

À la recherche du livre absent (Nerval, Poe et Lovecraft)

Si *À la Recherche du temps perdu* superpose efficacement la quête d'un livre par son narrateur et la réalisation effective de celui-ci par l'auteur, le critique nourri des apports de la théorie des mondes possibles peut légitimement laisser courir sa rêverie et s'interroger : qu'aurait été *La Recherche* si le narrateur n'avait pas fait l'expérience de la révélation du *Temps retrouvé* ? Afin d'interroger les modes déceptifs de cette quête toute mallarméenne du Livre, l'érudite songeur doit alors tourner sa recherche non pas vers des formes abouties, mais vers des réalisations inachevées. Jean-Pierre Richard évoque, à propos de Mallarmé, la façon dont le projet du Livre, « au nom d'une œuvre essentielle mais non écrite [...] joue un rôle terrorisant »¹.

Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe et Howard Philip Lovecraft ont chacun à leur manière expérimenté le statut de *minores* de leur vivant, éprouvant (pour des raisons pratiques ou psychologiques) une difficulté certaine à faire œuvre à partir de leurs écrits : *a contrario* du modèle proustien, ceux-ci traitent de façon privilégiée le thème narratif de la recherche infructueuse d'un livre manquant, absent ou perdu, métonymique des apories du travail de l'écrivain (l'innommable, l'indicible, l'inconciliable). Éclaircir les enjeux de ce manque sur les plans générique, thématique et esthétique, c'est donc interroger une littérature qui a inoculé le négatif et qui, en faisant le deuil de l'original, revendique sa propre inauthenticité.

« JE DIRAI LE LIVRE, PERSUADÉ QU'IL N'Y EN A QU'UN » (MALLARMÉ)

Pour Nerval, Lovecraft et Poe, le premier des livres manquants est le leur : chacun d'entre eux reconnaît amèrement et met en scène l'incomplétude de leur bibliographie. Un projet d'œuvres complètes rédigé par Nerval à la fin de sa vie² offre de ce point de vue un témoignage émouvant : ce document constitue une tentative

¹ Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 434.

² Gérard de Nerval, « Projet d'œuvres complètes », *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

de l'auteur pour trouver une cohérence à ses différents textes (livres, feuillets, drames) sur le modèle contemporain de la *Comédie humaine* balzacienne. Des ouvrages existants côtoient des ouvrages fantasmés et les textes permutent d'une rubrique et d'un genre à l'autre très naturellement : tout se passe comme si Nerval tâchait de dégager des fragments épars de son œuvre une unité. Le décès de son auteur ne permit pas la réalisation d'un tel projet. Cette dialectique entre fragments et unité permet à Jean-Pierre Richard d'affirmer que l'œuvre nervalienne assume son incomplétude, rappelant qu'elle « ne possède aucun droit de propriété » et que l'auteur s'est souvent plagié lui-même³. La lettre-préface à Alexandre Dumas fait montre d'une telle assomption :

Renonçant désormais à la renommée d'inspiré, d'illuminé ou de prophète, je n'ai à vous offrir que ce que vous appelez, si justement des théories impossibles, un livre infaisable, dont voici le premier chapitre⁴...

Cette difficulté à *faire œuvre* est également mise en scène par Lovecraft et Poe. Éric Lysøe a observé chez Poe une prise en compte revendiquée des données matérielles de la création littéraire : il insiste sur le choix de l'auteur de créer un objet matériel, livre ou magazine, et plus encore sur sa volonté d'en organiser tous les aspects, typographiques ou éditoriaux :

Ces précisions n'ont pas pour seul but de séduire les sous-scripteurs éventuels. Elles sont une façon de réaliser ce qui n'est encore qu'une idée de magazine. Tout, jusqu'à dans la maquette de la couverture doit de la sorte être pensé dans le détail. Car la littérature ne se réduit pas à un monde abstrait où l'on ne fraie qu'en compagnie de bons esprits⁵.

Le projet de création d'un journal (initialement intitulé *The Penn* puis *The Stylus*) ne se réalisera pourtant jamais. Comme l'indique Éric Lysøe, cette attention est le corolaire de l'intérêt manifesté par Poe envers le travail de composition : il s'agit pour l'auteur de réaliser « un parfait équilibre entre *le projet auctorial* et sa *réalisation lectoriale* »⁶.

³ Jean-Pierre Richard, « Géographie magique de Nerval » dans *Poésie et profondeur*, Paris, Éditions du Seuil, 1955.

⁴ Gérard de Nerval, *Angélique, Les Filles du feu, Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 451.

⁵ Éric Lysøe, *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 47.

⁶ *Ibid.*, p. 49.

