

John Tresch

« La puissante magie de la vraisemblance » : Edgar Allan Poe à l'époque du machinisme

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

John Tresch, « « La puissante magie de la vraisemblance » : Edgar Allan Poe à l'époque du machinisme », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], 16 | 2009, mis en ligne le 20 mai 2011. URL : <http://traces.revues.org/index2683.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : ENS Éditions
<http://traces.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://traces.revues.org/index2683.html>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© ENS Éditions

« La puissante magie de la vraisemblance » : Edgar Allan Poe à l'époque du machinisme

JOHN TRESCH

TRADUIT DE L'ANGLAIS (ÉTATS-UNIS) PAR BARBARA TURQUIER
ET PRÉSENTÉ PAR CHRISTELLE RABIER

Edgar Allan Poe est connu en France grâce à la belle traduction que Charles Baudelaire a faite de ses contes¹. C'est d'ailleurs largement grâce à elle que l'œuvre de cet auteur américain du XIX^e siècle a été réévaluée par les historiens de la littérature américaine. Ayant fait, de son vivant, l'objet d'une critique amère de ses contemporains, son œuvre n'était pas tenue en grande estime. Pourtant, en traduisant, Baudelaire a trahi cet auteur particulièrement éclectique, en faisant un chantre du romantisme : c'est un projet littéraire quelque peu différent que Edgar Allan Poe, dans son œuvre de journaliste et d'écrivain, propose.

L'article que John Tresch offre ici en version française grâce à la traduction de Barbara Turkiër, publié pour la première fois en 1997 dans *British Journal for the History of Science*, entend proposer une révision des études littéraires de Poe. John Tresch, licencié d'anthropologie à l'université de Chicago, a poursuivi des études en histoire des sciences et en sciences sociales à Paris, comme élève de l'École normale supérieure, et à Cambridge où il a soutenu son doctorat. Dans sa thèse, à paraître, élargie, sous le titre *The Romantic Machine : Technology and Metamorphosis in France, 1820-1851*, il a interrogé les rapports ambigus entre époque romantique, triomphe de la Révolution industrielle et positivisme comtien (2003, 2004, 2007b, 2007d).

Croisant les outils de la sociologie des sciences et de l'histoire du livre, John Tresch invite à comprendre avec finesse l'ère technique dans laquelle Poe écrit. Bien loin de la vision romantique de Baudelaire, c'est une poétique de la technique qu'offre Poe. Au fait des techniques, et en particulier des techniques de l'imprimé qui révolutionnent la presse du XIX^e siècle, Poe se sert des techniques et de leurs usages pour proposer une œuvre abondante, au service de la littérature naissante de la nation américaine. À terme, l'approche que soutient John Tresch de la littérature et en particulier des courants héritiers du romantisme, consiste à en proposer une vision sécularisée à même de descendre des abstractions et des idéalizations de « l'espace littéraire », pour saisir les conditions concrètes et les effets matériels de l'activité symbolique.

1 Ce texte est la traduction de John Tresch, « The potent magic of verisimilitude : Edgar Allan Poe within the mechanical age », *British Journal for the History of Science*, vol. 30, n° 3, 1997, p. 275-290, © British Society for the History of Science. Ce texte est traduit avec l'aimable autorisation des Cambridge University Press. L'auteur a relu et validé cette traduction. Le comité de rédaction de *Tracés* tient à exprimer sa sincère gratitude envers Simon Schaffer.

La question du rôle et du statut de l'écriture dans la pratique scientifique a acquis une place centrale dans l'histoire et la philosophie des sciences. Les travaux portant sur la rhétorique des textes scientifiques, sur les « jeux de langage » du calcul, de l'expérimentation et de la preuve, sur le rôle des manuels, des rapports et des journaux spécialisés dans la formation des communautés scientifiques ont fait porter une attention croissante sur ce que l'écrivain américain Edgar Allan Poe (1809-1849) nommait la « puissance de la parole ». À travers une analyse de plusieurs ouvrages de cet auteur qui, peut-être plus que tout autre contemporain « littéraire », s'est confronté à la domination grandissante de la science et de la technique à son époque, cet article démontre l'ambiguïté et la polyvalence potentielle de la rhétorique scientifique. Les écrits de Poe exploitent ce langage de plus en plus puissant par des moyens divers : par la preuve logique, la satire, le canular ou l'analyse de mystères, de codes et de poésie, notamment la sienne. L'usage non conventionnel que Poe fait de la rhétorique scientifique met en lumière l'importance de modes de discours spécifiques, historiquement marqués et qui visent la consolidation de la vérité.

En outre, en représentant explicitement l'œuvre de l'homme de lettres comme une « technologie littéraire » (Schaffer et Shapin, 1993), les écrits de Poe nous forcent à repenser la relation qui lie habituellement la science et la littérature. La tendance, sous-jacente dans les études littéraires et culturelles comme dans l'histoire des sciences, qui consiste à placer la littérature en relation à « des processus historiques réels » (qu'il s'agisse de découvertes scientifiques, d'innovations techniques ou de transformations politiques et sociales), la considérant comme un résidu secondaire, une réflexion idéologique ou, dans sa version plus « active », comme une critique, est elle-même un produit historique qui reflète (et reproduit) le statut actuel de l'art en relation à d'autres champs de la production culturelle². Cet article interroge le présupposé partagé par une grande partie de la critique littéraire selon lequel la littérature serait un espace libre, uniquement préoccupé de son propre objet, comme les approches issues de l'histoire littéraire qui considèrent que le texte est un produit pleinement déterminé par la biographie de l'auteur ou par les circonstances politiques et économiques de sa production.

Nous ne pouvons considérer pour acquise l'idée qu'une relation particulière entre le mot imprimé et le lecteur ou entre différents domaines discursifs perdure dans l'histoire. Selon Roger Chartier, à la fin du XVIII^e siècle,

2 Bürger (2002) ; Benjamin (2000), en particulier « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (p. 114-151) et « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (p. 269-316).

une expansion massive de la quantité de matériaux imprimés transforme la relation existant entre le texte et son public, plaçant au premier plan des questions d'autorité et de croyance³. À l'époque de Poe, une classe nouvellement adouée de « scientifiques » lutte pour établir son autorité face à des locuteurs jugés non qualifiés; c'est grâce à de nouvelles machines (techniques d'imprimerie ou procédés expérimentaux qui démontraient la vérité de certaines affirmations) que la frontière entre la « science véritable » et d'autres modes de discours est définitivement construite (Yeo, 1984, p. 5-31).

Dans cet article, la remise en question de la séparation entre, d'une part, les faits incontestables de la science et de la technique et, d'autre part, les productions de ce qu'on appelle aujourd'hui les « humanités », douteuses d'un point de vue épistémologique, recoupe l'opposition entre le mécanique et le naturel que l'on trouve dans les écrits de Poe et de ses contemporains. Si nous mettons entre parenthèses nos présupposés actuels sur le statut « littéraire » des œuvres de Poe et que nous ramenons les textes au contexte matériel et intellectuel de leur création et de leur première parution, nous voyons qu'ils attirent l'attention sur la frontière qui sépare l'écriture scientifique d'autres travaux littéraires et qu'ils essaient de la reconstruire. En examinant l'œuvre de Poe comme un ensemble hétérogène de procédés agissant sur la société dont elle est le produit, je souhaite montrer que cet « auteur d'écrits fictionnels » reconstruit de façon inédite la relation entre l'humain et la machine.

Résoudre le « Mystère Poe »⁴

Les contes et les écrits critiques de Poe mettent fréquemment en scène des trésors enfouis, des crimes insolubles et de s énigmes cryptographiques. Si l'on y ajoute le penchant de Poe à peupler ses récits de doubles divers dont la relation à l'auteur est ambiguë (Auerbach, 1985, p. 20), nous voyons que le lecteur se voit sommé de résoudre le mystère que l'œuvre et sa réception critique hétérogène semblent poser. Après sa mort, nombre de ses contemporains, influencés par la biographie diffamatoire de son exécuteur littéraire Rufus Griswold (1850), évaluèrent la vie et l'œuvre de Poe d'un point de vue

3 « Un nouveau rapport au texte se construit, irrespectueux des autorités, tour à tour séduit et déçu par la nouveauté et, surtout, peu enclin à la croyance et à l'adhésion. » (Chartier, 1990, p. 115)

4 Allen (1927, p. 1).

moral, mettant souvent en question son humanité même. Evert Augustus Duyckink, qui fut à l'occasion son allié littéraire, écrit ainsi :

Son instrument n'est ni l'orgue ni l'harpe ; il n'est ni le Roi David, ni Beethoven, mais plutôt un carillonneur, un sonneur de cloches suisse qui, sans beaucoup d'ingéniosité, entonne une mélodie tranchante qui comporte tout ce qui est délicieux et touchant, et que l'on peut atteindre sans âme. Nous sommes reconnaissants envers Mrs. Willis, Lowell et Griswold pour l'aide qu'ils ont apporté à la révélation publique de cette machine excellente. (Clarke éd., 1994, p. 251)

Un autre critique affirme :

C'était une machine intellectuelle sans volant et toute sa poésie, qui semble parfaite en elle-même, n'était qu'un ouvrage mécanique. (Briggs, 1994, p. 243)

