devrait être impossible de distinguer les causes des effets.

A skilful literary artist has constructed a tale (...) If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition, there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.⁴

- 2 Le texte, tel que le conçoit Poe, se présente donc comme un système parfaitement cohérent et auto-suffisant, soumis à l'autorité souveraine d'un auteur maître de lui-même et de ses signes, garant de l'unité du sens. A la fois origine et point de saturation du système, le dénouement constitue un lieu particulièrement surdéterminé : celui où s'effectue la synthèse globalisante, où se révèlent les relations entre les niveaux apparemment disjoints du texte et où, pour reprendre les termes de Philippe Hamon,

« le discontinu et le diffus du syntagmatique se résorbent en structure paradigmatique⁵ », procurant au lecteur un sentiment de plénitude et d'achèvement ("a sense of the fullest satisfaction⁶").

- 3 Pareille conception semble satisfaire pleinement aux exigences de la clôture narrative telles que les définit par exemple le critique Armine Kotin Mortimer :

La conception de la clôture narrative dépend souvent d'un sentiment satisfaisant que toutes les données du récit ont abouti à leur fin plus ou moins nécessaire, que les problèmes posés par la narration sont résolus (...) en somme que ce qui a été ouvert est clos⁷.

L'image la plus immédiate qui s'attache à la notion de clôture narrative, après celle de fermeture, est celle de l'unité qui dépend de la création d'un monde clos possédant de l'ordre et de la cohérence et fonctionnant comme un tout organique⁸.

- 4 Cependant, chez Poe – peut-être plus encore que chez tout autre écrivain – le problème de la fin du texte est lié à celui de sa finalité, « la fin en tant que terminaison est aussi fin en tant que but⁹ ». La stratégie de l'effet final vise à capturer « l'Idéal », à offrir au lecteur un aperçu d'un monde supérieur, situé au-delà des limites et des formes du monde matériel : "It is (...) a wild effort to reach the Beauty above (...) to attain a portion of that Loveliness whose very elements, perhaps, appertain to eternity alone."¹⁰ L'œuvre, dans sa perfection formelle, dans ce que Philippe Hamon appelle sa « finition¹¹ », se doit d'intimer un sentiment de l'unité et de l'harmonie originelles. L'esthétique débouche sur une métaphysique et l'on voit s'établir dans « Eureka », traité de cosmologie écrit par l'auteur à la veille de sa mort, un parallèle entre la structure de l'œuvre et cette structure parfaite qu'est à ses yeux l'univers : "The universe is a plot of God."¹²

- 5 Cette obsession de l'effet amena Poe, comme on sait, à privilégier le gothique et l'intrigue policière (dont il est l'inventeur) : deux genres supposant des fins appuyées et saisissantes. Cependant le fantastique, on l'a souvent dit, laisse planer jusqu'au bout l'ambiguïté : « Pour séduire, l'œuvre fantastique se doit de décevoir, elle (...) fait de la richesse de son spectacle et de ses sous-entendus une figure du manque (...) elle laisse le lecteur littéralement sur sa fin¹³ ». Les histoires fantastiques de Poe sont d'autant moins finies que l'auteur les fit souvent suivre d'explicites parodies¹⁴, s'amusant à déconstruire ce qu'il appelait ses « arabesques » au moyen de « grotesques »¹⁵. Il tourna également en dérision le caractère artificiel et limité de l'intrigue policière, si propre à générer un sentiment d'achèvement : "What is the ingenuity of unravelling a web which you, yourself (the author) have woven for the express purpose of unravelling?"¹⁶

- 6 Dénouement, nouement, dénouement... à bien des égards, cette chaîne préfigure les interrogations de nombreux critiques du vingtième siècle sur la notion même de clôture narrative :

The word ravel already means unravel. The *un* adds nothing not already there. To ravel up a story or to unravel it comes to the same thing. The word cannot be given a closure by however extravagant a series of doubling negatives attempting to make the initial opening into a closure: ravel, unravel un-unravel un-un-unravel and so on.¹⁷

« Le portrait ovale » ou la clôture problématique

- 7 De tous les contes d'Edgar Poe, nul ne nous paraît mieux s'inscrire dans cette problématique que « Le portrait ovale », dont l'auteur publia la première version,

intitulée "Life in Death", dans *The Graham Magazine* en 1842, à la suite de son célèbre essai critique "Review of Twice-Told Tales", comme si cette histoire lui paraissait particulièrement propre à illustrer ses théories en matière de composition littéraire.

