

Collection *Clinamen* 3

Le Thriller métaphysique d'Edgar Allan Poe à nos jours

sous la direction d'Antoine DECHÊNE et de Michel DELVILLE

Presses Universitaires de Liège
2016

Eurêka : du poème en prose au roman métaphysique¹

Jean-Pierre BERTRAND et Michel DELVILLE

Université de Liège/CIPA/Belspo

Eurêka se présente dans l'œuvre de Poe comme un texte-limite, un aboutissement absolu. C'est ainsi qu'il apparaît dans les pages de la biographie de l'auteur, par Rufus Griswold, que Baudelaire utilise en guise d'introduction dans sa traduction de 1864 : « Poe était entièrement persuadé qu'il avait découvert le grand secret; que les propositions d'*Eureka* étaient vraies². » L'œuvre a été publiée en 1848, un an avant la mort de Poe, qui aurait voulu la diffuser à un million d'exemplaires — son éditeur, Putnam, en fit paraître 750; 500 seulement furent vendus. Nous voudrions montrer que cette œuvre atypique constitue, dans la généalogie du thriller métaphysique, une œuvre-phare, sinon pionnière, en dégageant ses procédés particuliers et en montrant comment elle subsume la poétique de Poe telle qu'elle s'élabore dans ses *Histoires (extraordinaires, grotesques et sérieuses)* et telle que l'auteur l'a théorisée dans ses écrits, notamment « La Genèse du poème ». On croisera à cette fin les deux textes : celui de Poe et sa traduction par Baudelaire, lequel contient un certain nombre de problèmes d'interprétation significatifs.

Le titre de l'original est *Eureka: A Prose Poem*. Indication générique intéressante en ceci qu'elle semble proprement inadéquate — notamment en regard de ce que Poe lui-même concevait de la poésie, à savoir un texte très court. *Eurêka* élabore en 40.000 mots le long de seize chapitres une démonstration physico-philosophique, qui ne doit rien à la forme même du poème en prose. Cette inadéquation générique se complique encore dans la courte préface de Poe — qui, elle, ne serait-ce que par sa taille et son argument, pourrait constituer un poème en prose. Il y est question tour à tour de « Livre de Vérités », d'« Objet d'Art », de « Roman » et de « Poème », dans un enchaînement vertigineux de qualifications qui semblent se corriger les unes les autres sans jamais circonscrire

-
1. Ces recherches ont été rendues possibles par le programme « Interuniversity Attraction Poles » financé par le gouvernement belge (BELSPO IAP7/01).
 2. Edgar Allan POE, *Ceuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 696.

pleinement ce qu'est ce curieux texte qui finalement se reconnaît comme Poème (avec majuscule) : « Néanmoins, c'est simplement comme Poème que je désire que cet ouvrage soit jugé, alors que je ne serai plus³. »

À plusieurs reprises, Poe utilise le terme de « Discours » pour désigner son texte⁴ ou encore le qualifie d'« Essai ». Manière plus neutre, mais aussi plus argumentative de présenter un ouvrage qui a les allures, comme l'indique son sous-titre anglais (absent de la traduction française) d'*Essai sur l'univers matériel et spirituel*.

De quoi est-il question au long de cet essai-poème-roman ? En fait, il s'agit d'une cosmogonie dans laquelle l'auteur entreprend d'expliquer « l'univers physique, métaphysique et mathématique, matériel et spirituel » en parlant de « son Essence, de son Origine, de sa Création, de sa Condition présente et de sa Destinée⁵ ». Tâche gigantesque et holiste qui donne peut-être à comprendre la qualification de Poème en prose : dire en une centaine de pages le sens de l'univers, matériel et spirituel, c'est un tour de force en termes de synthèse, ce que Baudelaire aura vu. D'autant que le tout enchaîne une démonstration en seize points et entend se boucler sur une vision cohérente de l'univers — c'est donc aussi « un livre de Vérité » : « [c]e que j'avance ici est vrai⁶ », affirme le poète dans son avant-propos.

UNE COSMOGONIE PANTHÉISTE

Poe part du principe que « dans l'Unité originelle de l'Être Premier est contenue la Cause secondaire de tous les Êtres, ainsi que le germe de leur inévitable Destruction⁷ ». Se fondant sur la loi de la gravitation universelle, il envisage qu'à l'origine la matière fut irradiée à travers l'espace dans toutes les directions à partir d'une particule unique, inconditionnelle, absolue et vers laquelle elle tend naturellement à retourner. Voilà pour l'argument astrophysique qui prétend se fonder sur Newton, mais aussi sur Laplace, longuement discuté, contre ceux qu'il appelle les « transcendantalistes », qui vont d'Aristote à Bacon et Kant, largement mis à mal au chapitre II en raison de leur inféodation à l'empirisme et/ou au moralisme.