Ses contemporains représentent ouvertement Poe comme une machine sans âme. Des commentateurs postérieurs, dans le sillage du champion français de Poe, son « semblable » et « frère » Charles Baudelaire, mirent plutôt l'accent sur le caractère profond et torturé de l'âme du poète. La légende d'un Poe poète romantique et maudit persiste, celle d'un « aristocrate de nature plus encore que de naissance ». Il est « le Byron égaré dans un mauvais monde » (Baudelaire, 1976, p. 322), le génie au bord de la folie, l'artiste brillant dont la haine envers la stupidité des goûts du public n'a d'égal que l'incompréhension dont il fait l'objet. Le fait que Poe soit aujourd'hui « généralement reconnu comme le premier critique américain à avoir souligné que les œuvres littéraires devraient être évaluées selon des critères purement littéraires » (Hoffman, 1974, p. 93) et qu'on le compte parmi les classiques de la littérature anglophone, est largement dû à la force de sa réputation en France, où il est reconnu comme une influence majeure de Baudelaire et comme l'ancêtre américain des poètes symbolistes. Ce courant d'analyse qui voit en Poe le visionnaire rebelle, en marge ou en opposition à la société, provient de la représentation qu'il se faisait de lui-même ; le fait que ses nouvelles et ses poèmes, dont nombre évitent de nommer les personnages ou le décor de l'action, ou qui se déroulent dans un monde d'idéalité, « hors de l'Espace, hors du Temps »⁵ selon ses propres termes, a pour conséquence qu'il est aujourd'hui « un lieu commun de dire que les histoires de Poe n'ont aucune pertinence sociale » (Quinn, 1954, p. 269).

Pour contrebalancer les excès d'une reconstruction par Baudelaire de Poe à sa propre image, plusieurs travaux, notamment anglais, l'ont replacé dans le contexte du milieu journalistique qui fut le sien et l'ont dépeint

5 « Dream-land » (Poe, 1965, t. VII, p. 89 ; 1982, p. 74).

comme un produit de son temps dont les écrits suivaient servilement les exigences du marché. Ainsi Fred L. Pattee souligne en 1923 que Poe « étudiait les goûts de son temps avec les méthodes et les instincts d'un écho-tier » (p. 140). De même, Georges E. Woodberry affirme en 1909, cité par Yvor Winters avec gratitude (Winters, 1960) : « Il avait, au sens le plus étroit du terme, un esprit contemporain, les instincts du journaliste, de l'écrivain de magazine. » (Woodberry, 1909, p. 132) Si les descriptions de Poe en « magaziniste » (terme qu'il inventa pour décrire le rôle nouveau de l'écrivain capable, comme lui, de s'adapter à tous les styles et formats que l'on trouvait dans un magazine) n'en font pas toutes un objet de moquerie (par exemple Allen, 1969 ; Parks, 1964), ces jugements se concentrent généralement sur les influences, les emprunts et les plagats purs et simples qui figurent dans son œuvre. Alors que la vision baudelairienne de Poe le mythifiait en en faisant le prototype de l'artiste visionnaire, des critiques moins « romantiques » nous présentent, de façon comparable aux contemporains cités plus haut, le « peintre par numéros », le journaliste, l'écrivain qui produit mécaniquement son œuvre selon une recette commune aux publications de son temps.

Comme les nécrologies littéraires citées le suggèrent, l'image de la machine était aussi centrale dans la réception et dans les écrits de Poe qu'elle l'était dans les débats publics qui portaient sur le progrès au milieu du XIX^e siècle. La machine était au cœur des angoisses que suscitait l'instabilité de la distinction entre la machine et l'humain, le mort et le vivant, l'inauthentique et le factuel. L'œuvre de Poe prend la machine pour sujet et s'inscrit dans une pratique littéraire entièrement imprégnée par un mode de production récemment industrialisé. Poe utilise cette association pour exploiter une angoisse diffuse à l'égard du progrès humain et de la mécanisation, dans une époque toujours placée à l'ombre de l'esprit des Lumières.

L'ère mécanique et le sublime technique

Dans les années 1830, quand Poe commence à chercher un « marché pour son cerveau » (Graham, 1991, p. 285), les progrès de la science et de la technique sont devenus une obsession mondiale. L'utilité simple et modeste dont Benjamin Franklin avait fait son credo rencontra un écho puissant au sein d'une nouvelle philosophie à la mode venue d'Angleterre, « l'utilitarisme » (Kasson, 1977). John Stuart Mill plaçait la machine au centre de sa vision du présent : « Observer une machine puissante et efficace dans un paysage,

c'est connaître la supériorité du présent sur le passé.» (cité par Marx, 1964, p. 192) Sir David Brewster, rédacteur en chef de la fameuse revue scientifique *Edinburgh Philosophical Journal* (devenue par la suite *Edinburgh Journal of Science*), n'était pas le seul à louer le « miracle unique et vaste » qu'était la science moderne, faisant de la machine et de la science les relais d'un récit millénaire de progrès qui, tout en se comparant à l'espoir des poètes lakistes d'un retour à la connaissance pleine, ne partageait pas pour autant la peur que « l'ombreuse prison commence à se fermer / Sur l'enfant qui grandit »⁶ grâce à l'éducation, la connaissance du monde et la coutume moderne. Les revues et journaux américains fourmillaient de récits incroyables des miracles de la science et de la technique. La rhétorique de ce que Leo Marx nomme le « sublime technique » trouve un exemple typique dans cet extrait de magazine, datant de 1844 : « Les objets de pouvoir et de grandeur exaltée élèvent l'esprit qui s'attache sérieusement à eux, et lui donnent plus d'ampleur et de force [...]. Il en ira de même pour notre système de voies ferrées. » (Marx, 1964, p. 194)

Grâce aux nouvelles machines, qu'il s'agisse d'usines, de voies ferrées ou de bateaux à vapeur, l'humanité allait enfin, pour reprendre cette rhétorique omniprésente, dépasser les limites imposées par la nature qui avaient jusqu'alors inhibé le progrès. Pour autant, la machine était un symbole que l'on ne devait pas restreindre à ses instanciations physiques. La physique de Newton et de Laplace offrait toujours l'exemple puissant d'un univers mécanique créé par un « Dieu horloger ». Samuel Bentham et son frère Jeremy qui, avec Mill, essayaient fréquemment les sarcasmes de Poe, cherchèrent à réguler le fonctionnement de la société par une standardisation des ateliers, des chantiers navals et des prisons opérée grâce à un calcul et une surveillance panoptiques (Marx, 1964, p. 20 ; Kasson, 1977, p. 19 ; Foucault, 1994 ; Ashworth, 1994).

À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, la nébuleuse de poètes que l'on regroupe aujourd'hui sous le nom de *romantiques* critiquait ouvertement une société que le travail salarié, la philosophie mécanistique et de nouvelles inventions transformaient de fond en comble. Si les vues de ces écrivains étaient très variées, elles s'inspiraient toutes de façon assez générale de la « nature », elles exprimaient toutes une foi dans sa sagesse et nourrissaient la vision d'un âge d'or dans lequel l'humanité pourrait s'unir à elle de façon harmonieuse, soit dans le passé (l'Éden ou l'enfance), soit dans une utopie

6 « Ode : intimations of immortality from recollections of early childhood » (Wordsworth, 1957, p. 417, v. 67-68 ; 1997, p. 329).

future : « le mariage de l'esprit et de la nature ». Dès lors, la poésie conçue comme le « débordement spontané de sentiments puissants » était l'expression de la nature intérieure du poète, comme une étape vers sa réunion avec la nature située à l'extérieur (Abrams, 1971). Le critique anglais Thomas Carlyle poursuit cette tradition, voyant l'avènement du capitalisme industriel à grande échelle au prisme de l'opposition entre le « mécanique » et le « dynamique ». Dans un essai de 1829 largement reconnu et commenté aux États-Unis, il écrit que, dût-il choisir un nom pour cette période, il ne choisirait pas « l'ère héroïque, religieuse, philosophique ou morale mais, avant tout, l'ère mécanique »⁷. Pour Carlyle, cette pénétration de la machine, « non seulement dans l'externe et le physique mais aussi dans l'interne et le spirituel », menace l'aspect dynamique de l'humanité, les forces et les « énergies primaires inchangées de l'homme », les « ressorts mystérieux de l'Amour, de la Peur, de l'Émerveillement, de l'Enthousiasme, de la Poésie, de la Religion ». Aux États-Unis, le défenseur et ami de Carlyle, Ralph W. Emerson, formula de semblables critiques à l'égard des dangers complexes que rencontrait une société nouvellement industrialisée.

Poe était sans doute moins préoccupé par la défense de l'âme de l'humanité que par la création d'un espace qui soit celui de la production poétique en propre dans cette nation nouvelle. Dans l'un de ses nombreux appels en faveur d'une littérature américaine, Poe déplore que

[l'on ait] à tort pris nos besoins pour nos propensions. Puisque nous avons été obligés de construire des voies ferrées, on a considéré qu'il était impossible que nous écrivions de la poésie. Puisque nous préférons d'abord construire un moteur, on a nié notre capacité à composer une épopée. Puisque nous n'étions pas tous initialement des Homère, on a pris un peu trop légèrement pour acquis que nous devrions tous finalement être des Jeremy Bentham. (Poe, « Marginalia VI », 1895, t. III)

Poe problématise la production de la poésie dans une nation et une époque dominées par les voies ferrées, les moteurs et la philosophie utilitariste.