- 8 Le conte, on s'en souvient, se compose de deux parties, la première servant de cadre à la seconde. Le récit encadrant, pris en charge par un narrateur autodiégétique, relate l'aventure d'un voyageur blessé qui, réfugié dans un château abandonné, découvre par hasard un portrait ovale à l'aspect étonnamment vivant. Intrigué, il se plonge avidement dans la lecture d'un livre expliquant l'histoire du tableau. Celle-ci, racontée par un narrateur hétérodiégétique – donc distancié des personnages et des événements qu'il décrit – met en scène un peintre, si épris de son art qu'il ne s'aperçoit pas qu'en peignant sa bien-aimée, il lui ôte littéralement la vie pour la transmettre à la toile, transformant l'acte de création en œuvre destructrice. Le conte s'achève avec la dernière touche apportée au portrait :

And for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tremulous and very pallid and aghast and crying with a loud voice, "This is indeed *Life* itself!" turned suddenly to regard his beloved: - *She was dead.* (OP¹⁸, 359)

- 9 Conclusion théâtrale et définitive s'il en est, mise en relief par la typographie et par la ponctuation. Pour inattendu qu'il soit, ce dénouement a été savamment préparé, dès le début du dernier paragraphe, par la progressive accélération du temps ("from hour to hour and day to day", "day and night", "at length", "when many weeks had passed", "and then", OP, 358), par l'enfermement croissant des personnages (on passe de "some... spoke" à "there were admitted none", OP, 358), par l'image de la flamme vacillant dans la lampe, enfin par des expressions suggérant l'imminence d'une fin : "the labor drew to its conclusion (...) little remained to do", (OP, 358). Tous les fils de l'histoire semblent se rejoindre en ce point où s'achèvent à la fois l'action et la narration, le texte encadré et le texte encadrant. L'impression de totalité naît également de la complémentarité des deux histoires, qui décrivent un trajet symétrique et inverse : le tableau ramène à la vie le narrateur blessé ("startled me at once into waking life"), la jeune fille meurt en donnant vie au tableau. Mort-vie-vie-mort. La boucle semble se refermer. La clôture n'est-elle d'ailleurs pas suggérée par le titre même de la nouvelle (« Le portrait ovale »)? On comprend aisément que certains critiques aient pu considérer cette histoire en apparence parfaitement circulaire comme « l'une des plus finies¹⁹ » d'Edgar Poe.
- 10 Cette fin laisse pourtant un curieux sentiment d'insatisfaction : d'abord parce qu'elle s'énonce comme un paradoxe, ensuite parce qu'elle n'opère pas de synthèse entre les deux histoires, enfin parce qu'elle détermine un effacement du cadre initial de la narration. Qu'advient-il donc du voyageur blessé ? Quelles conclusions tire-t-il de l'étrange récit auquel il s'est trouvé confronté ? Ces questions laissées en suspens engagent le lecteur désemparé à reprendre au début :
- The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of conmingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs Radcliffe. (OP, 355)
- 11 Cette phrase inaugurale plante un décor lugubre, mystérieux, exotique. On note l'absence de repères temporels, le brouillage systématique du concret et de l'abstrait ("the chateau / one of those piles of gloom"), de l'animé et de l'inanimé ("the chateau /

frowned“), du réel et de l'imaginaire (“the Apennines / the fancy of Mrs Radcliffe“). Rien là que de très conventionnel dans un texte qui s'inscrit aussi explicitement dans la tradition gothique. Dans la mesure où Poe, on s'en souvient, affirme que rien dans une histoire ne doit être gratuit, on s'étonnera en revanche de voir introduire des éléments qui resteront sans suite : le valet destiné à disparaître dès le second paragraphe, et surtout la blessure, pré-texte de toute l'histoire. Le conte commence donc aussi abruptement qu'il s'achève : *in medias res*, dans une béance, dans une ellipse.