Toutes sortes de questions jaillissent de cette réflexion. Sur l'infini, évidemment, qui n'est concevable que parce que la notion de fini ne l'est pas. Sur l'origine, surtout : cet univers, il est l'œuvre de Dieu et dans son immensité il doit être regardé comme un « poème » où règne la symétrie la plus parfaite. Poe a recours

3. *Ibid.*, p. 703.

4. *Ibid.*, p. 799, p. 800.

5. *Ibid.*, p. 705.

6. *Ibid.*, p. 703.

7. *Ibid.*, p. 705.

au concept de « consistance » pour désigner cette perfection divine qui relève de la vérité absolue. Mais il ajoute que l'évolution de l'univers, comme les atomes qui se sont agrégés pour former des groupes et des systèmes (dont notre système solaire), est vouée à fusionner en un globe central, unique qui aura toutes les caractéristiques de l'atome originel : les lunes se précipiteront sur les planètes, les planètes sur les soleils et les soleils sur les nébuleuses jusqu'à ce qu'on arrive à une matière soudée, unique, laquelle ne subira donc plus les lois de la gravitation universelle en raison de son unicité. Dieu seul restera « tout entier, suprême résidu des choses⁸ » au cœur de cette « Non-Matière » ou de ce « Non-Être ». Alors une nouvelle irradiation pourra avoir lieu : « un nouvel Univers fera explosion dans l'existence » qui suivra le même chemin vers la destruction, selon la « Volition de Dieu ». Quant à ce « cœur Divin », quel est-il ? Rien d'autre, nous dit Poe, que « notre propre cœur », ce qui signifie que chacun de nous est son propre dieu : « l'Homme, cessant, par gradations imperceptibles, de se sentir Homme⁹ », découvrira dans sa propre identité celle de Dieu. Ce dénouement panthéiste, Baudelaire a jugé bon de le commenter rapidement dans une « Note du traducteur », où il précise : « Le mot [Vie éternelle] est pris dans un sens panthéistique, et non pas dans le sens religieux qu'il comporte généralement. La Vie Eternelle signifie donc ici : la série indéterminée des existences de Dieu, soit à l'état de concentration, soit à l'état de dissémination¹⁰. » Curieuse note, qui reprend la terminologie newtonienne utilisée par Poe pour décrire la formation de l'univers, mais qui surtout infléchit, plus nettement encore que ce que laisse entendre l'Essai de Poe, cette cosmogonie dans le sens panthéiste.

On le voit, cette cosmogonie tient, dans son récit, du Roman qui aurait pour intrigue la fin de l'univers et pour personnages Dieu (et/ou l'Homme) et la Matière. En quoi la notation de Poe dans son avant-propos peut être fondée : *Eurêka* se lit effectivement « comme un Roman ». Le seul élément de mise en intrigue, digne d'une histoire extraordinaire ou grotesque ou sérieuse, est le chapitre II qui relate en la citant intégralement une curieuse lettre qui date de « deux mil huit cent quarante-huit » et « qu'on dit avoir trouvée dans une bouteille bouchée, pendant qu'elle flottait sur le *Mare Tenebrarum*¹¹ ». Cette simple indication installe le récit ou l'Essai plutôt dans un régime fictionnel qui le transforme, allusivement, en roman de science-fiction, tout projeté qu'il est dans une chronologie fantaisiste. Il n'en sera plus question ailleurs, et cette lettre est en fait un stratagème qui permet au narrateur de dénoncer les positivistes de toutes sortes : « Leur credo, leur texte, leur sermon consistaient en un seul mot : les

8. *Ibid.*, p. 809.

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 813.

11. *Ibid.*, p. 707.

*faits*¹² ! » Et, du coup, se revendique le principe de « consistance » comme mode d'intelligibilité du monde, à savoir un mélange de raison et d'intuition, ce qui s'exprime ainsi : « Je ne sais rien de vos routes, mais je connais la machine de l'Univers. Telle elle est. Je m'en suis emparé avec *mon âme*; je l'ai obtenue par la simple force de l'*intuition*¹³. » Ainsi est-on en droit de considérer ce texte comme le Roman de tous les romans, aussi imparfaits soient les « plan[s] d'une fiction littéraire » au regard de la perfection divine : « Les Plans de Dieu sont parfaits. L'Univers est un plan de Dieu¹⁴ » : un roman non pas de la fiction, mais de la Vérité.