Poe à l'intérieur de la « prison du magazine »⁸

Exposé aux écrits de Byron pendant ses études à l'université de Virginie, fondée par Thomas Jefferson, Poe suivit l'exemple extravagant du fameux

7 « Signs of the times » dans Carlyle (1971). Pour une comparaison entre Poe et Carlyle, voir I. Higginson (1994, p. 175-192).

8 Dans « Some secrets of the magazine prison-house » (1965, t. XIV, p. 160-164), Poe relate les efforts désespérés d'un « pauvre diable » d'auteur pour gagner sa vie.

oisif en se faisant expulser après un an d'études pour dettes, imputables notamment à l'achat de trois mètres de « Toile Bleue Extra », d'une série de « Boutons Dorés de Qualité » et d'une veste en velours », auxquels il faut ajouter 2 500 dollars de pertes de jeu (Silverman, 1991, p. 34). Il passa ensuite deux années dans l'armée américaine sous le faux nom de Edgar A. Perry et obtint finalement une charge à l'académie militaire américaine de West Point. L'académie, soutenue par l'adversaire politique de Jefferson, le fédéraliste Alexander Hamilton, était à bien des égards l'exacte antithèse de l'université de Virginie. Là où un cursus principalement littéraire et une pédagogie d'inspiration allemande régnaient au « village académique » de Jefferson, où les cours étaient facultatifs et le temps libre abondant, à West Point au contraire, le premier établissement à offrir un enseignement principalement scientifique, avait cours un régime disciplinaire de surveillance constante qui prenait pour modèle l'École polytechnique, autant dans les mathématiques, la géométrie, le dessin et le génie que dans l'exercice militaire⁹.

Ces expériences universitaires s'ajoutèrent à l'idée que Poe se faisait du métier qu'il exerça finalement. Du surnom de « Edgar A. Poe-t » (Seelye, 1992) qu'il se donnait dans sa jeunesse, il en vint à se définir comme un « magasiniste » :

Toute notre époque tend vers le magazine... Nous exigeons à présent l'artillerie légère de l'intellect, nous avons besoin du net, du condensé, de l'acéré, du facilement diffusable. (Poe, 1965, t. XVI, p. 117-118)

Dans cette définition de Poe par lui-même, l'œuvre de l'homme de lettres moderne ressemble à celle du tireur.

Poe a travaillé à tous les échelons de son métier dans une série de magazines à succès, non seulement comme contributeur, mais aussi comme rédacteur en chef, propriétaire et compositeur. Cette dernière fonction impliquait de positionner précisément et de façon répétée des blocs de lettres au sein d'un format préexistant de colonnes et de titres, une technique dans laquelle les lettres, les mots et les phrases étaient physiquement assemblés à partir d'éléments reproductibles, standardisés et interchangeables. Sa nouvelle « Le Paragraphe aux X » (Poe, 1965, p. 942) met en lumière la dépendance du mot à l'égard de cette technique matérielle et se conclut sur l'extrait absurde d'un magazine écrit par un rédacteur qui cherche à tourner en dérision la multiplication des « o » dans un journal concurrent. Lorsqu'on envoie l'article au compositeur peu alerte qui a épuisé tous ses

9 Nye (1960); Turner (1994). Sur Jefferson et la Virginie, voir Malone (1981) et Wiltse (1960). Sur West Point, voir Hoskin et Macve (1988, p. 37-73) et Fleming (1969).

« o », il imprime un numéro où la nuée de « o » a été remplacée par des « x ». Le résultat ressemble à un code à l'écriture dense. L'obsession de Poe à l'égard de la cryptographie, sur laquelle il publia une série à succès dans plusieurs journaux en incitant les lecteurs à lui soumettre des messages codés pour qu'il les déchiffre, met en relation messages codés, allusions voilées et références obscures disséminées dans ses écrits, à cette technique de reproduction mécanique¹⁰.

La nature des magazines dans lesquels les œuvres de Poe parurent originellement a été source de confusion pour ses lecteurs postérieurs. Bien qu'on les assemble souvent aujourd'hui sous l'appellation de « contes », les écrits de Poe parurent dans des publications qui associaient des articles de types variés¹¹. De façon significative, ces magazines plaçaient des récits fictionnels, des comptes rendus de découvertes scientifiques, des pages de mode, des poèmes et des essais moraux parfois littéralement sur une même page. Michael Allen a démontré comment le magazine *Blackwood*, imprimé en Grande-Bretagne mais réimprimé aux États-Unis, devint la plus populaire de ces nouvelles publications en maintenant un équilibre soigneusement maîtrisé entre des articles à l'attention de l'élite et des articles destinés à la masse, créant ainsi un lectorat que des publications trimestrielles plus anciennes ou que le marché coûteux des livres n'atteignaient jamais : « Cette seconde grande vague du journalisme au XIX^e siècle [...] cherchait son public parmi le cercle toujours grandissant de ceux qui atteignirent la classe moyenne pendant l'expansion économique et qui devinrent lettrés grâce au nouveau système d'éducation publique. » (1969, p. 130) À l'époque où Poe est engagé comme rédacteur en chef du *Southern Literary Messenger* au début des années 1830, le forum public que constituaient les journaux était devenu un point de passage obligé pour la dissémination de connaissances de tous ordres. Des progrès des techniques d'imprimerie, en particulier l'apparition de la presse à vapeur, de la stéréotypie¹² et plus tard de l'impression anastatique qui produisait « des *facsimilés* absolus des originaux »¹³, permit aux trimestriels, aux hebdomadaires et aux nouveaux quotidiens de proliférer. Parce qu'une accumulation de capital était

10 Voir « A few words on secret writing » dans Poe (1965, t. XIV, p. 114-149).

11 Voir Richard (1978) et Whalen (2002).

12 « Du point de vue des techniques, l'utilisation croissante du stéréotypage à partir de 1813, date de son apparition aux États-Unis, a rendu possible le type de diffusion vaste et à bas prix qui a perduré par la suite pour ces journaux. » (Allen, 1927, p. 130) Voir également Mott (1930) et Brown (1989).

13 « Anastatic printing » (Poe, 1965, t. XIV, p. 155).

nécessaire pour posséder et utiliser cette technique, seul un nombre limité de magazines à large diffusion pouvait survivre ; les scientifiques, poètes, politiciens et critiques furent tous obligés de présenter leurs marchandises sur un marché des idées dominé par un oligopole.

La « formule Blackwood » associait articles critiques écrits sur un ton d'élitisme et d'autorité à des ragots, des écrits fictionnels et des textes à sensation, qui étaient considérés comme des mets plus légers destinés à une consommation plus large (Allen, 1969, p. 19). Cette formule associant divers tons, styles et publics participaient de l'ambition de Poe à la fois en tant que rédacteur et en tant qu'auteur. Par la maîtrise qu'il avait de ces genres variés, Poe était capable d'analyser les principes de construction de ces genres. Sa satire « Comment écrire un article à la *Blackwood* »¹⁴ suggère que le genre populaire du *conte à sensations* relaté froidement à la première personne pouvait, comme le magazine lui-même, être assemblé en suivant une formule fondée sur la combinaison de ses éléments. Cependant, dès ses premiers écrits, Poe complexifie ce que l'on pourrait lire comme une critique de la répétition inhérente à un genre stéréotypé, en faisant suivre ce texte par « Vie dure »¹⁵. Ce conte, rédigé en adoptant la voix d'un apprenti écrivain qui suit les conseils de M. Blackwood jusqu'à l'absurde, suggère que la simple mise en application d'une formule n'équivaut pas à la capacité de produire une œuvre. Il en résulte un traitement satirique de la satire, genre qui lui-même apparaît fréquemment dans la revue *Blackwood*. Le point de vue critique du premier article est déstabilisé au moyen de la satire dans le second, dont les propres fondements épistémologiques doivent demeurer flous.

L'œuvre de Poe est entièrement parcourue d'une structure ironique tout aussi complexe. Dans les contes fantastiques et ratiocinatifs comme dans les essais et les poèmes, la forme de l'œuvre, son auteur, le lecteur et l'image que le lecteur se fait de l'auteur s'insèrent dans une dialectique complexe de satire de la satire et de révélation de la révélation, une architecture logique récurrente dans laquelle « il semble toujours y avoir un début derrière le début »¹⁶. Je présenterai cette dialectique plus en détail à travers une analyse de trois œuvres plus prosaïques de Poe, « Le canard au ballon », « Le joueur d'échecs de Maelzel » et « La genèse d'un poème », qui mettent toutes explicitement en scène de semblables dialogues avec la machine.

14 Poe (1965, t. II, p. 269-282).

15 Poe (1965, t. II, p. 283-297).

16 « Marginalia XLIII » (Poe, 1895, t. III, p. 509).