- 12 Aux critiques conscients de ces lacunes et tentés de les combler, la psychanalyse a fourni un certain nombre de réponses : le voyageur et le peintre ne seraient qu'un seul et même homme, ramené sur les lieux de son crime par cet autre lui-même qu'est le valet. La structure en abîme organiserait donc un passage du manifeste au latent, une régression vers une sorte de « scène primitive », distancée du sujet et, par là-même, supportable et descriptible²⁰. La blessure originelle, nous dit-on²¹, c'est bien sûr la perte de la mère, le désir coupable du fils pour cette mère et la castration envisagée comme châtement. Cependant, comme le remarque très justement Monique Dubanton²², la dérive fantasmatique, si dérive il y a, est à tel point contrôlée que ces interprétations ne sauraient épuiser le sens du conte. Une autre voie d'interprétation consiste alors à se tourner vers cet au-delà du texte que le narrateur désigne lui-même du regard : vers les romans de Mrs Radcliffe. Ainsi, Ann Lecercle parvient à démontrer que c'est dans *The Mysteries of Udolpho* que s'opère la clôture et que s'éclairent tous les mystères de la narration, notamment celui de la blessure du narrateur²³.
- 13 Cette lecture a l'avantage de mettre l'accent sur les enjeux esthétiques de la clôture narrative, enjeux fondamentaux dans ce texte où se trouve avant tout explorée la question du rapport ambigu entre l'original et sa transcription. Toutefois cette question ne se limite pas au seul rapport que « Le portrait ovale » entretient avec le modèle radcliffien. Elle est posée à tous les niveaux de ce texte, qui, comme l'a souligné J.G Kennedy²⁴, est entièrement construit sur une série de parallèles problématiques entre l'objet et sa représentation, qu'elle soit verbale ou picturale : la jeune fille et le portrait, le portrait et l'histoire du portrait, le narrateur et sa narration, le texte encadrant et le texte encadré. Dans cette histoire de mort et de résurrection par l'art, la poursuite de l'effet fantastique vient illustrer une réflexion sur la création artistique.

De cadre en cadre : l'art du brouillage des pistes

- 14 Abstraction faite des inévitables clichés gothiques, une grande part de l'effet fantastique repose, comme c'est souvent le cas chez Poe, sur l'emboîtement des énonciations et celui des espaces²⁵. Le conte décrit un cheminement de cadre en cadre vers un centre qui toujours se dérobe, vers une vérité que ni la logique ni les mots ne parviennent à cerner. Ce mouvement est souligné par le jeu constant des antithèses : l'ombre succède toujours à la lumière, l'ouverture à la clôture et le voile se lève à chaque fois sur un nouveau mystère tandis que le narrateur s'enfonce dans des lieux enchâssés, de plus en plus étroitement circonscrits : le paysage, le château, la tour, l'appartement, la chambre, le lit. La perspective se trouve soudainement changée lorsque le voyageur fait ouvrir les rideaux du lit et qu'il découvre le recoin abritant le portrait : “The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before.“, (OP, 356). Cet ovale mystérieux

fonctionne tel une serrure assurant la fermeture d'un univers et l'ouverture d'un autre : dès lors, « Il n'est plus question d'espaces architecturaux (...) mais d'espaces de représentation, les tableaux, le livre²⁶ ». Le mouvement s'inverse pour aller du centre vers la périphérie : depuis l'ovale de ce visage de femme auréolé de boucles, jusqu'aux extrémités du buste "the arms, the bosom and even the ends of the radiant hair" (OP, 357), et enfin au cadre. L'alternance entre noir absolu et soudaine fulgurance ("deep shade/vivid light"), entre constriction et expansion se retrouve dans la réaction du narrateur : "I glanced at the painting hurriedly and then closed my eyes (...) In a very few moments I again looked fixedly", (OP, 356). Le flux du temps, jusqu'alors si rapide ("Rapidly and gloriously the hours flew by", OP, 356) se trouve miraculeusement aboli : "I remained for an hour perhaps (...) with my vision riveted upon the portrait.", (OP, 357). Dans un réflexe commun à tous les héros de Poe, le narrateur tente de combattre le vertige qui l'étreint en ratiocinant ("But while my lids remained thus shut, I ran over in my mind the reason for so shutting them.", OP, 356). Au terme de sa réflexion, il opte pour une interprétation irrationnelle du phénomène ("I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression", OP, 357) mais son discours, très fortement modalisé et émaillé de dénégations, suggère à son insu des explications naturelles.