« TROP ABSTRAIT POUR DES FRANÇAIS »

Baudelaire, en dépit de l'avis de ses éditeurs, a dû beaucoup se battre pour la publication d'*Eurêka*¹⁵. Il dit à Sainte-Beuve, le 26 mars 1856, avoir l'intention d'écrire « à ce sujet à M. de Humboldt pour lui demander son opinion relativement à [ce] petit livre qui lui est dédié¹⁶ » ; « [v]oilà que la métaphysique la plus subtile du monde va devenir ténébreuse », se plaint-il à Poulet-Malassis le 1^{er} octobre 1859¹⁷ ; il parle de « livre philosophique¹⁸ », de « lecture fort rude, et qui vous fera peut-être lâcher prise » (à A. Fraisse, 18 février 1860¹⁹ ; « *Eureka* (philosophie cosmogonique) », 26 mai 1860²⁰) ; « le quatrième [volume de traduction de Poe] (sciences pures sous ce titre monstrueux : *Eureka*) est sous presse » (à de La Prade, 23.12, 1861²¹ ; il demande à l'astronome Jacques Babinet, membre de l'Institut, une préface, mais en vain (lettre du 6 octobre 1863)²². En novembre 63, il adresse à son éditeur, Michel Lévy, la « note-réclame » suivante :

La librairie de MM. Michel Lévy frères vient de mettre en vente *Eureka*, par Edgar Poe, traduit par M. Ch. Baudelaire. Les nombreux lecteurs des *Histoires extraordinaires* et des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* savent avec quelle subtilité le génie d'Edgar Poe se joue dans les matières les plus abstraites, et mêle la plus ardente imagination aux ressources fournies par la science. Dans *Eureka*, Edgar Poe a voulu enfermer de la manière la plus brève, l'*histoire de la*

12. *Ibid.*, p. 710.

13. *Ibid.*, p. 715.

14. *Ibid.*, p. 794.

15. Voir Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 591.

16. *Ibid.*, p. 344.

17. *Ibid.*, p. 605.

18. *Ibid.*, p. 609.

19. *Ibid.*, p. 677.

20. Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 51.

21. *Ibid.*, p. 199.

22. *Ibid.*, p. 322.

*création et de la destruction de l'Univers. C'était, sinon son livre préféré, au moins un de ceux auxquels il attachait le plus d'importance, ainsi que le témoigne une curieuse lettre de lui, servant de préface, à la présente édition française*²³.

Baudelaire ne se fait aucune illusion sur le sort réservé à une œuvre qu'il juge illisible par le public français. À Victor Hugo, le 17 décembre 1863, il parle d'« un étrange livre qui prétend révéler les modes de création et de destruction des univers²⁴ ». À sa mère, il confie le 31 décembre 1863 : « J'ai trouvé quelques personnes qui ont eu le courage de lire *Eureka*. Le livre ira mal, mais je devais m'y attendre; c'est trop abstrait pour des Français²⁵. » La presse ignorera d'ailleurs l'ouvrage. La seule à en rendre compte est la très jeune Judith Gautier, que Baudelaire remercie pour son analyse parue dans le *Moniteur* du 29 mars 1864 : « Vous avez fait ce qu'à votre âge je n'aurais peut-être pas su faire et ce qu'une foule d'hommes très mûrs, et se disant lettrés, sont incapables de faire²⁶. »

CONSISTANCE OU CONSISTENCY?

On vient de le rappeler, Poe considérait *Eurêka* comme son chef d'œuvre absolu; il s'agit en outre d'une véritable écriture testamentaire, comme l'indique sa courte « Préface » :

Ce que j'avance ici est vrai; — *donc cela ne peut pas mourir; ou, si par quelque accident cela se trouve, aujourd'hui, écrasé au point d'en mourir, cela ressuscitera dans la Vie Éternelle.*

*Néanmoins c'est simplement comme Poème que je désire que cet ouvrage soit jugé, alors que je ne serai plus*²⁷.