« Le grand problème est à la fin résolu ! »

« Le canard au ballon »¹⁷, texte journalistique que l'on considère aujourd'hui comme une nouvelle, paraît initialement le 13 avril 1844 dans le *Sun* de New York, le premier des « journaux à un penny » que l'on vendait dans la rue à la criée (O'Brien, 1918, p. 132). Ces quotidiens, qui doivent leur existence à une croissance exponentielle des capacités de production de la presse à vapeur (le cartouche-titre du *Sun* montrait une presse massive et rayonnante flottant au-dessus de la terre), étaient accessibles à ceux pour qui les quotidiens à six pennies que l'on achetait par abonnement représentaient un investissement trop important. Comme l'écrivait, enthousiaste, le rédacteur du *Sun* en 1835 en se penchant rétrospectivement sur la croissance du journal depuis ses débuts en 1833, dont la diffusion atteignit finalement 19 360 exemplaires (la plus élevée du monde à l'époque), le vaste lectorat du journal était un moteur essentiel de la transformation du phénomène moderne de la masse :

D'ores et déjà, nous remarquons un changement dans la masse. Les gens pensent, parlent et agissent selon leur propre intérêt et sentent qu'ils sont assez nombreux et qu'ils ont la force suffisante pour poursuivre leur intérêt avec succès. (O'Brien, 1918, p. 129)

Poe attribuait la montée en puissance du *Sun* et des autres quotidiens à un penny qui tentaient de suivre son succès remarquable à une seule œuvre : *Moon Story* de John Locke (Crowe, 1986, p. 202-216), dont le premier épisode parut dans le *Sun* le 25 août 1835 (O'Brien, 1918, p. 132). La série d'articles de Locke inventait de toutes pièces, avec force détails, les découvertes imaginaires de l'astronome John Herschel depuis son observatoire sud-africain. Un nombre record de lecteurs suivit avec crédulité le canular depuis les toutes premières descriptions des créatures et de la civilisation étranges que le scientifique observait sur la lune, jusqu'à l'incendie qui détruisit le laboratoire de Herschel deux semaines plus tard. Alors que Poe remarquait les similarités unissant l'œuvre de Locke et son propre texte plus fantasque « Hans Pfaall » (O'Brien, 1918, p. 129), paru deux mois auparavant et qui racontait un voyage en ballon vers la lune, il s'inclina devant l'exploit de Locke et devant Locke lui-même¹⁸. Dix ans plus tard cependant,

¹⁷ Poe (1965, t. V, p. 224-241; 1951, p. 742).

¹⁸ Dans son « Autobiographie », Poe dit de Locke : « Sa personne entière dégage un air de distinction, l'air noble du génie. » (1965, t. XV, p. 136)

il publiait son propre canard dans le *Sun* en adoptant la démarche réaliste de Locke pour rendre crédible un exploit scientifique pourtant ahurissant. Cet article, annoncé dans l'en-tête du journal et publié dans une édition spéciale, faisait le compte rendu du vol réussi d'un groupe d'aéronautes à bord d'une montgolfière récemment mise au point, depuis l'Angleterre jusqu'à Charleston, en Caroline du Sud, en trois jours. Le journal se vendit en grande quantité à des lecteurs passionnés qui, apparemment, furent nombreux à croire ce qu'ils lisaient¹⁹.

« Le canard au ballon » traite de l'obsession populaire à l'égard de la machine de trois manières différentes. Premièrement, on peut considérer le travail de composition de l'article comme mécanique. Comme le montre « Comment écrire un article à la *Blackwood* », Poe considérait le « genre » comme une technique de production de masse. Un article peut être soumis à l'analyse et, une fois ses principes compris, il est possible de les appliquer méthodiquement à l'infini. Le « canard » reproduit les principes de l'article d'information sur la technique, son contenu tire son inspiration de la fascination du public à l'égard de machines merveilleuses, et les détails mécaniques étaient fournis par une variété de brochures et de sources encyclopédiques (Beaver, 1976, p. 368-374). Une fois l'article construit et « mis en marche », il produit l'excitation chez la masse et engendre des profits pour la revue. Tout en faisant une satire de la réaction mécanisée des lecteurs face aux machines merveilleuses, ce *jeu d'esprit* est lui-même produit de façon mécanique ; c'est une machine destinée à produire un effet.

Deuxièmement, l'article a pour sujet une nouvelle technique. La vacuité des annonces préliminaires extatiques est lestée par la mise en avant du ballon comme personnage principal du conte. Après une introduction qui énumère les dates précises du voyage et les personnes à bord (dont tous étaient des figures bien connues de l'aéronautique)²⁰, le conte décrit minutieusement les défauts des modèles antérieurs et expose en détail les innovations que comporte la montgolfière finalement employée « (que, faute de temps, nous avons nécessairement décrite d'une manière imparfaite) », en se concentrant sur une vis inspirée d'Archimède qui contrôle la hauteur de la montgolfière, un câble de guidage dont on se sert comme contre-poids et la perfection d'un gouvernail de roseau et de soie. Cette description quasiment impénétrable est en réalité essentielle à la production de la

19 On peut comparer le récit que fait Poe de l'ampleur de cette réaction à celui de Thomas Lowe Nichols. Voir Beaver (1976, p. 369) et Falk (1972, p. 2).

20 O'Brien (1918, p. 152) et Beaver (1976, p. 372) donnent une biographie de ces personnages.

« puissante magie de la vraisemblance »²¹. Le « journal » qui vient ensuite se déroule avec la même précision chirurgicale (imitant par endroits le style émotif de son auteur supposé, Harrison Ainsworth²²) tout comme le faisait la description de la construction du ballon ; chaque difficulté mécanique et chaque nouveauté perceptive sont dûment rapportées, et l'auteur observe ses propres réactions « enthousiasmées » de façon prévisible à mesure que l'on suit la progression du ballon. En soulignant l'exclusivité de cette publication dans le *Sun*, les techniques de distribution sont également mises en scènes. Le rédacteur en chef remarque que c'est « grâce à l'activité d'un correspondant de Charleston [que] nous sommes en mesure de donner les premiers au public un récit détaillé de cet extraordinaire voyage ». Bien que ces lignes précèdent d'un mois l'invention du premier télégraphe à longue distance qui marque définitivement « l'annihilation de l'espace »²³, les lecteurs sont censés comprendre que cette remarque renvoie à la compétition existant entre les quotidiens pour la primauté de l'information. Parmi les innovations récentes des technologies de communication qu'utilisait le *Sun*, on compte les trains spéciaux express qui partaient de Baltimore et une flotte de pigeons voyageurs (O'Brien, 1918, p. 146).

Enfin, par sa nature de canard, l'article tourne en dérision autant qu'il démontre l'aspect mécanique de la société. En utilisant la rhétorique du sublime technique dans l'en-tête (« Étonnantes nouvelles! [...] Triomphe signalé! ») ainsi que dans l'article (« Le grand problème est à la fin résolu! L'air, aussi bien que la terre et l'Océan, a été conquis par la science » ; « Dieu soit loué! Qui osera dire maintenant qu'il y a quelque chose d'impossible? »), Poe cherchait à susciter l'enthousiasme avec lequel les « merveilles » antérieures avaient été accueillies. En appliquant les techniques adéquates, on peut aisément manipuler les masses : « Le nez d'une populace, c'est son imagination ; c'est par ce nez qu'on pourra toujours facilement la conduire. »²⁴ La dernière phrase de l'article, « Quels magnifiques résultats on peut en tirer, *n'est-il pas superflu maintenant de le déterminer?* » (Beaver, 1918, p. 123, je souligne) souligne la superficialité de la pensée de la foule ; chaque lecteur est un automate et la masse elle-même agit comme une entité unique qu'il est facile de manipuler. La réaction du lecteur est d'ordre mécanique.

21 « On *Robinson Crusoe* » (Poe, 1965, t. VIII, p. 170).

22 Voir Beaver (1976, p. 371) pour une analyse du burlesque littéraire d'Ainsworth par Poe.

23 *Sun*, 27 mai 1844, cité par O'Brien (1918, p. 146).

24 Poe (1965, t. XVI, p. 160) ; Baudelaire (1976, p. 322).

Démonter l'automate

Le canard journalistique rapporte des événements qui ne se sont jamais produits comme s'il s'agissait de faits. Une fois le canard officiellement démonté, la frontière effacée entre le fait et la fiction est rétablie. Des exemples comparables d'effacement des frontières dominaient l'imagination du public au début et au milieu du XIX^e siècle, comme les spectacles itinérants d'automates et d'hypnose. Comme l'affirme Alison Winter, ces deux spectacles étaient liés symboliquement par la confusion qu'ils créaient entre le vivant et le mort et par leur situation au sein d'un même réseau de divertissements de masse : « il était impossible de manquer l'analogie tracée entre l'humain et le mécanique, puisque les sujets hypnotisés, les ventriloques et les "automates humains" inanimés étaient littéralement interchangeable sur la scène populaire » (Winter, 2008). Poe accentua l'ambiguïté du statut du sujet hypnotisé au point de susciter un effet d'inquiétante étrangeté dans ses reportages sur le magnétisme animal, qui tiraient profit de la juxtaposition indistincte, dans les magazines, d'articles d'information et de récits imaginaires sans que ceux-ci soient correctement étiquetés, en présentant ces histoires incroyables en des termes factuels auxquels on croit facilement²⁵. Le genre incertain de « La vérité sur le cas de M. Valdemar » et « Révélation magnétique »²⁶ jouent sur l'angoisse que suscitait à l'époque l'indistinction entre le fait et la fiction, l'animé et l'inanimé, l'humain et la machine. Des contraintes m'empêchent de développer plus avant ; je noterai simplement que lire ces articles comme des *actes* d'hypnotisme opérés sur le lecteur permettrait de montrer, dans un autre idiome significatif, le jeu réflexif que Poe met en place autour du concept de mécanisation.