But it could have been neither the execution of the work, nor the immortal beauty of the countenance, which had so suddenly and so vehemently moved me. Neither could it have been that my fancy, shaken from its half slumber, had mistaken the head for that of a living person. (OP, 357)

- 15 Loin d'être résolue, l'énigme s'épaissit ; la clôture suggérée par le retour du chandelier à sa place initiale et par l'éloignement du portrait ("being thus shut from view", OP, 357) n'est que momentanée puisque l'intrigue rebondit et plonge narrateur et lecteur dans un autre univers, celui du récit second, déterminant une rupture événementielle, stylistique et narrative. Le devant de la scène est à présent occupé par des personnages purement emblématiques évoluant en un lieu et un temps non identifiés : "a maiden of rarest beauty / the painter (...) passionate, studious, austere", (OP, 357-358). L'histoire, extrêmement structurée, s'organise autour d'un réseau très dense d'oppositions : entre le peintre et son épouse, entre les jeunes gens et l'extérieur, entre l'art et la vie. Au rythme heurté de la première histoire s'oppose ici une syntaxe ample et déliée où la prolifération des mots de liaison ("and" et "then" en particulier) fait apparaître chaque événement comme la suite parfaitement logique du précédent. Raconté sur le mode du « il était une fois » ("She was a maiden of rarest beauty", OP, 357), le texte n'est pas sans évoquer le conte de fées, conte de fées par défaut cependant puisque les habitants de cet étrange château n'auront guère d'autre enfant que ce portrait en forme d'œuf, fruit d'une passion aveugle teintée de vampirisme : "And he would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sate beside him.", (OP, 358). L'histoire, on le voit, se fonde sur le passage d'un sens figuré à un sens propre, ce qui constitue, selon Todorov²⁷, le propre même du fantastique.
- 16 La traversée des cadres successifs n'aboutit donc qu'à une ultime mystification puisque le récit en abîme, malgré son apparente logique, est encore plus irrationnel que celui dont il se prétend l'explication. D'ailleurs, ce récit n'existe peut-être que dans l'esprit du voyageur fiévreux ("my incipient delirium", OP, 356) et somnolent ("my fancy, shaken from its half slumber", OP, 357). Le lecteur se voit donc renvoyé à la duplicité de la narration initiale. A ces ambiguïtés s'ajoutent celles que suscite la troublante présence dans le texte second de manifestes échos du premier : même tour isolée,

même lumière crue projetée sur la toile ("the dark high turret chamber where the light dripped upon the pale canvas from overhead", OP, 358), même stupeur devant la puissance du portrait. La réaction du voyageur, "confounded and subdued and appalled" (OP, 357), ne ressemble-t-elle pas à s'y méprendre à celle du peintre, "tremulous and very pallid and aghast" (OP, 359) ? Affolantes disruptions de la causalité et de la temporalité, ces effets de miroirs organisent "l'unheimlichkeit"²⁸, transformant le vu en déjà-vu et brouillant les frontières entre causes et effets. Ils contribuent à l'unité formelle du récit tout en accroissant l'ambiguïté. Ils impriment au texte un mouvement de spirale²⁹, le refermant sur lui-même tout en l'ouvrant à l'indétermination du sens.

Entre maîtrise et perte : la représentation.

17 Au delà de la seule création de l'effet fantastique, il faut peut-être voir dans cette persistance du mystère l'expression d'une fondamentale ambivalence quant à la fonction de l'artiste et à la nature de toute représentation.

18 Ce que célèbre à première vue cette histoire gothique, c'est le triomphe de l'art sur le temps et la mort. On retrouve à bien des égards le mythe romantique, mais également platonicien, de l'artiste demiurge capable d'insuffler la vie. La femme de chair est certes détruite mais elle accède en mourant au statut éternel de l'œuvre d'art et apparaît, bien des années après sa mort et peut-être celle du peintre, miraculeusement présente. L'accent est mis sur la toute-puissance de l'artiste, sur sa capacité de transcender les limites de l'humain en reproduisant à la perfection la beauté de la jeune fille :

But he, the painter, took glory in his work (...) And in sooth, those who beheld the portrait, spoke of its resemblance in low words, as of a mighty marvel, and a proof, not less of the power of the painter than of his deep love for her whom he depicted so surpassingly well. (OP, 358)