Si Poe présente la collaboration de ces deux pôles sous un jour heureux, Lovecraft explore quant à lui son versant négatif. Selon l'écrivain Michel Houellebecq, Lovecraft refuserait toute compromission avec le mercantilisme au point de se constituer « en vivant sacrifice »⁷. Houellebecq relève des extraits de la correspondance de Lovecraft qui témoignent de ce désintéressement : au magazine *Weird Tales* à qui il transmet ses manuscrits en 1923, il écrit : « Si le texte ne peut être imprimé comme il fut écrit à la virgule près, c'est avec reconnaissance qu'il acceptera votre refus », poussant l'*ethos* paradoxal au point d'affirmer à son éditeur : « il y a peu de chances pour que mes manuscrits rencontrent votre considération ». Dans une autre lettre de 1925, il donne la clef de son intransigeance : « Je suis presque résolu à ne plus écrire de contes, mais simplement à rêver ». Constituant une « gigantesque machine à rêver »⁸, l'œuvre de Lovecraft apparaît comme nécessairement incomplète : son efficacité est attestée par le succès de la mythologie lovecraftienne qui se perpétua grâce à ses continuateurs (August Derleth, Robert E. Howard) et sa récupération par la culture populaire. Fantôme d'une œuvre volontairement avortée, le Livre lovecraftien est celui qui choisit de fertiliser par ses images et ses thèmes ceux qui restent encore à écrire : il offre ainsi au « livre à venir » de Maurice Blanchot l'une de ses manifestations les plus abouties.

Chez les trois auteurs, l'incomplétude du livre est le symptôme d'une destinée littéraire conçue comme imparfaitement réalisée. Cette préoccupation à l'égard de l'avenir littéraire correspond aussi à une obsession du passé : Nerval, Poe et Lovecraft mettent en effet en scène leur impossibilité à fonder une œuvre propre. Au sein de cette recherche de singularité et d'authenticité⁹, quête de postérité et retour aux origines de la littérature se confondent alors. La recherche de l'originalité se superpose ainsi à celle de l'original, de la même façon que l'Orient nervalien se présente à la fois pour Gérard de Nerval comme une terre maternelle au contact de laquelle il se replongera « aux sources vénérées de notre histoire et de nos

⁷ Michel Houellebecq, *H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, Éditions du Rocher, 2005, p. 139.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ Sur les origines juridiques et les implications esthétiques de cette recherche de l'originalité en littérature, voir Laurent Pfister, « L'œuvre, une forme originale, naissance d'une définition juridique (xviii^e – xix^e siècles) » dans *Le Plagiat littéraire*, textes réunis par Hélène Maurel Indert, Tours, Publications de l'Université François Rabelais, 2002.

croyances » et comme l'espoir d'un ressourcement littéraire et psychologique (à la suite d'un épisode de crise nerveuse qui affecta durablement la réputation de l'auteur en France) : « je me refaisais enfant à ce berceau du monde, jeune encore au sein de cette jeunesse éternelle »¹⁰.

MAUVAIS GENRE

Le livre *infaisable* qui s'espère *livre à venir* est donc en quête de ses origines et dresse, afin de se réaliser, ses propres généalogies. La filiation entre Gérard de Nerval, Edgar Allan Poe et Howard Philips Lovecraft est elle-même illustrée par des influences discrètes et une chaîne ténue d'allusions. Celles-ci illustrent dans une certaine mesure le propos de la quête d'un original absent : en effet, la généalogie de ces trois écrivains est à placer sous le signe du manque et de la fuite. Poe est ainsi l'objet d'une unique référence dans l'œuvre de Nerval : dans un rêve raconté dans *Les Nuits d'octobre*, Nerval se représente condamné par un tribunal pour les chefs d'accusation de *fantaisisme*, de *réalisme* et d'*essayisme*¹¹. Si la pertinence de ces chefs d'inculpation peut être débattue, il n'en reste pas moins que Nerval fait le choix de s'inscrire avec E. A. Poe au sein d'une *littérature réprouvée* par une institution qui, dans ce rêve, se place symboliquement sous l'autorité de la *Sapientia*, de l'*Ethica*, et de la *Grammatica*.

Malgré de telles influences – souterraines, labiles et refoulées – la véritable parenté de ces auteurs réside dans leur même affiliation au registre fantastique (entendu ici au sens large de travail narratif sur l'ambiguïté) qui remet en doute les catégories du monde et du langage. Tzvetan Todorov évoque successivement les trois auteurs dans son *Introduction à la littérature fantastique*¹² : si chacun d'entre eux répond aux critères forgés par le théoricien, il n'en demeure pas moins qu'aucun ne peut être entièrement assimilé au paradigme du fantastique. Ainsi, « *Aurélia*

¹⁰ Gérard de Nerval, *Voyage en Orient, Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 515.

¹¹ Gérard de Nerval, *Les Nuits d'octobre, Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*

¹² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1970. Voir les passages consacrés aux trois auteurs p. 39, 43-45, 52-54.

constitue un exemple original et parfait de l'ambiguïté fantastique » car contrairement au canon fantastique, il ne s'agit pas de distinguer si le narrateur est fou mais de savoir « si la folie n'est pas en fait une raison supérieure ». De la même façon, la proximité de H.P. Lovecraft avec le genre de *l'horreur* l'éloigne du fantastique : Todorov, en s'appuyant sur les écrits théoriques de Lovecraft, évoque la spécificité de ses nouvelles où « le critère du fantastique ne se situe pas dans l'œuvre mais dans l'expérience particulière du lecteur ». L'originalité de Poe réside quant à elle dans son recours à la parodie et au pastiche (par exemple dans *Metzengerstein*). Comme l'indique Jean-Louis Cabanès, la parodie en s'avouant pour telle « inocule la négativité dans le récit »¹³ : elle permet donc de subvertir les littératures gothiques et fantastiques, alors à la mode (*Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, *Les Élixirs du diable* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann), dans le but de les renouveler, notamment en hybridant la nouvelle fantastique et le roman à énigme¹⁴.