L'automate, encore plus que l'hypnose, mettait au premier plan l'angoisse qui entourait la différence entre l'humain et la machine. Prenant maintenant le rôle de dénonciateur plutôt que de concepteur de canular, Poe dédia un long essai, « Le joueur d'échecs de Maelzel »²⁷, à un automate joueur d'échecs conçu par l'inventeur hongrois Van Kempelen, qui fit la tournée des halls d'exposition de 1826 à 1827. Présenté par Maelzel, l'inventeur, il s'agissait d'un Turc en métal assis à un vaste bureau, une pipe à la bouche, qui battait, au son de rouages grinçants, ses adversaires humains

25 Poe (1965, t. XVI, p. 71) et « Marginalia I » (Poe, 1895, t. III, p. 486-488) reprennent des témoignages crédules.

26 Poe (1965, t. VI, p. 154-156 ; t. V, p. 241-254 ; 1951, p. 200 et p. 211).

27 *Id.* (1965, t. XIV, p. 6-38 ; 1951, p. 870-896).

aux échecs (illustration 1, p. 208). On avait déjà révélé que l'automate était une supercherie lorsque Poe publia cet article (Wimsatt, 1939, p. 138-151). Pourtant, cette performance rhétorique où Poe adopte la voix de la raison contre « des hommes doués d'une perspicacité générale fort grande et d'un rare discernement, qui n'hésitent pas à déclarer que l'automate en question est une pure machine, dont les mouvements n'ont aucun rapport avec l'action humaine »²⁸, sert dans le même temps à confirmer sa réputation grandissante de « tomahawk » du *Southern Literary Messenger*, aussi intolérant face à la médiocrité intellectuelle et artistique que tranchant dans ses propos. L'article fut compris comme le démontage attentif et dévastateur d'un canular dans la tradition des Lumières, qui démasquait les idoles d'une populace spectatrice au moyen de la lumière pure de la raison.

L'article cherche à démontrer, au-delà de toute objection, qu'« il est tout à fait certain que les opérations de l'automate sont réglées par *l'esprit* et non par autre chose ». Si Poe dédie plusieurs pages à l'explication technique de la manière dont un nain doué pour les échecs doit se cacher dans la machine pendant le rituel de l'ouverture des portes dévoilant son intérieur et pendant que l'on joue la partie (illustration 2, p. 209), une analyse qu'il plagie largement sur les *Lettres sur la magie naturelle* de David Brewster (1883), il consacre néanmoins la majeure partie de l'article à un « enchaînement de suites logiques »²⁹. Ces dix-sept observations traitent moins du problème pratique de la construction de la machine que de la logique du jeu de confiance³⁰. L'illusion d'un « intérieur du bureau encombré de mécanismes », produite par les miroirs, « ne peut viser qu'à égarer l'œil du spectateur » ; l'illusion d'une machinerie complexe détourne l'attention de la présence du nain. De la même façon, l'allure et les mouvements saccadés du Turc paraissent peu naturels. Pour Poe, c'est la preuve du jeu de bluff et de contre-bluff de Maelzel, dont les autres automates étaient « dénués de toute semblance d'artificialité » : « Si l'automate avait imité exactement la vie dans ses mouvements, le spectateur eût été plus porté à attribuer ses opérations à leur véritable cause, c'est-à-dire à l'action humaine cachée. »³¹ L'épistémologie du canular est la clé que Poe utilise pour décoder les feintes et les

28 *Id.* (1965, t. XIV, p. 6 ; 1951, p. 870).

29 *Id.* (1965, t. XIV, p. 25-37 ; 1951, p. 873).

30 Pour un protocole de l'escroquerie, voir « Diddling considered as one of the exact sciences » (Poe, 1965, t. V, p. 210-223).

31 Poe (1965, t. XIV, p. 22 ; 1951, p. 889). « La Lettre volée » développe une semblable « épistémologie du canular » où, dans un rapport intersubjectif, « l'intelligence du raisonneur s'identifie à celle de son adversaire » – et dans le cas présent, tour à tour à Brewster, à Von Kempelen et à l'automate lui-même. Les exemples de Poe sont empruntés à Burke (1757). Voir Varnado (1968, p. 27).

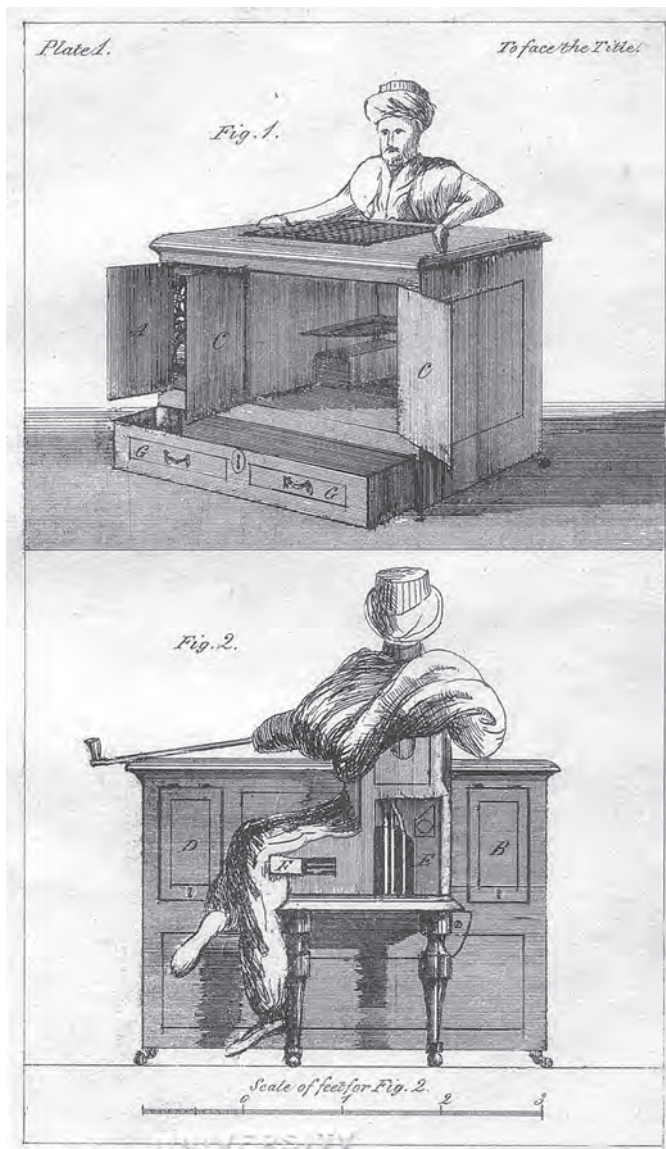


Illustration 1 : Le joueur d'échecs de Maelzel ouvre ses portes au public et ne révèle qu'une machine.
(Source : Robert Willis, 1821)

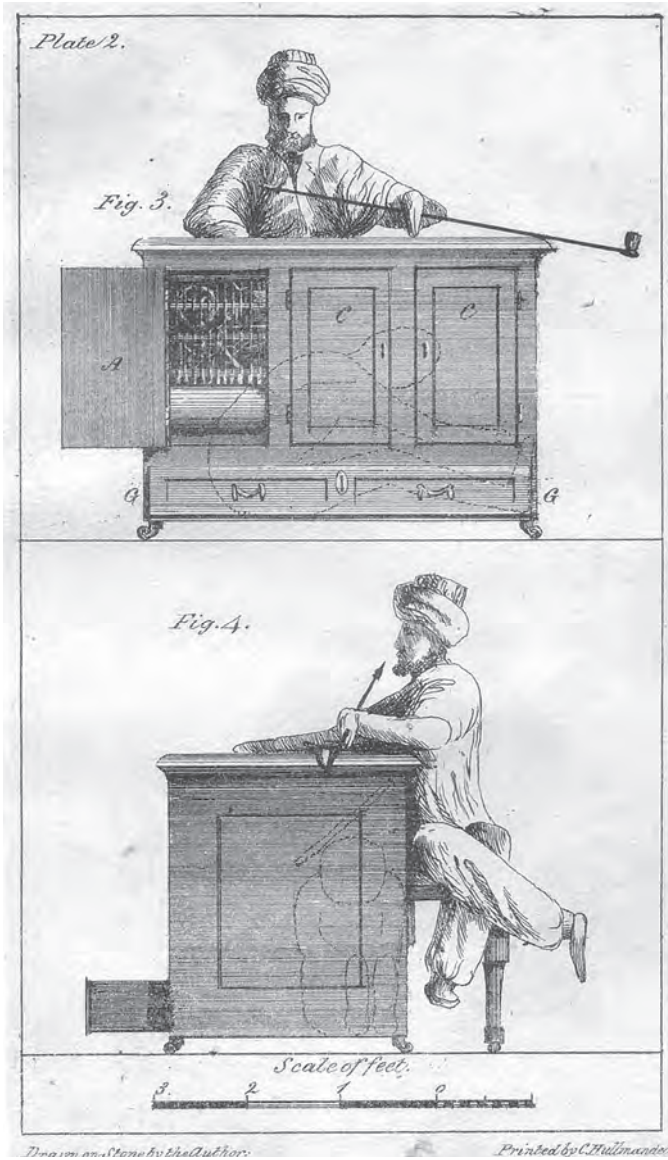


Illustration 2 : En pointillé, le lieu que doit occuper le joueur d'échecs humain pour se cacher derrière la façade de rouages et de miroirs (Source : Robert Willis, 1821)

fausses pistes de Maelzel, que l'on connaît aujourd'hui également comme l'inventeur du métronome et qui prétendait avoir mécanisé non seulement la musique, mais aussi l'intellect humain. En tant qu'exposé, ce texte rétablit la séparation entre l'humain et la machine.