19 Au rapport unissant le peintre à son modèle correspond, bien entendu, sur un autre plan, celui qui unit le narrateur à sa narration : si l'on considère cette fois la diégèse – c'est-à-dire l'histoire telle qu'elle est censée s'être déroulée – et le récit qui en constitue la transcription, on constate la même maîtrise, la même parfaite adéquation entre l'objet et sa représentation. En effet, dans ce conte admirablement ciselé, la forme se veut l'image exacte du fond, chaque détail renvoie à la structure de l'ensemble, chaque signe paraît se rattacher à un référent unique. Ainsi, la structure de l'espace et celle de l'énonciation (structures enchâssées, nous l'avons vu) renvoient de façon évidente au portrait dans son cadre. L'« architecture bizarre » du château, l'aspect « pluriforme et multiforme » des décorations murales, les « arabesques » ou « moresques » (OP, 356-357) des cadres sont autant de mises en abîme des circonvolutions multiples du récit. Le texte encadré est "embedded" au sens propre du terme puisque le narrateur le découvre... sous son oreiller. L'image du narrateur lisant renvoie à celle du lecteur. Cette continuité quasi-organique du contenu et du contenant est magistralement soulignée par le titre « Le portrait ovale », qui, comme dans « La lettre volée »³⁰ désigne à la fois le texte et l'objet dont il est question dans le texte. Un effet analogue est produit par le terme de « vignette » qui signifie selon le "Webster's" :

1. An ornamental design (...) or illustration used on a page of a book or magazine, as at the beginning or end of a chapter or section.
2. A picture or photograph with no definite border, shading off gradually at the

edges into the background.

3. A short, delicate literary sketch.

- 20 S'appliquant à la nouvelle aussi bien qu'au tableau, le mot « vignette » restitue également l'ambiguïté de leur commune architecture, puisqu'il suggère à la fois l'établissement du cadre (sens 1) et l'effacement des contours (sens 2). A ce titre, il participe d'une dialectique de la plénitude et de l'absence qui semble le propre même de ce conte où chaque forme tend à s'inscrire dans un creux : de même que l'histoire, nous l'avons vu, naît de la béance figurée par la mystérieuse blessure du narrateur, le château, si imposant, est abandonné et en ruine ("one of those conmingled piles of gloom and grandeur", OP, 355), les luxueuses tapisseries tombent en lambeaux ("rich, yet tattered", OP, 355), les murs, richement décorés, se creusent de multiples renforcements. Le portrait, au fond de sa niche, n'existe qu'en vertu de l'absence du modèle. Partout l'entropie, la déchirure et la division. Si le travail méticuleux de la structure affirme l'autorité d'un artiste, maître d'un art qui se voudrait supérieur ou égal à la vie, maître d'une langue qui se voudrait fondée sur l'absolue correspondance du signifiant et du signifié, ces multiples figures du vide tendent en revanche à mettre en évidence la perte qui est indissociable chez Poe de toute création : "In the original unity of the first thing lies the secondary cause of all things, with the germs of their final annihilation."³¹
- 21 Une étude attentive de la chaîne des représentations, ainsi que des réseaux de signification affleurant sous la trame explicite du discours, montre que cette perte sanctionne chaque passage de l'objet à l'image. Ainsi le contraste est frappant entre cette totalité que paraît constituer la jeune fille "*full of glee (...) all light and smiles (...) cherishing all things*" (OP, 357-358) et l'image restreinte, réductrice ("*only the art"... only the pallet*", OP, 358) qu'en propose le peintre. L'artiste ne peint que le buste de la jeune fille et son regard aveugle ("*and he would not see*", OP, 358) ne retient de cette créature toute de grâce et d'amour ("*her who so loved him... not more lovely than full of glee*", OP, 358) que les formes, qu'il découpe sans parvenir à les restituer dans la plénitude de leur éclat : "*her who sate beside him... cheeks... mouth... eye.*" (OP, 358-359).
- 22 Entre ce portrait et la transcription verbale qui en est fournie dans le texte encadrant, le décalage est tout aussi manifeste. Le narrateur pose sur la toile le regard averti d'un connaisseur :
- The portrait (...) was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a vignette manner; much in the style of the favorite heads of Sully. The arms, the bosom and even the ends of the radiant hair melted imperceptibly into the vague yet deep shadow which formed the background of the whole. The frame was oval, richly gilded and filagreed in moresque. As a thing of art, nothing could be more admirable than the painting itself. (OP, 357)
- 23 Rien dans cette description ne saurait cependant expliquer la terrible émotion suscitée par le tableau ("*the spell of the picture... which at first startling finally confounded, subdued and appalled me.*", OP, 357). A nouveau un fossé se creuse entre l'effet et la cause, entre le signe et son référent. L'image langagière se révèle aussi impuissante que l'image picturale à rendre compte de la force et de la beauté du modèle. La parole du narrateur est in-signifiante ; elle tourne autour de son objet sans parvenir à le cerner, et procède, comme le pinceau du peintre, à une série de morcellements : c'est ainsi que l'on passe de "*a mere head and shoulders*" à "*the arms, the bosom and even the ends of the radiant hair*" (OP, 357). De la vie du portrait ("*This is indeed Life itself!*", OP, 359), il