MAUVAIS SANG

Nerval, Poe et Lovacraft ne s'inscrivent donc qu'incidemment dans le paradigme de la littérature fantastique. Cette instabilité générique est caractéristique, comme le signale Daniel Sangsue dans *Le Récit excentrique*, du statut de bâtardise qu'entretiennent ces textes à l'égard de la littérature. Gérard de Nerval dans la nouvelle *Angélique* outre ainsi ce stigmate d'illégitimité :

Et puis.... (C'est ainsi que Diderot commençait un conte me dira-t-on.)
– Allez toujours !
– Vous avez imité Sterne...
– Qui avait imité Swift...
– Qui avait imité Merlin Coccaïe...
– Qui avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres... Quand ce ne serait que l'auteur de l'*Odyssée* qui fait promener son héros pendant dix ans autour de la Méditerranée [...]¹⁵.

¹³ Jean-Louis Cabanès, *Le Négatif. Essai sur la représentation romantique*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011.

¹⁴ Borges attribuée à Edgar Poe la paternité du genre policier.

¹⁵ Gérard de Nerval, *Angélique, Les Filles du feu*, op. cit., p. 535.

Il faut ajouter que ce texte constitue lui-même une réécriture d'un passage de *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Charles Nodier¹⁶. Selon Daniel Sangsue, cette tendance à la généalogie révèle deux traits fondamentaux du récit excentrique : « son caractère fondamentalement hypertextuel (il ne cesse de se définir par rapport aux textes qui l'ont précédé) et son statut *paradoxal* : ce récit en rupture et qui pratique la discontinuité cherche à s'inscrire dans une continuité »¹⁷. Si à travers une telle généalogie, Nerval entérine le constat de La Bruyère selon lequel « l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes »¹⁸, il remarque également qu'aucune de ces références, citées (Diderot, Sterne, Homère) ou implicites (Nodier et La Bruyère), n'est suffisante pour fonder une littérature proprement excentrique : le dernier terme de cette chaîne intertextuelle, l'ouvrage qui serait à la fois *original* et *originel* se dérobe et reste introuvable, laissant orpheline toute une littérature.

La critique universitaire a depuis longtemps étudié le travail de ses propres influences par Poe : Éveline Pinto distingue ainsi chez cet auteur *l'art d'imaginer*, « de combiner des intrigues en fonction d'un certain effet » qui prend appui sur la reprise de plusieurs clichés littéraires romantiques (la maladie, la déchéance, l'agonie féminine, la folie masculine), de *l'art d'inventer* qui est lui proprement créateur et qui « tend à s'affranchir des normes conventionnelles de ses propres mythes »¹⁹. Cette distinction rejoint celle entre *fancy* et *imagination*, théorisée par Coleridge et reprise par Poe, laquelle est en outre illustrée par l'affrontement de Dupin et de D. dans la nouvelle *La Lettre volée*. Le poème « Le Corbeau » et son corollaire analytique « Méthode de composition » peuvent ainsi être lus comme la mise en abyme de cette confrontation entre deux principes contradictoires : l'imaginaire et le travail de composition. Ainsi le début du poème, qui représente le poète méditant « sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée »²⁰, symbole d'une tradition littéraire qui imprègne l'imaginaire du poète (cette infusion

¹⁶ Charles Nodier, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, Paris, Delangue, 1830, p. 26-27.

¹⁷ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier, De Maistre, Nerval, Nodier*, Paris, José Corti, 1987, p. 55-56.

¹⁸ La Bruyère, *Les Caractères, ou les mœurs de ce siècle*, Paris, Estienne Michallet, 1696, p. 7.

¹⁹ Éveline Pinto, *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 13.

²⁰ Edgar Allan Poe, *Genèse d'un poème, Œuvres en prose*, traduit par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 1932, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 980.

est ici illustrée par les clichés gothiques), n'est pas sans évoquer la revendication assumée de l'héritage romantique dans sa notice explicative :

Donc, la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde, et il est également hors de doute que la bouche la mieux choisie pour développer un pareil thème est celle d'un amant privé de son trésor²¹.

Les deux textes décrivent donc un sujet qui tente de donner une forme originale à un legs littéraire. Il faut, de ce point de vue, interpréter l'hégémonie du thème de l'héritage dans les nouvelles gothiques de Poe (« La Chute de la Maison Usher », « Bérénice » ou encore « Metzengerstein ») comme une mise en abyme de cette lutte contre un imaginaire extrêmement codifié : à l'image de ces héritages fatals, l'intertextualité poésque désigne moins des sources introuvables qu'une littérature à perdre et des livres à désapprendre.