Le fait que les *Lettres* de Brewster, que Poe présente comme un essai confus et manqué de soumettre l'automate à un démontage rationnel, soit la source incontestable de la plupart des analyses techniques de Poe (Wimsatt, 1939) a deux conséquences sur la dialectique de la machine chez ce dernier. Premièrement, Brewster fait, comme Poe, un usage rhétorique de la machine à calculer de Charles Babbage, célèbre ancêtre de l'ordinateur, mais il l'utilise à des fins différentes. Pour Brewster, la machine à différence, qui calcule et retranscrit sans erreur les tables astronomiques, constitue l'étape ultime d'une grande chaîne de l'être qu'il présente dans sa *Lettre* sur les automates. Son essai passe des descriptions des « bagatelles » de Vaucanson – tels la dame qui rougit ou le canard qui mange – à l'exposition du procédé de l'automate joueur d'échecs, pour se terminer sur la description de la machine de Babbage qu'il voit comme une innovation authentique. Lorsqu'il décrit la machine à calculer, le ton passe du scepticisme à l'enthousiasme : « Les effets qu'elle est capable de produire et les travaux que l'on en attend d'ici quelques années la placeront bien au-dessus de tous les autres exploits du génie mécanique » (Brewster, 1883, p. 345). Pour Brewster, cette machine était un pas de géant sur la route du progrès humain, accompli grâce au « miracle unique et vaste » (Brewster, 1883, p. 94) qu'était la science moderne.

Poe déploie l'exemple de Babbage pour créer un effet différent. Après avoir paraphrasé les descriptions que fait Brewster des merveilles de Vaucanson, il s'interroge : « Mais si ces machines relevaient du génie, que devons-nous donc penser de la *machine à calculer* de M. Babbage ? »³² Contrairement à Brewster, Poe répond en plaçant la machine à calculer bien au-dessous du joueur d'échecs. Il le place au sommet d'une chaîne des êtres tout autre. S'il était purement mécanique, le joueur d'échecs automate serait « sans aucune comparaison possible, la plus extraordinaire invention de l'humanité ». Les deux machines étaient qualitativement différentes. Le moteur de la machine à calculer suit simplement une « série de points infaillibles qui ne sont passibles d'aucun changement » ; « certaines données étant acceptées, certains résultats s'ensuivent nécessairement et inévitablement ». À l'inverse, le jeu d'échecs se déroule de façon imprévisible. Contrairement aux procédures fixes d'une équation algébrique,

32 Poe (1965, t. IX, p. 9 ; 1951, p. 872).

dans les échecs, « quelques coups ont eu lieu, mais *aucun* pas certain n'a été fait »³³. Une fois que Poe a placé les capacités de la machine à différence bien en deçà de celles du joueur d'échecs, la machine de Babbage disparaît du compte rendu ; toutes les analyses qui s'ensuivent concernent le joueur d'échecs. En l'écartant ainsi, Poe signifie que la force d'argumentation qu'il déploie pour démonter l'automate suffirait amplement pour s'attaquer aux exploits bien plus humbles de la machine à calculer. En réécrivant ainsi le récit du progrès mécanique, Poe réoriente tranquillement la ligne que suit la téléologie de Brewster en se posant lui-même, raisonneur infailible et mécanique, à son point culminant.

Le fait que l'on puisse faire remonter bien des éléments de l'exposé de Poe aux *Lettres* de Brewster soulève un second problème : celui de l'accusation de plagiat qui a poursuivi avec raison une grande partie de son œuvre. Les critiques ont relevé les sources de Poe à plusieurs reprises avec un mélange de récrimination et d'admiration ; le critique remplace l'image de Poe en penseur original par celle d'un « cordonnier de bas étage » (Gould, 1992, p. 10-19), qui cloue méthodiquement les objets trouvés les uns avec les autres et les fait audacieusement passer pour de l'art à d'innocents étudiants en littérature. Du reste, Poe invitait lui-même à de telles précautions. Il était l'un des contempteurs les plus virulents du plagiat comme l'un de ses praticiens les plus notoires. Il publie « Pinakidia », une série de notes qui dévoile des cas de plagiat supposés ou démontrés à travers l'histoire de la littérature, par exemple – « on trouve mille vers identiques dans l'*Illiad*e et l'*Odyssée* » –, tout en se définissant comme « le plus grand partisan de l'originalité »³⁴. Par moments, il adopte, par provocation, un ton moralisateur :

Il est impossible, pensons-nous, d'imaginer spectacle plus répugnant que celui du plagiaire, qui avance dressé au milieu des hommes, et dont le cœur bat plus fièrement en raison d'hommages qu'il est conscient de devoir à un autre. (Poe, « Marginalia CLXXXVIII », 1895, t. III, p. 570)

Cependant, comme dans « Pinakidia », ce jugement se complique comme dans l'extrait qui suit où l'on ne peut s'empêcher d'entendre une note d'admiration (ou de fierté) à l'égard du voleur de lettres :

33 *Id.* (1965, t. XIV, p. 10 ; 1951, p. 874). C'est l'une des premières fois que Poe mentionne cette logique fluide de « sauts » aussi incommensurables par la déduction que par l'induction (« deux [routes] étroites et tortues, celle où il faut se traîner et celle où il faut ramper »), point de départ de son extraordinaire traité de cosmologie « Euréka » (1965, t. XVI, p. 196 ; 1951, p. 713-714). Voir Eco et Sebeok (1983).

34 « La Genèse d'un poème » : « ayant toujours en vue l'originalité » (*id.*, 1965, t. XIV, p. 48 ; 1951, p. 984).

Pour déguiser le cheval qu'il a dérobé, le voleur ignorant lui coupe la queue, mais le voleur savant préfère en attacher une autre au bout de la première et les peindre toutes les deux en bleu ciel. (Poe, « Marginalia LV », 1895, t. III, p. 515)

Les preuves accusatrices de plagiat que ses critiques prétendent avoir « découvertes » sont amplement indexées dans sa correspondance volumineuse, ses fréquentes contributions à des magazines et ses « Marginalia ».

Dans « Maelzel », Poe se réfère ouvertement aux *Lettres* de Brewster, comme s'il se moquait de son public. Il rassemble méthodiquement ses sources en utilisant le langage de la preuve scientifique, de la raison et de l'observation pure, hors de toute émotion ou intérêt personnel, selon les principes de l'exposé dans le style des Lumières. Qu'il s'agisse ou non d'une « réflexion originale » importe peu ; pour Poe, « être l'auteur de quelque chose, c'est attentivement, patiemment et avec discernement, combiner »³⁵. La prétention de Poe à l'originalité dans « Maelzel » consiste paradoxalement à dévoiler l'agent humain à l'intérieur de l'automate d'une manière mécanique. Plutôt que de clarifier les frontières existant entre la machine et l'humain, but explicite de l'exposé, l'article ajoute un niveau de complexité supplémentaire par sa nature de plagiat construit mécaniquement.

Les rouages et les chaînes du sublime

La difficulté principale que la déclaration d'intention de Poe intitulée « La genèse d'un poème » pose est son insensibilité apparente (Seelye, 1992). À la lumière de l'analyse précédente, le positionnement ironique de l'auteur devient plus clair. Dans cet essai, publié immédiatement après le succès populaire du « Corbeau », Poe reconstitue le processus de composition du poème. Le texte qui en résulte se lit comme un mode d'emploi permettant de construire une œuvre sublime. Si le joueur d'échecs de Maelzel avait été une authentique machine, il eût été de loin supérieur à la machine à calculer de Babbage, dont les « mouvements, pour complexes qu'ils soient, ne sont jamais pensés que comme fixes et déterminés »³⁶. Dans « La genèse d'un poème », Poe prétend que son propre mode de production poétique est tout aussi mécanique que celui par lequel le calculateur de Babbage produit ses tables : « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition et que l'ouvrage a

35 « Peter Snook » (Poe, 1965, t. XIV, p. 73).

36 *Id.* (1965, t. IX, p. 10 ; 1951, p. 873).

marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique.»³⁷ Il commence par noter l'effet qu'il doit produire sur le lecteur, rejetant comme « non pertinentes pour le poème en lui-même » les circonstances qui l'ont mené à écrire un poème à succès. Il explique ensuite ses réflexions à chaque point du processus et présente, sous la forme aboutie du « Corbeau », les moyens qu'il a trouvés pour résoudre les problèmes soulevés à chaque étape : le poème ne doit pas excéder cent lignes ; il doit traiter de la « Beauté » idéale ; le ton doit être mélancolique, « le plus légitime de tous les tons poétiques » ; il doit comporter un refrain que l'on puisse moduler afin de « produire une série continue d'effets nouveaux », et ainsi de suite. À mesure que le schéma axiomatique se déploie, l'auteur-machiniste sélectionne à chaque étape les éléments qui sont parfaitement adaptés à l'effet recherché.