ne subsiste plus qu'une contrefaçon : "lifelikeliness" (OP, 357). La syllabe ajoutée à l'expression usuelle "life-likeness" vient souligner l'écart entre l'art et le réel, alors même qu'elle s'efforce de combler cet écart. Le récit second, dont nous avons montré qu'il opérerait un décrochement par rapport au premier, apparaît comme une tentative de pallier ces carences. On assiste pendant un moment à une confrontation entre deux images, l'une visuelle, l'autre textuelle du portrait : "long, long I read, devoutly, devotedly I gazed". La seconde finit par se substituer à la première puisque le portrait rentre définitivement dans l'ombre ("shut from my view").

- 24 Tout tend à suggérer que le principe de l'effacement du modèle fonctionne à l'intérieur même de l'histoire : couché sur ce lit aux épais rideaux de velours noirs, le narrateur n'est-il pas en train de rendre l'âme alors même qu'il s'efforce de donner vie à ce récit dont la perfection devrait lui permettre d'accéder, comme la jeune fille, à l'immortalité³² ? La perte inhérente à l'acte de transcription est soulignée par le passage d'un sujet unique, le peintre, à l'image doublement dédoublée du voyageur, à la fois protagoniste et narrateur, flanqué de surcroît d'un mystérieux serviteur. A cela, s'ajoute le contraste saisissant entre la figure toute-puissante du maître armé de son pinceau et celle passive, féminine – castrée, serait-on même tenté de dire – de ce blessé, contraint de s'en remettre aux soins de son valet. Ainsi, comme le souligne Hélène Cixous, « l'appareil raffiné de la maîtrise est mis au service d'une logique de la castration tirant de tristes jouissances de sa représentation³³ ». La soif d'absolu et de transcendance est indissociable du constat d'impuissance. Comme la fissure de la maison Usher, la blessure où s'écrit et se meurt le récit préfigure et reflète l'inévitable faillite de toute œuvre d'art, le fossé qui s'instaure entre l'artiste et sa création : entre le peintre et ce portrait qui se démarque de son modèle et de son auteur, entre le narrateur et ce texte qui se dénonce alors même qu'il s'énonce, suggérant le contraire de ce qu'il prétend dire. Car cette absolue réciprocité des causes et des effets, de la chose et du mot, que Poe définit comme le but ultime de l'art ne se trouve selon lui réalisée que dans l'œuvre de Dieu : "In that sense, perfection of plot is practically unattainable. But only because it is a finite intelligence that constructs. Only the plots of God are perfect."³⁴ Aussi l'artiste prométhéen se voit-il invariablement ramené à sa finitude. « Chez Poe, le signe poétique ne peut être que simulacre de vie et prophétie de mort parce que la langue ne peut pas créer comme le font les pensées de Dieu³⁵ ».
- 25 Ce conte où chaque chose, nous l'avons vu, fonctionne comme le reflet imparfait d'une autre, naît d'une conscience douloureuse de l'abîme séparant toute représentation du signifié premier – appelons-le Dieu ou l'Idéal – qui mettrait un terme rassurant au jeu sans fin des miroirs déformants. Cette femme « d'une très rare beauté » que l'on retrouve dans de nombreux autres contes, et qui en apparence se situe ici au centre des cadres emboîtés, n'est elle-même qu'un pâle reflet de cette beauté supérieure que l'artiste entend capturer. Aussi sa transcription ne peut-elle s'effectuer que sous le signe du "never more"³⁶ et « dans l'affolement angoissant que peuvent provoquer sans espoir de réappropriation, de clôture ou de vérité les renvois de simulacre à simulacre et de double à double³⁷ ». C'est pourquoi son histoire ne peut s'achever. Elle ne peut que se répéter, un texte appelant l'autre, un texte rappelant l'autre dans une tentative toujours renouvelée de combler la fissure sur laquelle il se fonde.
- 26 Ecrivain romantique aspirant à recréer par la magie de son Verbe ("The Power of Words") l'unité originelle, Poe découvre qu'aucun signe ne se laisse reconduire à son origine, que la lettre échappe et se dérobe sans cesse. La priorité qu'il accorde à l'effet