Ironiquement, Lovecraft entretient un rapport tout aussi conflictuel à son héritage poésque : les jeux intertextuels pratiqués par Lovecraft insistent régulièrement sur la nécessaire distance que tente d'installer le résident de Providence à l'égard de son illustre devancier. L'incipit de « La Maison maudite » symbolise ainsi la volonté de Lovecraft de s'inscrire littéralement dans les pas de Poe (en décrivant un lieu fréquenté par l'auteur) pour ensuite dévier très subtilement du chemin tracé par celui-ci :

Or, et c'est l'ironie de la chose, au cours de ces promenades si fréquentes, le grand maître mondial de l'horreur et de l'insolite devait passer devant une maison située du côté est de la rue, vieille bâtisse crasseuse, perchée sur le contrefort d'une colline abrupte, flanquée d'un grand jardin en friche remontant à l'époque où cette région n'était guère civilisée. Il ne semble pas qu'il ait jamais écrit sur cet endroit ni qu'il en ait parlé. Il ne semble pas non plus qu'il l'ait jamais remarqué²².

Ici la fonction de l'intertextualité est de dénoncer l'absence d'une histoire que la nouvelle s'apprête à réparer. Dans l'œuvre de Lovecraft, ce procédé est poussé à son extrémité grâce à la mise en scène d'une intertextualité fictive : le versant littéraire d'une telle démarche est illustré par ses parodies et pastiches tels que la truculente notice de *Ibid*²³ (auteur du célèbre *Op. cit.*, régulièrement cité par les

²¹ *Ibid.*, p. 990.

²² H. P. Lovecraft, *La Maison maudite*, *Œuvres de H. P. Lovecraft*, t. II, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 174.

²³ *Ibid.*, p. 265-266.

copies étudiantes). La mystification élaborée autour de l'existence du *Necronomicon*, grimoire occulte et maudit rédigé par l'arabe fou Abdul Alhazred est bien sûr l'aspect le plus manifeste de cette tendance : Lovecraft brouilla volontairement les repères référentiels de ses lecteurs, faisant de ce livre un motif récurrent de ses fictions et publiant par ailleurs de fausses notices de l'ouvrage (comme l'*Histoire du Necronomicon*²⁴). Cette mise en scène d'un ouvrage absent excéda le projet de son inventeur : Jacques Finné a relevé les étapes de cette mystification, énumérant les fausses pistes et les contrefaçons du *Necronomicon* élaborées par les continuateurs de Lovecraft²⁵. Cette volonté de combler l'espace laissé par le livre manquant réapparaît dans la réappropriation par la *culture geek* du mythe lovecraftien au sein du jeu de rôle *The Call of Cthulhu* créé en 1981 aux États-Unis par Sandy Petersen : les scénarios réalisés par les joueurs prennent souvent pour prétexte l'un des ouvrages inventés par Lovecraft²⁶. Chaque partie construit ainsi à partir du livret fourni au « maître du jeu », une nouvelle histoire autour de ces ouvrages absents.

BIBLIOTHÈQUES DE BABEL

Le motif de la bibliothèque, surreprésentée dans les textes étudiés, met donc paradoxalement en valeur l'absence d'un livre plus fondamental que les autres. Le chapitre « La bibliothèque de mon oncle » dans *Les Illuminés* révèle les mauvaises habitudes de lecture de son auteur. Véritable « bibliothèque de Babel », ce lieu originaire dissimule un temple de la folie :

J'ai été élevé en province, chez un vieil oncle qui possédait une bibliothèque formée en partie à l'époque de l'ancienne révolution. Il avait relégué depuis dans son grenier une foule d'ouvrages [...].

²⁴ H. P. Lovecraft, *Histoire du Necronomicon*, *Œuvres de H. P. Lovecraft*, t. I, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 597-598.

²⁵ Jacques Finné, *Des mystifications littéraires*, Paris, José Corti, « Les Essais », 2010.

²⁶ Par exemple, dans le récent recueil de scénarios *Le Musée de L'homme* (Nancy, Sans-Détour, 2014), trois intrigues se développent autour de grimoires fictifs : « Théâtre d'ombres », « Le Livre des Révélation » ou encore « Le Septième chant de Maldoror » (qui implique également *Le Roi en jaune*, un autre texte sujet à mystifications). Le coffret s'accompagne d'une aide de jeu, « Des livres qui tuent », qui décrit « cinq ouvrages maudits en détail » (Livre 1, p. 6).

Ayant fureté dans sa maison jusqu'à découvrir la masse énorme de livres entassés et oubliés au grenier, — la plupart attaqués par les rats, pourris ou mouillés par les eaux pluviales passant dans les intervalles des tuiles, — j'ai, tout jeune, absorbé beaucoup de cette nourriture indigeste ou malsaine pour l'âme ; et, plus tard même, mon jugement a eu à se défendre contre ces impressions primitives²⁷.