Cependant, il faut bien reconnaître que ce texte singulier n'a pas répondu aux attentes de son auteur. Parmi les rares écrivains à s'être enthousiasmés pour *Eurêka* figure Paul Valéry, qui lui consacra en 1921 une étude à part entière sobrement intitulée « Au sujet d'*Eurêka* ». Dans cet article, Valéry s'attarde, entre autres choses, sur la notion de « *consistency* », que Baudelaire traduit par « *consistance* », terme qui peut paraître plutôt maladroit (on eût préféré « *cohérence* »), mais qui témoigne de la multiplicité des significations que Poe lui-même attribue à ce mot. En effet, « *consistency* » désigne tantôt la malléabilité et la plasticité de la matière cosmique, tantôt l'« intuition » d'une symétrie universelle qui est le lieu de la « vérité absolue » et dont la solidité est fondée sur « la dépendance

23. *Ibid.*, p. 331.

24. *Ibid.*, p. 339.

25. *Ibid.*, p. 342.

26. *Ibid.*, p. 353.

27. *Ibid.*, p. 703.

réciproque des parties et des propriétés du système même qu'il considère²⁸ ». Ce que Valéry explicite en d'autres mots :

Cette dépendance réciproque s'étend aux états successifs du système; la causalité y est symétrique. Une cause et son effet peuvent, à un regard qui embrasserait la totalité de l'univers, être pris l'un pour l'autre, et comme échanger leurs rôles²⁹.

Dans une perspective plus méthodologique et épistémologique, la « consistance » d'*Eurêka*, telle qu'elle est interprétée par Valéry dans le contexte du finalisme scientifique et philosophique de Poe, désigne « à la fois le moyen de la découverte et la découverte elle-même³⁰ », l'« instinct poétique³¹ » nous conduisant vers une vérité *intransitive* qui est à la fois la chemin de la vérité et son aboutissement. À cet égard, le Poe de Valéry n'est pas sans rappeler Monsieur Teste, personnage inventé par l'auteur à une époque où, selon ses propres écrits, il était « affecté du mal aigu de la précision³² », « les objets de la spéculation [l']excit[ant] si malaisément qu'[il] s'étonnai[t] des philosophes ou de [lui-]même³³ ». Selon Monsieur Teste, « l'infini » (une des grandes préoccupations de Poe dans *Eurêka*) « n'est plus grand chose, c'est une affaire d'écriture. *L'univers n'existe que sur le papier*³⁴ ».

La définition de Valéry n'est pas non plus éloignée des *boucles étranges* et autres apories (méta-)narratives qui émaillent l'histoire du roman policier métaphysique ou encore « analytique » tel qu'il a été décrit par Patricia Merivale, Susan E. Sweeney ou encore John T. Irwin³⁵. Ce principe de réciprocité et de réversibilité universelles en vertu duquel les causes et les effets se confondent est au cœur des méditations cosmologiques de Poe : « Dans les combinaisons de Dieu, l'objet est tour à tour dessein ou objet, selon la façon dont il nous plaît de le regarder, et nous pouvons prendre en tout temps une cause pour un effet, et réciproquement, de sorte que nous ne pouvons jamais, d'une manière absolue, distinguer l'un de l'autre³⁶. » Mais elle l'est tout autant dans les récits qui mettent en

28. Paul VALÉRY, « Variété », in *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 857.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*

32. Paul VALÉRY, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 11.

33. *Ibid.*, p. 12.

34. *Ibid.*, p. 60. C'est bien là que réside ce que Pierre Zima appelle « le constructivisme moderniste, "pirandellien" » de Valéry dans *La négation esthétique : le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 107.

35. John T. IRWIN, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996; Patricia MERIVALE, Susan Elizabeth SWEENEY (dirs), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999.

36. Edgar Allan POE, *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 793.

scène le Chevalier Dupin³⁷. En effet, le système spéculatif « ratiocinant » pratiqué par Dupin tend à confondre l'objet de l'analyse avec le parcours analytique lui-même : on songe aux « constructions documentales » récemment identifiées par Christophe Hanna³⁸ (sur lesquelles nous reviendrons) et déployées de manière particulièrement spectaculaire dans « Le Mystère de Marie Roget ».