C'est cette vision de la poésie comme une forme d'ingénierie passant logiquement d'un effet à produire aux moyens de le produire, des axiomes généraux et infaillibles sur la nature de la poésie³⁸ à des choix localement déterminés, qui dérouta le plus les critiques anglophones³⁹. Si le sujet et le style de la poésie et des contes de Poe sont, pour une large part, marqués par l'influence des poètes anglais du début du XIX^e siècle dont Coleridge, Shelley et Byron, la « Genèse » représente un renversement total de l'un des principes de base des romantiques. La définition souvent répétée de Wordsworth d'une poésie qui serait « le débordement spontané de sentiments puissants » (Wordsworth, 1997) a orienté la plus grande partie de la critique et de la poésie à partir de 1800 (Abrams, 1953, p. 22-53). La « Genèse » de Poe conteste directement cette conception de la nature de la poésie en rejetant explicitement la façon dont se représentent les poètes qui « aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile »⁴⁰. Au contraire, il offre un « coup d'œil derrière la scène », dans l'atelier du poète, une vue sur les « douloureuses ratures et les interpolations – en un mot, les rouages et des chaînes » de la machinerie poétique.

Après plusieurs publications remarquées dans des magazines et des journaux, et la tournée de lieux de lecture et de divertissement américains, le

37 *Id.* (1965, t. IX, p. 195 ; 1951, p. 986).

38 Exposé sous forme de manifeste dans « Le principe poétique » et « L'essence du vers » dans Poe (1965, t. XIV, p. 209-265 et p. 266-292 ; 1946).

39 Hoffman (1974) n'est pas le premier à aborder « La genèse d'un poème » pour déterminer « une fois pour toutes ! » l'intention de Poe.

40 Poe (1965, t. XIV, p. 193 ; 1951, p. 985). Briggs (1994) reprend l'expression « frénésie subtile », un lieu commun formé par Sir Philip Sydney (1987) pour décrire ce dont « l'ouvrage mécanique » de Poe manquait de façon flagrante.

« *Corbeau* de M. Poe » devint encore plus célèbre à la publication de « La genèse d'un poème » et l'exposition par l'auteur des principes originaux qui président à sa construction. La démonstration ouverte à tous du *modus operandi* du « Corbeau » place ainsi Poe dans une position directement analogue à celle du montreur du joueur d'échecs turc. Von Kempelen rejeta allègrement l'automate comme étant « une pièce mécanique très ordinaire, une *babiole* dont les effets ne paraissent si merveilleux que par l'audace de la conception et le choix heureux des moyens adoptés pour favoriser l'illusion »⁴¹. Lorsqu'il présenta sa merveille au public anglais et américain, Maelzel lui offrit la chance d'inspecter l'incroyable machine en ouvrant ses tiroirs un à un pour montrer qu'ils ne comprenaient rien d'autre qu'un système complexe de rouages et de chaînes. Dans le démontage qu'il fait du joueur d'échecs, Poe avance que Maelzel fit tous les efforts possibles pour rendre les mouvements de la machine plus artificiels que ce que ses capacités d'artisan auraient permis de réaliser ; à chaque fois que le mécanisme était accentué, l'attention de l'analyste incrédule était attirée vers l'agent humain caché à l'intérieur de la machine.

On peut ainsi lire la « La genèse d'un poème » comme la tentative par Poe de stupéfier la foule et les critiques avides de machines en se présentant lui-même ouvertement comme un automate de la poésie, dans un contexte américain de fétichisme technique. La « genèse » défie le lecteur de considérer l'agent humain comme « une pure machine » jusque dans ses facultés artistiques et « dynamiques ». Mais la comparaison entre cet article et « Maelzel » nous montre que prendre l'action de l'automate pour celle du nain caché à l'intérieur, c'est être dupe du spectacle et de la manipulation ingénieuse qu'il opère.

Mais est-ce vraiment le cas ? Le romantique entend, derrière les miroirs, la respiration d'un homme qui se cache frénétiquement hors de la vue du public. C'est la position de Baudelaire pour qui la « Genèse » est une hypocrisie négligeable, qu'il peut excuser en y lisant une intention satirique⁴². À rebours de cette vision d'un Poe artiste original et inspiré, des légions de critiques et de commentateurs ont démasqué le voleur méthodique, le mécanicien, ou encore tout simplement la machine, comme dans le portrait psychanalytique de Poe en automate œdipien que trace Marie Bonaparte : « La répétition monstrueuse du même thème, comme son expression,

41 Poe (1965, t. XIV, p. 11) ; Brewster (1883, p. 321).

42 Baudelaire (1976, p. 335) : « J'ai dit que cet article me paraissait entaché d'une légère impertinence. »

nous permet de ressentir à quel point l'âme, la vie et l'œuvre de Poe furent dominées de façon écrasante par la compulsion de répétition. » (Bonaparte, 1949, p. 223)⁴³

Les critiques qui ont « démythifié » Poe en révélant le bricolage mécanique à l'origine de ses productions, tout comme ceux qui ont valorisé son œuvre comme une réaction fondamentalement « humaine » à un monde de plus en plus inhumain, ont tous considéré que le trésor enfoui et obscurément cartographié par Poe était leur propre découverte. Comme il l'écrit lui-même, « quelle ingéniosité y a-t-il dans le fait de démêler un écheveau que vous avez vous-même emmêlé dans le seul but qu'il soit défait ? » (cité par Asselineau, 1970) La répétition apparemment automatique de thèmes, le plagiat compulsif et l'assemblage de textes à partir de sources variées faisaient autant partie de son projet pour la construction mécanique d'une identité littéraire que les autobiographies contrefaites et les daguerréotypes où il adopte des poses à la Byron. Les déplacements obsessionnels et constants de la posture auctoriale de Poe laissent ouverte la possibilité que le nain caché responsable des ouvrages rassemblés sous son nom soit lui aussi un automate.

Les contes, les poèmes et les essais d'Edgar Allan Poe orientent continuellement l'attention du lecteur vers le mécanisme détaillé de la raison, afin de mieux la détourner de forces plus puissantes et plus incompréhensibles, propres à saper la vision d'un univers réductible par la logique héritée des Lumières. Pourtant, la réaction de Poe aux philosophies mécaniques et à l'industrialisation n'est pas celle d'un romantique au sens conventionnel du terme. Dans le système métaphorique complexe de Poe, l'agent irréductible responsable des actions extérieurement visibles de structures apparemment rationnelles est lui-même de l'ordre de la machine. Une analyse plus approfondie mettrait en lumière cette structure de panneaux coulissants entre le naturel et le mécanisé, le chaos et le contrôle, que l'on peut par exemple observer dans « Le cœur révélateur », où les efforts du narrateur pour se présenter comme un stratège rationnel consommé intensifient l'effet produit par la folie de ses actes et de ses perceptions ; le battement de cœur de la victime rappelle le cliquetis incessant de l'horloge cosmique. De la même manière, dans « Eurêka », le modèle d'un cosmos mécanique et accessible par la logique qu'offraient Newton, Laplace et Nichol, fait place à

43 Notons également que Lacan utilise « La lettre volée » comme cas d'étude de la répétition : « Au moment où nous accomplissons une opération, nous suivons exactement les mêmes mécanismes qu'une machine. » (Lacan, 1957)

une dissolution apocalyptique de l'homme au sein d'un infini divin et non rationnel, bien que finalement mécanisé. Comme « Le canard au ballon » et les contes sur le magnétisme animal, « Eurêka » peut être lu à la fois comme la satire complexe d'un public obsédé par la science, comme un plaidoyer en faveur de nouveaux modes d'investigation scientifique et comme un acte de sabotage au sein de la machinerie sociale. En mettant la production d'effets au cœur de la relation entre l'auteur et le lecteur, relation médiatisée à chaque étape par le paradigme de la machine, les œuvres de Poe démontrent, mettent en pratique et réorientent la capacité de la machine à susciter la terreur et l'émerveillement.

Bibliographie

Œuvres d'Edgar Allan Poe

- POE Edgar A., 1895, *The Works of the Late Edgar Allan Poe*, R. W. Griswold éd., 4 tomes, New York, J. S. Redfield.
- 1946, *Trois manifestes*, trad. R. Lalou, Paris, Charlot.
- 1951, *Œuvres en prose*, trad. C. Baudelaire, Paris, Gallimard.
- 1965, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, J. A. Harrison éd., 16 tomes, New York, Ams Press.
- 1982, *Les poèmes d'Edgar Poe*, trad. S. Mallarmé, Paris, Gallimard.

Études

- ABRAMS Meyer H., 1953, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University Press.
- 1971, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Londres, W. W. Norton.
- ALLEN Hervey, 1927, « Introduction », *The Best Known Works of Edgar Allan Poe*, H. Allen éd., New York, P. F. Collier & Son.
- ALLEN Michael, 1969, *Poe and the British Magazine Tradition*, New York, Oxford University Press.
- ASHWORTH William J., 1994, « The calculating eye : Baily, Herschel, Babbage and the business of astronomy », *British Journal for the History of Science*, n° 27, p. 409-441.
- ASSELINAEU Roger, 1970, *Edgar Allan Poe*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- AUERBACH Jonathan, 1985, *The Romance of Failure. First-Person Fictions of Poe, Hawthorne and James*, New York, Oxford University Press.
- BAUDELAIRE Charles, 1976 [1857], « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*, C. Pichois éd., Paris, Gallimard.
- BEAVER Harold éd., 1976, *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, Londres, Penguin.
- BENJAMIN Walter, 2000 [1935-1940], « L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac et R. Rochlitz, Paris, Gallimard.