Le texte met en scène un savoir ésotérique dangereux qui risque de corrompre l'âme de son lecteur. C'est pourtant cette perniciosité du livre qui justifie la démarche active de recherche du narrateur. Cette recherche est le sujet de la nouvelle « Angélique » dont le point de départ est l'amendement Riancey (qui réglemente sévèrement la pratique du roman-feuilleton) : à défaut de cette activité, le narrateur se mettra donc en recherche d'une biographie, l'*Histoire de l'abbé Bucquoy* afin de proposer à ses lecteurs un feuilleton historique. Pourtant, au feuilleton interdit se substitue rapidement le feuilleton infaisable : le livre en question reste introuvable. Le récit-cadre de cette nouvelle décrit alors la recherche par le narrateur de ce livre dans les bibliothèques de Paris et du Valois. Parvenu au terme de la nouvelle, celui-ci annonce qu'il a retrouvé le livre mais qu'il sera la matière d'une monographie dans un ouvrage à venir : *Les Illuminés*. Le récit-encadré est quant à lui un texte de substitution : ne pouvant fournir le récit de la vie de l'abbé, le narrateur propose celui de sa grande tante, Angélique de Longueval (en recopiant des passages de son journal, trouvé lors de l'enquête). Le parcours de la bibliothèque entraîne la substitution d'un texte à un autre : objet transitionnel, le livre perdu vaut pour sa capacité à convoquer d'autres textes. Nerval présente donc une bibliothèque métaphorique où les livres s'imposent tout autant à l'écrivain qu'ils se dérobent à lui. Cette image connaîtra une postérité littéraire fameuse : dans la nouvelle « La bibliothèque de Babel » de Jorge Luis Borges²⁸ qui décrit une bibliothèque infinie (composée de livres obtenus par combinaison aléatoire des lettres de l'alphabet) au sein de laquelle un livre total, « résumé de tous les autres » demeure caché. La quête du second tome de la *Poétique* d'Aristote des personnages du *Nom de la Rose* d'Umberto Eco illustre également la fécondité de ce thème.

²⁷ H. P. Lovecraft, *Les Illuminés*, *Œuvres complètes*, t. II., *op. cit.*, p. 885-886.

²⁸ Jorge Luis Borges, « La bibliothèque de Babel », traduit par Ibarra, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983, p. 71-81.

Le pendant lovecraftien de ces bibliothèques est fictif : il s'agit de la bibliothèque de l'Université de Miskatonic, l'écrin fantasmagorique du *Necronomicon*. Elle constitue en grande partie le décor de la nouvelle « L'Horreur de Dunwich ». Deux lignes narratives se croisent dans ce récit : la quête du grimoire *Necronomicon* menée par l'antagoniste Wilbur Whateley et les tentatives du bibliothécaire Henry Armitage pour l'empêcher d'avoir accès à l'ouvrage. Une telle structure thématise l'impossible traversée de la bibliothèque. Le parcours de Wilbur est par ailleurs jalonné d'obstacles : le personnage est d'abord guidé par des ouvrages anciens, puis doit solliciter l'aide de « nombreux bibliothécaires de villes lointaines » avant d'être confronté aux problèmes des traductions (de seconde main) et à l'état fragmentaire de l'ouvrage. Dans son étude sur Lovecraft dans son ouvrage *La Lettre tue*, Philip Met a relevé l'ambiguïté du personnage de Wilbur, qui rappelle celle des narrateurs lovecraftiens :

Comment dès lors ne pas voir dans cet étrange personnage la face noire et funeste de l'archétype du narrateur-(en)quêteur lovecraftien avec qui il partage plus d'un trait dont le moindre n'est pas une *libido sciendi* quelque peu suspecte ou équivoque, associée à un goût de la solitude²⁹ ?

Au cours de sa recherche, l'étrange Wilbur découvre ses propres origines démoniaques alors qu'au lecteur est révélée l'existence de son jumeau (dont la filiation à une entité maléfique est plus manifeste). Le parcours métaphorique et physique de la bibliothèque en quête d'un livre absent, même s'il n'aboutit pas, change en profondeur l'identité du lecteur. Chez Lovecraft, les personnages sont ainsi fréquemment aliénés par leurs propres recherches livresques : dans *L'Affaire Charles Dexter Ward*, la quête du personnage est prolongée lorsque ce dernier se retrouve possédé par l'esprit démoniaque de son ancêtre Joseph Curwen ; dans « À travers l'abîme du temps », Nathaniel Wingate est dépossédé de son esprit par une race extraterrestre afin de participer à l'activité encyclopédique d'une bibliothèque universelle en tous points borgésienne.

L'inaccessibilité du livre lovecraftien réside donc moins dans le parcours semé d'embûches qui obstrue sa lecture que dans l'aliénation que subit son lecteur en les

²⁹ Philip Met, *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 92.

traversant : une courte nouvelle de Lovecraft intitulée « Le Livre »³⁰ dépeint ainsi le destin d'un personnage qui découvre un obscur grimoire, un « livre tout rongé par les vers » qui modifiera en profondeur son rapport à la réalité, la rendant à son étrangeté au point de faire douter le narrateur de sa propre identité devenue « étonnamment incertaine »³¹. À travers ces métaphores, la lecture apparaît comme une activité rongée par le manque, qui condamne le sujet, vacant dès lors qu'il pose les yeux sur un livre, à une perpétuelle recherche qui déporte ses secrets d'ouvrages en ouvrages.