LE POÈME EN PROSE

Dans son texte sur *Eurêka*, Valéry déplore que la poésie française « redoute [...] l'épique et le pathétique de l'intellect », les poètes français étant incapables « de faire chanter ce qui peut se passer de chant ». Sans doute, avance-t-il, parce qu'ils ont « un sentiment si marqué de la distinction des genres³⁹ », contrairement à Poe qui, pour sa part, nous l'avons dit, présente sa « composition » comme « un objet d'Art, — disons comme un Roman ; ou si ma prétention n'est pas jugée trop haute, comme un Poème ». C'est finalement l'appellation « poème en prose » qui l'emporte sur ces tergiversations génériques, ce qui peut paraître surprenant dans la mesure où Poe avait auparavant fait sienne la devise qu'un long poème ne peut être qu'une « contradiction pure et simple dans les termes⁴⁰ ». On pourrait en conclure que ce terme a d'emblée séduit Baudelaire, lequel traduit le texte de Poe en 1864, trois ans avant sa mort et cinq ans avant la publication posthume des « Petits Poèmes en Prose » du *Spleen de Paris*. Et pourtant, comme nous l'avons vu, la somme cosmologique génériquement indéterminée de Poe a bien peu de choses en commun avec le « petit ouvrage » de Baudelaire dont le but avoué est de révéler « le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie⁴¹ ».

S'il existe un lien entre *Le Spleen de Paris* et les œuvres fictionnelles de Poe, il faut aller le chercher du côté de « la fréquentation des villes énormes » et « du

37. La « ratiocination » est invoquée dans *Eurêka* comme un instrument essentiel de compréhension des mécanismes de l'univers : « *I maintain, secondly, that these conditions themselves have been imposed upon me, as necessities, in a train of ratiocination as rigorously logical as that which establishes any demonstration in Euclid* » (Edgar Allan POE, *Eureka: A Prose Poem*, non paginé, version en ligne, <http://www.gutenberg.org/files/32037/32037-h/>). Il est à noter que le terme disparaît dans la traduction de Baudelaire : « J'affirme ensuite que ces conditions elles-mêmes se sont imposées à ma pensée comme résultats inévitables d'un raisonnement aussi logique que celui sur lequel repose n'importe quelle démonstration d'Euclide. »

38. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions Théoriques, 2010.

39. Paul VALÉRY, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 856.

40. Edgar Allan POE, « The Poetic Principle », non paginé, version en ligne, <http://www.bartleby.com/28/14.html> (nous traduisons).

41. Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 275.

croisement de leurs innombrables rapports⁴² ». Car ce qui fascine Baudelaire chez Poe et en particulier dans son récit « The Man of the Crowd », c'est avant tout sa capacité à incarner « l'homme des foules », celui qui « éli[t] domicile dans le nombre, dans l'ondoyant dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini », traversé par la multitude et la traversant à son tour comme « un immense réservoir d'électricité », jouissant de « cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui » (« Les Foules »), enivré par « le tumulte de la liberté humaine⁴³ ». Dans son étude sur le roman policier « analytique », John T. Irwin s'interroge sur les similitudes entre le traité cosmologique de Poe et le genre policier. Le premier rapprochement opéré par Irwin concerne la structure même de l'œuvre, laquelle présente la question de l'essence, de l'origine et de la fin ultime de l'univers comme un « mystère cosmique » dont la résolution ne peut être effectuée que par le biais de l'alliance entre « l'analyse rationnelle et l'intuition imaginative⁴⁴ ». On pourrait poursuivre le raisonnement et rapprocher encore davantage l'enquête métaphysique d'*Eurêka* de la *metaphysical detective story* dans la mesure où *Eurêka* constituerait une invagination de la méthode de Dupin : effectivement, celle-ci, retournée comme un gant, permet de convertir une enquête policière « métaphysique » en un traité de cosmologie. Les prémices de ce récit hybride correspondraient alors à ce que Poe met en scène d'entrée de jeu dans « Double Assassinat dans la rue Morgue », à savoir le repli de la pensée analytique sur elle-même, tout en reconnaissant à travers le narrateur de manière quelque peu facétieuse que « les facultés de l'esprit qu'on définit par le terme *analytiques* sont en elles-mêmes fort peu susceptibles d'analyse⁴⁵ ».

LA PENSÉE ET L'INFINI

Dans *Eurêka*, ce principe de réciprocité et de réversibilité est intimement lié à la notion d'*infini* décrite par Poe de manière ultime et irrévocable comme la représentation de « la pensée d'une pensée », à savoir non pas comme l'expression d'une idée mais comme un effort tendu vers la connaissance de l'idée :

Commençons donc tout de suite par le mot le plus simple, l'*Infini*. Le mot *infini*, comme les mots *Dieu*, *esprit* et quelques autres expressions, dont les équivalents existent dans toutes les langues, est, non pas l'expression d'une idée, mais l'expression d'un effort vers une idée. Il représente une tentative possible vers une conception impossible. L'homme avait besoin d'un terme pour marquer la *direction* de cet effort, le nuage derrière lequel est situé, à jamais invisible, *l'objet de cet effort*. Un mot enfin était nécessaire, au moyen duquel un

42. *Ibid.*, p. 276.