naît peut-être de l'angoisse suscitée par cette découverte. Parce qu'il explore inlassablement le clivage entre signifié et signifiant, son texte devient énigmatique et refuse obstinément de se laisser saisir : "'er lasst sich nicht lesen.' It does not permit itself to be read."³⁸ Fondamentalement réflexif et ambigu, il ne cesse de tourner autour de lui-même, de se tourner contre lui-même, effaçant les limites qu'il prétend dessiner, dans l'espoir que s'opère, le temps d'une lecture, la fusion miraculeuse des multiples contraires : du reflet et de l'objet, du dit et du non-dit, de la mortalité et de la transcendance, du fini et de l'infini.

NOTES

1. Le point de départ de cette étude a été une communication présentée le 3 décembre 1993, devant l'université Paris III-Sorbonne, à l'occasion du colloque organisé par le centre de recherches « Intertextualités Littéraires et artistiques » sur le thème « Clôtures ».
2. Edgar Allan Poe, "The Man of the Crowd", dans G. R. Thompson, ed., *Great Short Works of Edgar Allan Poe*, New York: Harper and Row, 1970, p. 262.
3. Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", dans G. R. Thompson, ed., *op. cit.*, p. 528.
4. Edgar Allan Poe, "Review of Twice-Told Tales", dans G. R. Thompson, ed., *op. cit.*, p. 522.
5. Philippe Hamon, « Clausules », dans *Poétique*, vol. 24, 1975, p. 507.
6. Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition", *op. cit.*, p. 528.
7. Armine Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, Paris : Corti, 1985, p. 16.
8. *Ibid.*, p. 26.
9. *Ibid.*, p. 31.
10. Edgar Allan Poe, Excerpts from "The Poetic Principle", dans G. R. Thompson, ed., *op. cit.*, pp. 547-548.
11. « au sens traditionnel de clôture, de cohérence interne, de fini stylistique et structurel, comme on parle de la finition d'un objet manufacturé, d'un bricolage ou d'un produit artisanal ... », Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 499.
12. Edgar Allan Poe, "Eureka", dans *Selected Prose, Poetry and Eureka*, New York: Rinehart, 1950, p. 572.
13. Irène Bessières, *Le récit fantastique : La poétique de l'incertain*, Paris : Larousse, 1974, p. 55.
14. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, le conte intitulé "The Imp of the Perverse" est parodié dans "The Angel of the Odd", "The Masque of the Red Death" est parodié dans "King Pest", et toutes les histoires relatives à des enterrements prématurés sont tournées en ridicule dans "The Premature Burial".
15. Pour les notions d'« arabesque » et de « grotesque », cf. la préface aux *Tales of the Grotesque and Arabesque* dans *The Collected Works of Edgar Allan Poe*, vol.3, *Tales and Sketches*, Thomas Mabott, ed., The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, pp. 471-474.
16. Edgar Allan Poe, cité par J. G. Kennedy dans *Poe, Death and the Life of Writing*, New Haven : Yale University Press, 1987, p. 119.
17. John Hillis Miller, "The Problematic of Ending in Narrative", dans *19th Century Fiction*, vol. 33, 1978, p. 3.