CONTRE-HISTOIRE

Moins manifeste dans les nouvelles d'Edgar Poe, le thème du livre absent influence de manière souterraine son œuvre. Si elle ne concerne pas directement la recherche d'un *livre*, la nouvelle « La Lettre volée » interroge des problématiques similaires. Levons tout d'abord une première ambiguïté : le titre sous lequel nous connaissons ce texte lui fut attribué par Charles Baudelaire dans sa traduction de 1856. L'épithète « volée » qui met en français l'accent sur l'absence de la lettre et sur les conséquences de ce manque (ainsi que sur le crime commis par D.) rend imparfaitement le sens du mot « *purloined* » qui insiste sur l'idée de détournement. *Traduttore, tradittore*, l'auteur des *Fleurs du mal* infléchit subtilement le sens de la nouvelle au profit de ses propres préoccupations poétiques³². Si la traduction de Baudelaire met ainsi en valeur l'aspect gothique de l'inspiration poétique, il oblitère légèrement par ces choix la dimension d'investigation propre à ces nouvelles.

Toute relative qu'elle soit, cette injustice a depuis été compensée par une littérature critique abondante. La lecture que fit Lacan de la nouvelle dans « Le séminaire sur "La Lettre volée" » lors d'une conférence prononcée en 1956 propose

³⁰ H. P. Lovecraft, *Le Livre*, *Œuvres de H. P. Lovecraft*, t. II, *op. cit.*, p. 266.

³¹ *Ibidem*.

³² L'édition de la Pléiade des œuvres de Poe relève ainsi que Baudelaire choisit dans une même page de traduire le mot « recherchées » (en français dans le texte de Poe) par « originales » puis par « torturées » déplaçant ainsi la nuance d'exotisme du signifiant au signifié (*La Lettre volée*, *Œuvres complètes*, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 57, notes 5 et 6).

d'élucider le texte de Poe afin d'illustrer l'idée que « l'ordre symbolique est, pour le sujet, constituant »³³. Lacan observe ainsi que la nouvelle donne à voir les déplacements d'un signifiant (dont la nature n'est jamais évoquée) à partir desquels les personnages se déterminent et modifient leurs représentations³⁴. Cette absence de la lettre fait apparaître les autres failles de la nouvelle : dans son analyse de « La Lettre volée » de 1985, Jean-Claude Milner réalise une série d'hypothèses qui renouvellent le sens de la nouvelle³⁵. L'analyse classique de la nouvelle a fait de D. un double de Dupin : ces figures rivales exigent d'être lues l'une en miroir de l'autre (chacune agissant en fonction d'un principe opposé, la *fancy* et l'*imagination* créatrice) posant à travers le thème de la duplicité, celui de l'originalité³⁶. Jean-Claude Milner enrichit cet aspect en proposant de voir en D. le frère de Dupin et d'interpréter la vengeance de ce dernier au regard d'une rivalité amoureuse dont les prémisses se seraient produits à Vienne³⁷. Ce « roman de Dupin », tout à la fois anti-roman et roman des origines, est donc refusé au lecteur. Selon Jean-Claude Milner, l'enquête de Dupin met en abyme le travail de *conjectures* que le lecteur doit effectuer pour prendre conscience du livre absent. L'inscription en creux de ce contre-récit dans la nouvelle est confirmée par un dernier argument : on a beaucoup glosé sur la citation attribuée à Sénèque en exergue de la nouvelle (mais dont la référence reste incertaine)³⁸ : celle-ci doit être lue en regard de la citation finale de la nouvelle extraite de l'*Atrée* de Crébillon³⁹, pièce qui s'inspire du *Thyeste* du même Sénèque. Peut-être faut-il dès lors considérer que la citation qui introduit le roman n'est pas faussement attribuée : il s'agirait alors d'un commentaire analytique de la pièce de Sénèque qui relirait l'histoire de la rivalité des deux frères comme l'opposition de deux logiques. Ainsi Poe replie – à l'image de la lettre perdue – le

³³ Jacques Lacan, « Le séminaire sur "La Lettre volée" », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 12.

³⁴ Le psychanalyste conclut que « la lettre arrive toujours à destination » (p.31). Cette formule fut l'objet d'une réponse vive de Derrida dans « Le Facteur de vérité ».

³⁵ Jean-Claude Milner, « Retour à la lettre volée », *Détections fictives*, Paris, Éditions du Seuil, 1985.

³⁶ Le thème du double est très présent dans l'œuvre de Nerval (« Je suis l'autre » écrit-il au bas d'un de ses portraits en 1854). Elle s'incarne en outre dans la figure du *Doppelgänger* (voir Peter Whyte, « Gautier, Nerval, et la hantise du *Doppelgänger* », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 10, 1988, p. 17-31).