43. Charles BAUDELAIRE, « Le Peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 691-692.

44. John T. IRWIN, *The Mystery to a Solution*, *op. cit.*, p. 400.

45. Edgar Allan POE, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 7.

être humain pût se mettre tout d'abord en rapport avec un autre être humain et avec une certaine *tendance* de l'intelligence humaine. De cette nécessité est résulté le mot *Infini*, qui ne représente ainsi que *la pensée d'une pensée*⁴⁶.

En décrivant et en écrivant l'infini comme « la tentative possible d'une conception impossible », Poe se rapproche de la notion d'« *anti-detective story* », c'est-à-dire un récit qui « évoque avant tout l'instinct, l'« impulsion » de la découverte et la « détection » [...] pour mieux la frustrer en refusant d'élucider le crime⁴⁷ ». On retrouve ici les principes fondateurs des récentes définitions du « thriller métaphysique » à tendance postmoderne. Pour rappel, ces définitions mettent en exergue les formes de subversion des conventions du roman policier dit « classique », l'irrésolution narrative, l'usage de stratégies métafictionnelles ainsi que l'idée d'un dépassement vers le « méta » transcendant la mécanique de l'intrigue :

Un récit policier métaphysique est un texte qui parodie ou détourne de manière subversive les codes du récit policier traditionnel — tels que la clôture narrative ou le rôle du détective en tant que lecteur de substitution — en vue, ou du moins avec pour effet, d'interroger les mystères de l'être et de la connaissance au-delà du simple artifice de l'intrigue policière. Les récits policiers métaphysiques mettent d'ailleurs volontiers en avant cette transcendance du questionnement par le biais de l'auto-réflexivité, c'est-à-dire via l'utilisation de stratégies de représentation qui, de manière allégorique, soulignent les procédés de composition du texte⁴⁸.

Eurêka apparaît dès lors comme un complément épistémologique essentiel des récits de Poe. On notera d'ailleurs que dans le « Double Assassinat dans la rue Morgue », l'infini est invoqué dans le cadre de balades nocturnes, « parmi les lumières et ombres sauvages de la populeuse cité », dont le but est moins d'élucider un mystère que de jouir de l'excitation mentale que génère l'acte d'observation en soi :

Alors, nous nous échappions à travers les rues, bras dessus bras dessous, continuant la conversation du jour, rôdant au hasard jusqu'à une heure très-avancée, et cherchant à travers les lumières désordonnées et les ténèbres de la populeuse cité ces innombrables excitations spirituelles que l'étude paisible ne peut pas donner⁴⁹.

Quand il s'agit de décrire l'étrange et excitante « capacité analytique » de Dupin, celle qui lui permet d'apercevoir la vie intérieure de son entourage avec une facilité qu'il se plaît à décrire comme déconcertante, le narrateur ne peut que

46. Edgar Allan POE, *Ceuvres en prose*, p. 717.

47. William V. SPANOS cité dans Patricia MERIVALE, Susan Elizabeth SWEENEY (dirs), *Detecting Texts*, *op. cit.*, p. 3, (nous traduisons).

48. *Ibid.*, p. 2, (trad. Christophe DONY).

49. Edgar Allan POE, *Ceuvres en prose*, *op. cit.*, p. 12.

recourir au modèle de la « *Bi-Part Soul* », que Baudelaire traduit par « âme double ». Ainsi, il s’amuse à imaginer un « double Dupin » dont les modulations de la voix trahiraient son déchirement entre le « créatif » et le « résolvant » (« un Dupin créateur et un Dupin analyste », comme l’écrit Baudelaire), la vérité étant consubstantielle à l’intuition qui la fonde ainsi qu’à la jouissance qu’elle génère chez l’enquêteur ou le « spéculateur » :

Dans ces circonstances, je ne pouvais m’empêcher de remarquer et d’admirer, — quoique la riche idéalité dont il était doué eût dû m’y préparer, — une aptitude analytique particulière chez Dupin. Il semblait prendre un délice âcre à l’exercer, — peut-être même à l’étaler, — et avouait sans façon tout le plaisir qu’il en tirait. Il me disait à moi, avec un petit rire tout épanoui, que bien des hommes avaient pour lui une fenêtre ouverte à l’endroit de leur cœur, et d’habitude il accompagnait une pareille assertion de preuves immédiates et des plus surprenantes, tirées d’une connaissance profonde de ma propre personne.