18. Edgar Allan Poe, "The Oval Portrait", dans G. R. Thompson, ed., *op. cit.*, pp. 355-359. Toutes nos références renvoient à cette édition.
19. Geoffrey Rans, *Edgar Allan Poe*, Edinburgh and London: Oliver and Boyd, 1965, p. 82.
20. Cf. Christian La Cassagnère, Désastre obscur : angoisse et écriture dans "The Fall of the House of Usher", dans *Visages de l'angoisse*, Centre du romantisme anglais, Presses universitaires de Clermont-Ferrand, 1989, pp. 303-324.
21. Cf. par exemple Monique Dubanton, « L'ovale du portrait : La fonction de l'écriture chez Edgar Poe », dans *Poétique*, vol. 37, février 1979, pp. 102-110.
22. Monique Dubanton, *op. cit.*, p. 109.
23. Ann Lecercle, « L'inscription du regard », dans *Du fantastique en littérature : Figures et figurations*, sous la direction de Max Duperray, Presses universitaires de Provence, 1990, pp. 77-91.
24. J.G. Kennedy, *op. cit.*, p. 61.
25. Cf. Henri Justin, *Poe dans le champ du vertige : Des contes à Eurêka, l'élaboration des figures de l'espace* (Paris : Klincksieck, 1991) et Bertrand Rougé, « Du pli des lames au dépli de l'âme : Les ressorts cachés des contes d'Edgar Poe », dans *QWERTY*, vol.2, octobre 1992, pp. 107-118.
26. Bertrand Rougé, *op. cit.*, 112.
27. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, pp. 83-84.
28. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985.
29. Ann Lecercle fut également sensible à ce mouvement de spirale qu'elle attribue pour sa part à un « effet après coup de l'intertexte radcliffien », cf. « L'inscription du regard », *op. cit.*, p. 89.
30. Edgar Allan Poe, "The Purloined Letter", dans G. R. Thompson, ed., *op. cit.*, pp. 430-452.
31. Edgar Allan Poe, "Eureka", *op. cit.*, p. 485.
32. Cf. J. G. Kennedy, *op. cit.*, p. 62 : "If we imagine the narrator to be upon his death-bed, his adoration for 'the immortal beauty of the countenance' becomes intelligible as a manifestation of his own desire for immortality."
33. Hélène Cixous, « Poe relu : Une poétique du revenir », dans *Critique*, avril 1972, p. 326.
34. Edgar Allan Poe, "Eureka", *op. cit.*, p. 572.
35. Claude Richard, "Edgar Allan Poe et l'esthétique du double", dans *Delta*, vol. 12, 1990, p. 160.
36. Cf. Edgar Allan Poe, "The Raven", dans G. R. Thompson, ed., *op. cit.*, p. 73-78.
37. Jacques Derrida, « Le facteur de la vérité », dans *Poétique*, vol.21, 1975, p. 24.
38. Edgar Allan Poe, "The Man of the Crowd", *op. cit.*, p. 262.

RÉSUMÉS

In his "Philosophy of Composition", Poe reflects at length on the issue of the denouement. He views it as the last touch brought to a carefully elaborated textual construct, in which every detail is meant to illustrate the author's pre-established design and purported "effect."

Poe's view of the text as a perfectly coherent and self-sufficient system, conceived by an artist in full control of himself and of his material, is, however, undercut by the ambiguity inherent to the gothic, a genre which keeps the reader suspended between various interpretations.

These tensions are particularly striking in "The Oval Portrait", a tale where the fantastic mode aims mostly at illustrating an ambivalent reflection on the function and role of the artist, on the

status and finality of his work. At first sight the story celebrates the artist's infinite power, his capacity to transcend the limits of his mortal condition and reach into the superior spheres of the spirit. Yet, of the beauty he yearns for, the artist proposes but a pale imitation ; he destroys his model through his very act of transcription. Poe's elaborate narrative strategies, as well as his insistence on "effect", aim at obliterating, at least for the time of a reading, the terrifying gap that keeps opening between life and art, between world and words, between the finite and the infinite. This gap is at the very source of the creative impulse.

AUTEURS

PAULE LÉVY

Paule Lévy teaches American literature at the University of Versailles, France. Her numerous publications are centered on the complex dialectics between identity and alterity, especially as it is expressed in self-referential works of art. She is presently completing a book on the Figures of the Artist in Contemporary Jewish American literature.