³⁷ Ces conjonctures reposent sur des indices relevés dans *Le Double Assassinat de la rue Morgue* et sur plusieurs extrapolations autour de la lettre qui sert à dissimuler la lettre volée.

³⁸ « *Nil sapientiae odiosius acumine nimio* » (« Rien en fait de sagesse n'est plus détestable que d'excessives subtilités »), *La Lettre volée*, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 45.

³⁹ « Un dessein si funeste/ S'il n'est digne d'Atrée, est digne de Thyeste », *ibid.*, p. 64.

début de la nouvelle sur sa fin, recouvrant ainsi une histoire qui ne sera pas racontée.

« ORIGINAIREMENT HERMÉTIQUE ET SECONDE » (DERRIDA)

Une fonction analogue doit être attribuée aux dernières pages des *Aventures de Gordon Pym*. La fin du récit de Gordon Pym est en effet refusée au lecteur : le chapitre xxvi annonce la mort du héros et l'impossibilité de restituer la suite du texte, interrompu à la date du 22 mars. La suite du chapitre dans laquelle le même narrateur procède à une série de conjectures autour des figures représentées dans le chapitre xxiii a produit une littérature exégétique très riche et parfois polémique (Bonaparte, Bachelard). Jean Ricardou, considérant la symbolique du blanc et du noir dans la fin des *Aventures de Gordon Pym*, propose de faire de ce récit un « voyage au bout de la page »⁴⁰. Le texte métaphoriserait ainsi la confrontation du noir de l'encre et du blanc du papier. Une telle hypothèse est corroborée par la mystérieuse inscription évoquée à la fin du texte : « *J'ai gravé cela dans la montagne, ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher* ». Le récit s'achève par une victoire de la blancheur et donc par l'échec de l'écriture. Le dernier chapitre consacre conjointement la perte du manuscrit de Pym et l'illisibilité des figures grotesques (et du cri *Tekeli-li* de Tsalal) : il constate ultimement l'inintelligibilité des dernières fins et de l'inachèvement du récit (tant sur le plan narratif que sémantique). Substitués d'une écriture aporétique, les cryptogrammes qui noircissent la page ne dissimulent que la poussière du rocher : leur vérité n'est que celle de l'énigme, renvoyée à sa dimension de signifiant. Dépouillé des mystères qu'il met en scène, le *Narrative* apparaît comme le roman d'un livre fantasmé.

Lovecraft reprend ce même cri *Tekeli-li* dans son propre récit d'exploration polaire, *Les Montagnes hallucinées*⁴¹. Prononcé par les créatures de la cité de glaces et tout aussi incompris par les personnages, ce cri constitue pourtant un

⁴⁰ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 203 sq.

⁴¹ Autre signe de son incomplétude, la nouvelle poésque a également fait l'objet d'une suite, rédigée par Jules Verne : *Le Sphinx des glaces*, en 1897.

avertissement à leur égard : il révèle l'existence d'une créature plus dangereuse encore dans les profondeurs de la cité. Lovecraft infléchit le sens des cryptogrammes poésques : ils ne dissimulent plus le vide, mais l'impossibilité à dire. Cette interprétation rejoint les considérations sur le style de Lovecraft (parfois dénoncé comme imprécis par la critique lovecraftienne). Denis Mellier la conçoit comme une *écriture de l'excès*, surchargée d'hyperboles⁴², tandis que Michel Le Bris relit, à l'aune de la notion d'*indicible*, les textes lovecraftiens⁴³ ; enfin Philip Met relève le travail linguistique de Lovecraft qui joue sur le mélange des idiomes afin de faire entrevoir un langage qui excéderait l'humanité⁴⁴. Le style lovecraftien est celui d'une écriture rendue à son étrangeté, outrée par excès ou réduction : comme le narrateur de la nouvelle « Je suis d'ailleurs », le style lovecraftien est étranger aux textes qu'il habite et invoque celui qu'il considère comme le véritable Livre.

Si les nouvelles de Poe et de Lovecraft mettent en scène les apories de l'écriture, la quête du livre perdu, en octroyant à ce manque une forme narrative, rend ces œuvres nécessairement inauthentiques, les assimilant à des artéfacts littéraires sans antécédent. Ils répondent ainsi à la définition proposée par Jacques Derrida du livre pur, « naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en-deçà de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier »⁴⁵.

Il faut pareillement considérer l'œuvre de Gérard de Nerval : parce qu'elle a inoculé l'absence, l'écriture se veut un processus critique qui rétablira l'harmonie du monde. Du livre infaisable au livre impossible, l'œuvre nervalienne décline toutes les modalités du manque : les éditeurs ont ainsi beaucoup hésité à intégrer ou non les lettres de Gérard de Nerval à Jenny Colon dans le chapitre VI d'*Aurélia*⁴⁶. Dans son édition du texte, Jean Guillaume souligne le modèle hoffmannien d'un tel procédé déceptif et propose d'y voir la matérialisation de l'absence de ces lettres. Celles-ci

⁴² Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

⁴³ Voir Michel Le Bris, « La Lettre et le désir », *H. P. Lovecraft*, Paris, Éditions de l'Herne, 1969, p. 91-105 (voir aussi dans le même volume Pierre Versins, « Lovecraft et l'indicible », p. 39-46).