Dans ces moments-là, ses manières étaient glaciales et distraites; ses yeux regardaient dans le vide, et sa voix, — une riche voix de ténor, habituellement, — montait jusqu’à la voix de tête; c’eût été de la pétulance, sans l’absolue délibération de son parler et la parfaite certitude de son accentuation. Je l’observais dans ses allures, et je rêvais souvent à la vieille philosophie de l’âme double, — je m’amusais à l’idée d’un Dupin double, — un Dupin créateur et un Dupin analyste⁵⁰.

Dans un autre passage mémorable de l’histoire, Poe s’attache à distinguer le calcul mathématique (« tout calcul n’est pas en soi une analyse. Un joueur d’échecs, par exemple, fait fort bien l’un sans l’autre⁵¹ ») des facultés analytiques, bien supérieures, offertes par la « *proficiency* », qui seraient le privilège du joueur de whist, plutôt que du joueur d’échec. Pour ce dernier, en effet, les chances de remporter la partie seraient davantage liées à sa capacité de concentration qu’à ses capacités de perception. Si l’on reprend la traduction de Baudelaire, « la force au whist implique la puissance de réussir dans toutes les spéculations bien autrement importantes où l’esprit lutte avec l’esprit⁵² ».

Le mot « *proficiency* » est malaisé à traduire en français — il désigne de toute évidence l’acquisition d’une « compétence », mais de quelle compétence s’agit-il en fin de compte? L’étymologie du mot le fait remonter à la fin du XVI^e siècle où il est associé à une forme d’« expertise » elle-même liée à une notion de progrès et d’accomplissement (du latin *proficere*: « progresser, avancer, réussir »). Baudelaire semble avoir éludé cette difficulté en lui substituant le mot « force », lequel se limite à rendre compte de la supériorité d’un joueur sur ses adversaires moins doués. Pour Poe, cependant, la « *proficiency* » est une qualité qui se doit

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*, p. 7.

52. *Ibid.*, p. 9.

d'intégrer non seulement l'observation du comportement de l'adversaire (un des principaux atouts de Dupin, au même titre que le joueur de whist, est de noter avec précision « le moindre mouvement de la physionomie » de l'adversaire) mais aussi « l'intelligence de tous les cas dont on peut légitimement faire son profit⁵³ ». Toujours à propos de « *proficiency* », nous sommes confrontés à un autre problème de traduction délicat dans la mesure où Baudelaire utilise le mot « cas » en lieu et place de *sources* dans l'original :

Quand je dis la force, j'entends cette perfection dans le jeu qui comprend l'intelligence de tous les cas dont on peut légitimement faire son profit. Ils sont non-seulement divers, mais complexes, et se dérobent souvent dans des profondeurs de la pensée absolument inaccessibles à une intelligence ordinaire⁵⁴.

When I say proficiency, I mean that perfection in the game which includes a comprehension of all the sources whence legitimate advantage may be derived. These are not only manifold but multiform, and lie frequently among recesses of thought altogether inaccessible to the ordinary understanding⁵⁵.

Ce qui est en jeu ici, ce n'est pas seulement une étude de cas et de figures basés « sur le simple mécanisme du jeu » ; plus fondamentalement, il s'agit de la recherche de sources ou plus exactement, comme l'a suggéré Jean-Michel Rabaté via Régis Messac⁵⁶, de « traces⁵⁷ ». Le détective cérébral « inductif » constitue ainsi une forme pivotale de la naissance du roman policier, elle-même contemporaine et complice de l'essor de l'esprit scientifique au XIX^e siècle (et contemporaine aussi de l'invention du poème en prose en France), comme en témoigne — au-delà et en-deçà d'*Eurêka* — l'intérêt de Dupin non seulement pour les calculs mathématiques mais aussi pour les pseudosciences telles que la physiognomonie.

UN GENRE MONSTRUEUX

Ce que note Baudelaire dans l'insistance même de sa défense d'*Eurêka*, c'est l'aspect « monstrueux » de l'œuvre — « monstrueux », c'est l'adjectif qu'il utilise souvent pour parler de ses propres poèmes en prose⁵⁸. Monstrueux, en effet, le

53. *Ibid.*

54. *Ibid.*

55. Edgar Allan POE, « The Murders in the Rue Morgue », *Project Gutenberg*, non paginé, version en ligne. <http://www.gutenberg.org/files/2147/2147-h/>.