- BONAPARTE Marie, 1949, *The Life and Works of Edgar Allan Poe. A Psychoanalytic Interpretation*, Londres, Imago publishing Co.
- BREWSTER David, 1883 [1832], *Letters on Natural Magic to Sir Walter Scott*, Londres, W. Swan Sonnenschein & Co.
- BIGGS Charles Frederick, 1991 [1849], « Preview in the Holden's Dollar Magazine, Dec. 1849 », *Edgar Allan Poe. Critical Assessments*, vol. 2, G. Clarke éd., Mountfield, Helm Information, p. 243-244.
- BROWN Richard D., 1989, *Knowledge is Power. The Diffusion of Information in Early America, 1700-1865*, New York, Oxford University Press.
- BURKE Edmund, 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful with an Introductory Discourse Concerning Taste*, Londres, J. Dodsley.
- BÜRGER Peter, 2002, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CARLYLE Thomas, 1971, « Signs of the times », *Selected Writings*, A. Shelston éd., Harmondsworth, Penguin.
- CHARTIER Roger, 1990, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Le Seuil.
- CLARKE Graham éd., 1991, *Edgar Allan Poe. Critical Assessments*, Mountfield, Helm Information.
- CROWE Michael J., 1986, *The Extraterrestrial Life Debate 1750-1900. The Idea of a Plurality of Worlds from Kant to Lowell*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DUYCKINCK Evert Augustus, 1991 [1849], « Preview in the New York's literary world », *Edgar Allan Poe. Critical Assessments*, vol. 2, G. Clarke éd., Mountfield, Helm Information, p. 250-251.
- ECO Umberto et SEBEOK Thomas A., 1983, *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, Indiana University Press.
- FALK Doris V., 1972, « Thomas Lowe Nichols, Poe, and the "Balloon hoax" », *Poe Studies*, n° 5, p. 2.
- FLEMING Thomas J., 1969, *West Point. The Men and Times of the United States Military Academy*, New York, William Morris & Company Inc.
- FOUCAULT Michel, 1994 [1975], *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- GOULD Stephen Jay, 1992, « Poe's greatest hit », *Natural History*, n° 7, p. 10-19.
- GRAHAM George R., 1991 [1850], « The late Edgar Allan Poe », *Edgar Allan Poe. Critical Assessments*, vol. 2, G. Clarke éd., Mountfield, Helm Information, p. 281-286.
- HIGGINSON Ian N., 1994, « The first Antarctic voyage of Edgar Allan Poe », *Polar Record*, n° 30, p. 175-192.
- HOFFMAN Daniel, 1974, *Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe, Poe*, Garden City, Doubleday & Company.
- HOSKIN Keith W. et MACVE Richard H., 1988, « The genesis of accountability : the West Point connections », *Accounting, Organizations and Society*, n° 13, p. 37-73.
- JUSTIN Henri, 1991, *Poe dans le champ des vertiges. Des contes à « Euréka », l'élaboration des figures d'espace*, Paris, Klincksieck.
- KASSON John F., 1977, *Civilizing the Machine. Technology and Republican Values in America, 1776-1900*, New York, Penguin Books.
- LACAN Jacques, 1957, « Séminaire sur la "Lettre volée" », *La psychanalyse*, n° 2, p. 15-44.

- MALONE Dumas, 1981, *Jefferson and his Time. The Sage of Monticello*, vol. 6, Boston, Little Brown.
- MARX Leo, 1964, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford, Oxford University Press.
- MOTT Frank L., 1930, *A History of American Magazines, 1741-1850*, New York, Appleton.
- NYE Russell B., 1960, *The Cultural Life of the New Nation, 1776-1830*, Londres, Hamish Hamilton.
- O'BRIEN Frank M., 1918, *The Story of The Sun*, New York, George H. Doran.
- PATTEE Fred L., 1923, *The Development of the American Short Story. An Historical Survey*, New York, Londres, Harper & Brothers Publishers.
- PARKS Edd W., 1964, *Edgar Allan Poe as a Literary Critic*, Athens, University of Georgia Press.
- QUINN Patrick F., 1954, *The French Face of Edgar Allan Poe*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- RICHARD Claude, 1978, *Edgar Poe, journaliste et critique*, Paris, Klincksieck.
- SEELYE John, 1992, « Introduction », *Edgar Allan Poe : The Complete Stories*, J. Seelye éd., Londres, David Campbell.
- SCHAFFER SIMON et SHAPIN Steven, 1993 [1985], *Léviathan et la pompe à air. Hobbes et Boyle entre science et politique*, trad. T. Piélat et S. Barjansky, Paris, La Découverte.
- SILVERMAN Kenneth, 1991, *Edgar Allan Poe. Mournful and Never-Ending Remembrance*, New York, Harper Perennial.
- SYDNEY Sir Phillip, 1987, « A defence of poetry », *Selected Writings*, R. Dutton éd., Manchester, Fyfield Books.
- TURNER Paul V., 1994, *Campus. An American Planning Tradition*, Cambridge, MIT Press.
- VARNADO Seaborn Lowrey, 1968, « The case of the sublime purloin », *Poe Newsletter*, n° 1, p. 27.
- WHALEN Terrence, 2002, *Edgar Allan Poe and the Masses. The Political Economy of Literature in Antebellum America*, Princeton, Princeton University Press.
- WILLIS Robert, 1821, *An Attempt to Analyze the Automaton Chess Player of M. de Kempelen*, Londres, J. Booth.
- WILTSE Charles Maurice, 1960, *The Jeffersonian Tradition in American Democracy*, New York, Hill and Wang.
- WIMSATT William K., 1939, « Poe and the chess automaton », *American Literature*, n° 2, p. 138-151.
- WINTER Alison, 1992, « The Island of Mesmeria », PhD, Université de Cambridge.
— 2008, *Mesmerized! Powers of Mind in Victorian Britain*, Chicago, The University of Chicago Press.
- WINTERS Yvor, 1960, *In Defense of Reason. Primitivism and Decadence and other Essays*, Londres, Routledge.
- WOODBERRY George E., 1909, *The Life of Edgar Allan Poe*, 2 vol., Boston, Houghton Mifflin.
- WORDSWORTH William, 1957, *Selected Poems*, Londres, Oxford University Press.
— 1997 [1800], *Ballades lyriques suivies de Ode : Pressentiments d'immortalité*, trad. D. Peyrahe-Leborgne et S. Vige, Paris, José Corti.

YEO Richard, 1984, « Science and intellectual authority in mid-nineteenth century Britain : Robert Chambers and *vestiges of the natural history of Creation* », *Victorian Studies*, n° 28, p. 5-31.

Bibliographie sélective des travaux de John Tresch

- TRESCH John, 1997, « The potent magic of verisimilitude. Edgar Allan Poe within the mechanical age », *British Journal for the History of Science*, vol. 30, p. 275-290.
- 1998, « Heredity is an open system. Gregory Bateson as descendant and ancestor », *Anthropology Today*, vol. 14, n° 6, p. 3-6.
- 2001a, « On going native. Thomas Kuhn and anthropological method », *Philosophy of the Social Sciences*, vol. 31, n° 3, p. 302-322.
- 2001b, « Extra! Extra! Poe invents science fiction », *The Cambridge Companion to Poe*, K. J. Hayes éd., Cambridge, Cambridge University Press, p. 113-132.
- 2002, « Did Francis Bacon eat pork? A note on the tabernacle in *New Atlantis* », *Iconoclash*, B. Latour et P. Weibel éd., Cambridge, MIT Press, p. 231-233.
- 2003, « The uses of a mistranslated manifesto : Baudelaire's "Genèse d'un poème" », *L'esprit créateur*, vol. 43, n° 2, p. 23-35.
- 2004a, « La science mise à nu (par ses ethnographes même) », trad. S. Perdigon, *Critique*, n° 680-681, p. 52-65.
- 2004b, « In a solitary place. Raymond Roussel's brain and the French cult of unreason », *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences*, vol. 35, n° 2, p. 307-332.
- 2005, « ¡Viva la República Cósmica!, or The children of Humboldt and Coca-Cola », *Making Things Public*, B. Latour et P. Weibel éd., Cambridge/Karlsruhe, MIT Press / ZKM.
- 2007a, « Estrangement of vision : Edgar Allan Poe's optics », *Observing Nature - Representing Experience. The Osmotic Dynamics of Romanticism, 1800-1850*, E. Fiorentini éd., Berlin, Reimer Verlag, p. 155-186.
- 2007b, « The Daguerreotype's first frame : François Arago's moral economy of instruments », *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 38, n° 2, p. 445-476.
- 2007c, « Electromagnetic alchemy in Balzac's *The Quest for the Absolute* », *The Shape of Experiment*, H. Schmidgen et J. Kursell éd., Berlin, Max-Planck preprint.
- à paraître, *The Romantic Machine. Technology and Metamorphosis in France, 1820-1851*.