⁴⁴ Philip Met, *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, *op.cit.*, p. 95 sq.

⁴⁵ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1967, p. 17.

⁴⁶ À la suite de mention « Bien des lettres manquent, bien d'autres sont déchirées, ou raturées, voici ce que je retrouve » (Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 743).

formeraient pourtant la matrice d'un roman d'amour sous forme épistolaire, roman rêvé mais jamais réalisé, dont l'œuvre nervalienne porte la trace mélancolique.

Michel Jeanneret, dans *La Lettre perdue*⁴⁷, attribue à l'écriture nervalienne une double fonction, mimétique et critique : cet entrelacement structure la nouvelle *Aurélia*, à la fois récit de l'expérience de la folie et tentative de produire un discours sur celle-ci. La voie critique, tout en constatant le deuil, tente de résoudre les conflits d'un sujet en crise : signe d'un manque et tentative de consolation, l'écriture double travaille à rétablir sa propre unité. La « Seconde partie » d'*Aurélia* met en valeur ce nécessaire travail d'exploration des formes de l'absence afin de les dépasser :

Toutefois, me disais-je, il est sûr que ces sciences sont mélangées d'erreurs humaines. L'alphabet magique, l'hiéroglyphe mystérieux ne nous arrivent qu'incomplets et faussés soit par le temps, soit par ceux-là même qui ont intérêt à notre ignorance ; retrouvons la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonante, et nous prendrons force dans le monde des esprits⁴⁸.

Pendant des cryptogrammes poésques, le hiéroglyphe nervalien prend acte de l'absence du Livre, mais envisage la possibilité de redessiner, sur les ruines de la signification, le signe effacé⁴⁹. Nerval observe ainsi l'ambiguïté fondamentale du geste mélancolique : tout à la fois, il recherche et éloigne l'objet authentique de sa recherche. Le même discours critique qui veut rétablir l'unité fonde pourtant le clivage du sujet. De même que chez Poe et Lovecraft, nostalgie de l'original et nostalgie de l'unité se confondent pour l'auteur d'*Aurélia*.

Le motif de la recherche d'un livre met en abyme l'itinéraire poétique de trois auteurs : d'abord emblème d'un livre infaisable, puis d'un modèle introuvable, le livre perdu désigne *in fine* la conversion d'une écriture qui désormais s'assume « originairement hermétique et seconde »⁵⁰. Tour à tour absent, manquant ou à venir, ce livre est le fantôme de l'œuvre impossible. Nerval, Poe et Lovecraft font le choix radical de s'approprier ce stigmaté en le mettant en scène : l'original absent,

⁴⁷ Michel Jeanneret, *La lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, « Sciences humaines », 1978.

⁴⁸ Gérard de Nerval, *Aurélia*, *op. cit.*, p. 724.

⁴⁹ Dans le même chapitre, Nerval applique à la mystique une même leçon : « il est bien difficile, dès que nous en sentons le besoin, de reconstruire l'édifice mystique dont les innocents et les simples admettent dans leurs cœurs la ligne toute tracée » (*Ibid.*, p. 723).

⁵⁰ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, 1967, p. 103.

point de fuite d'une généalogie littéraire qui échoue à se fonder, contamine toutes les déterminations génériques, les rendant instables et labiles. Parce qu'elle a inoculé une telle négativité⁵¹, l'œuvre se dérobe à elle-même et se perpétue dans ses autres : elle trouvera son aboutissement dans ses contre-histoires à reconstruire, dans ses continuations à venir ou encore dans le conflit latent de ses interprétations. À l'image des bibliothèques trompeuses traversées par ses héros, elle sera moins féconde par le livre qu'elle croit recéler et qui se dérobe, que par tous les livres possibles qu'elle laisse entrevoir.

Rémy Arcemisbéhère

(Doctorant contractuel – Université Paris-Sorbonne – Cellf 19-21)

⁵¹ Un tel aspect renvoie à l'idée de « capacité négative » (*negative capability*) théorisée par John Keats dans sa correspondance. Voir également les analyses de cette notion par John E. Jackson dans *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, 2001.

BIBLIOGRAPHIE

- NERVAL, Gérard de, *Œuvres complètes*, 3 tomes, J. Guillaume et Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984-1993.
- POE, Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduit par Charles Baudelaire, Y.-G. Le Dantec (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- LOVECRAFT, Howard Philips, *Œuvres complètes de H. P. Lovecraft*, 3 tomes, *Les Mythes de Cthulhu. Légendes et mythes de Cthulhu. Premiers contes. L'Art d'écrire selon Lovecraft*, Francis Lacassin (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1991-1992.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1993.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1967.
- JEANNERET, Michel, *La Lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, « Sciences humaines », 1978.
- LYSØE, Éric, *Les Voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.
- LACAN, Jacques, « Le séminaire sur "la Lettre volée" » dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, « Le champ freudien », 1966.
- MET, Philippe, *La Lettre tue. Spectre(s) de l'écrit fantastique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1970.