56. Jean-Michel RABATÉ, *Étant donné* : 1^o l'art, 2^o le crime : la modernité comme scène du crime, Dijon, Les presses du réel, 2010, p. 114-117 ; Régis MESSAC, *Le « Detective Novel » et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929.

57. Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 464. « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. »

58. « [...] ce sont des horreurs et des monstruosité qui feraient avorter vos lectrices enceintes », écrit-il à Louis Marcelin, le fondateur (en 1862) de *La Vie parisienne* ; au libraire Julien Lemer,

livre de Poe l'est par l'indétermination générique qui est la sienne, qui est une manière de totaliser dans un même livre l'ensemble des codes littéraires disponibles, en les neutralisant et en leur proposant un dépassement, une reconfiguration sans précédent. Il ne serait pas aberrant de considérer que Poe applique métaphoriquement aux genres littéraires les lois de la gravitation qu'il soutient dans sa cosmologie⁵⁹. En effet, ni poème, ni roman, ni essai, mais le tout à la fois, cette œuvre se veut « unique » en ce sens qu'elle fusionnerait toutes les « matières » discursives présentes, à l'image de cet univers qui se subsume et disparaît en un « globe central » qui échappe aux lois de la pesanteur et laisse seul le créateur-écrivain. C'est dans ce sens que se lit aussi l'avertissement : « *Cela* ressuscitera dans la Vie Éternelle⁶⁰. »

C'est en tout cas le sens « moderne » (dans la conception baudelairienne) que l'on peut dégager de ce livre absolu. Pour mieux s'en persuader, il n'est pas inutile d'avoir recours à la notion de « dispositif » que Christophe Hanna a développée pour caractériser une certaine poésie contemporaine qui se produit en dehors des cadres poétiques. Ce qu'il appelle des « objets littéraires non identifiables » en ce sens qu'ils ne s'indexent sur aucun paradigme ou sont, pour le citer, le résultat d'« agencements langagiers⁶¹ » de toutes sortes. Si le critique s'intéresse particulièrement à des installations, formes synoptiques, constructions documentales et autres interventions critiques, il se réfère aussi à la généalogie de ces types d'ovnis, et trouve chez Poe un prédécesseur de taille, notamment dans la figure de Dupin. En fait, comme Dupin, qui mène son enquête non pas en se rendant sur le terrain du meurtre, mais en rassemblant des témoignages d'articles de presse, le narrateur d'*Eurêka* redispense tout un savoir (celui de la physique classique) en le recontextualisant, avec force inductions et déductions, dans une visée philosophique globale pour parvenir à une solution qui est d'ailleurs péremptoirement donnée d'entrée de jeu : « Eurêka », c'est la formule canonique de la découverte.

En cela, *Eurêka* serait dans l'œuvre de Poe une sorte de matrice théorique, fournie *a posteriori* en tant que principe inversé ou culminant de toute son œuvre de conteur et de poète. On comprend aussi les raisons de l'admiration baudelairienne, et il conviendrait de relire certains poèmes du *Spleen de Paris* en

il avoue la même année que sur cinquante poèmes en prose, il y en a « vingt inintelligibles ou répulsifs pour le public d'un journal »; Charles BAUDELAIRE, *Correspondance*, II, *op. cit.*, p. 465, p. 534.

59. Cf. « La création nous aurait affectés comme un plan imparfait dans un roman, où le dénouement est gauchement amené par l'interposition d'incidents externes et étrangers au sujet principal, au lieu de jaillir du fond même du thème, — du cœur de l'idée dominante; — au lieu de naître comme résultat de la proposition première, comme partie intégrante, inséparable et inévitable, de la conception fondamentale du livre. » Edgar Allan POE, *Œuvres en prose*, *op. cit.*, p. 805.

60. *Ibid.*, p. 697.

61. Christophe HANNA, *Nos dispositifs poétiques*, *op. cit.*, p. 7.

regard de ce dispositif qu'a mis en œuvre Edgar Poe. Pensons par exemple à la figure multiple du narrateur de ces « Petits poèmes en prose » qui se pose souvent sinon toujours comme un agent double, dans la foule et en dehors de la foule, à l'image aussi de ce « flâneur » qui est au cœur du « Peintre de la vie moderne ».