

Jacques Cabau, préface aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* d'Edgar Poe, Gallimard, Folio, 1980 (1975).

PRÉFACE

Poe — poète — poésie. Le nom de l'homme appelait la légende du poète que Baudelaire passa du romantisme au symbolisme. Mallarmé édifie son « tombeau », et Valéry sa réputation d'ingénieur en rhétorique. Adopté par la république des lettres françaises, l'orphelin américain devient cet « Edgarpopo », statue du poète maudit, « albatros » abattu parmi l'équipage du matérialisme yankee. Or Edgar Allan Poe, sudiste et militaire, polygraphe et journaliste, est d'abord un prosateur. Rédacteur en chef de plusieurs journaux, c'est un professionnel de l'écriture. Il connaît son public et flirte avec les gros titres. Il traque l'actualité à sensation, et, s'il le faut, la devance un peu ou l'embellit. Entre le reportage et le conte, la frontière est mince pour cet animateur de presse qui préfère que la réalité dépasse un peu la fiction. Il se signale, en 1844, en annonçant dans les manchettes du New York Sun la traversée de l'Atlantique en trois jours par une machine volante. Cela fit un « beau tapage », comme il les aimait. Car, faute de « scoop », il savait lancer un « canard ». On parle des Contes de Poe, que Baudelaire titre Histoires Extraordinaires. En réalité, beaucoup de ces « contes » furent publiés comme des comptes rendus

d'expériences réelles, dans des magazines et des quotidiens. Même les cas parascientifiques, comme « Révélation magnétique » ou « Le Cas de M. Valdemar ». Comme ses contemporains, Poe est fasciné par les phénomènes électriques et magnétiques, par les sciences d'avant-garde à la limite de la physique et du spiritisme. Avec lui l'encyclopédisme du XVIII^e siècle et le scientisme du XIX^e alimentent le bric-à-brac de la science-fiction.

En cet âge d'or de l'impérialisme, les expéditions géographiques sont naturellement un matériau de choix pour les journalistes. Ce qu'on intitule improprement en français Les Aventures de Gordon Pym fut publié par Poe sous le titre de The Narrative of Gordon Pym — le « récit » de Gordon Pym, natif de Nantucket. Poe s'y attaque à deux énigmes géographiques qui passionnent l'époque : la navigation dans le Pacifique Sud, et le problème de la nature du pôle Sud, et par conséquent de la nature même du globe terrestre. A beau mentir qui vient de loin : on verra que bien des thèmes imaginaires obsessionnels se greffent sur ce récit de voyage. Mais l'énigme géographique est bel et bien l'origine du livre, que Poe commence en 1836.

Il a vingt-sept ans. Il a publié deux recueils de vers de jeunesse, à compte d'auteur. Rédacteur en chef du Southern Literary Messenger, il veut se faire un nom. L'éditeur Harpers vient de refuser ses Contes du folio club. Ses Contes du grotesque et de l'arabesque ne paraîtront qu'en 1840. En 1836, Poe cherche donc un sujet à sensation, qui tienne à la fois du roman d'aventures et du reportage. Trois chapitres de Gordon Pym paraissent en feuilleton, en janvier 1837, dans le Southern Literary Messenger. Cette publication en feuilleton explique en

partie la structure de ce roman à épisodes, où l'emboîtement donne au livre une allure de roman à tiroirs. Ses épisodes, en apparence disconnectés, en réalité prémonitoires les uns des autres, sont : le voyage sur l'Ariel, qui sert d'ouverture (chap. 1), le voyage sur le Grampus, qui couvre les douze chapitres 2 à 13, le voyage sur le Jane Guy, qui comporte onze chapitres (14-25). Un dernier chapitre, inachevé, évoque la dérive de Pym, en canoë, vers le pôle Sud. Rédigé sous la forme d'un journal de bord interrompu et retrouvé après la disparition du navigateur, il est suivi, en postface, d'une note, destinée à accréditer le témoignage de Pym. L'auteur de cette « note », pour authentifier le récit de Pym, se donne même l'élégance de critiquer « les faits qui ont, sans aucun doute, échappé à l'attention de M. Poe ». Avant d'examiner le sens de cette structure, la thématique et la symbolique de l'ensemble, il est essentiel de rappeler que le livre fut publié comme le récit d'une authentique expédition au pôle Sud.

Le livre parut simultanément à Londres et à New York, en juillet 1838. C'est le seul roman d'Edgar Poe. C'est aussi son texte à la fois le plus simple et le plus énigmatique. Il fut longtemps de bon ton de le négliger, de stigmatiser ses maladresses, de le reléguer dans la littérature juvénile. Seul Baudelaire pressentit, en le traduisant, les suggestions obsédantes qui rôdent dans les abîmes de cette odyssée sudiste.

En Angleterre, le livre eut un certain succès, parce qu'on le prit pour un récit authentique. L'éditeur anglais avait délibérément omis le dernier paragraphe du récit de Pym : il arrêta le journal de bord au 21 mars, coupant ainsi l'apparition, le 22 mars, de la « grande silhouette blanche », qui lui semblait

trop improbable. En l'absence de loi sur le copyright, Poe ne pouvait protester. C'est d'ailleurs ce dernier paragraphe du 22 mars, qu'on lui reprocha aux États-Unis. Alfred Russell Wallace résumait assez bien l'impression générale des lecteurs américains en écrivant : « La partie sur l'Antarctique gâche complètement ce livre, la chose étant tout à fait impossible, avec sa végétation, son climat doux, ses fruits, sa faune si près du pôle Sud. Ce sont ces absurdités qui m'ont dégoûté de cette histoire. » La plupart des autres critiques lui reprochaient cette invraisemblance et l'accumulation d'horreurs, en particulier l'évocation de la corruption des cadavres et la scène de cannibalisme. Certains opposèrent le livre aux Voyages de Gulliver ou à Robinson Crusoe, déplorant que Poe n'ait ni le réalisme de Defoe, ni l'inspiration politique de Swift.

Edgar Poe lui-même ne semble pas satisfait de son Pym. Il en parle, dans une lettre à Burton, comme d'« un livre très stupide » (« a very silly book »). Après cet échec, il renonce définitivement au roman, laissant inachevé Julius Rodman, autre récit d'un voyage imaginaire dans l'Ouest américain. Gordon Pym est donc le premier et le dernier roman de Poe. Et la plupart des écrivains américains du XIX^e siècle le condamnent; en particulier Whitman et Henry James. C'est le XX^e siècle qui a découvert Gordon Pym. Marie Bonaparte en particulier, malgré les excès schématiques de son étude psychanalytique, a révélé le caractère onirique du roman : Pym garde la passivité, l'horreur médusée du rêveur porté par ses fantasmes et s'y engloutissant sans pouvoir se défendre. Aujourd'hui la critique historique et bibliographique en dégageant les sources du livre, la critique structurale en révélant la logique

des emboîtements de cette entité autonome de dépendances internes, la critique psychanalytique enfin ont éclairé les grands fonds de cette mini-odyssée, de ce pré-Moby Dick.

Toutes ces interprétations sont éclairantes. Aucune n'est suffisante. Il faut se garder de systématiser. C'est la complexité même de l'imbrication des thèmes géographiques, politiques, psychologiques, métaphysiques qui est ici l'essentiel.

Le roman semble donc se composer de trois épisodes, voire de trois contes mis bout à bout. Le premier, c'est le récit de l'escapade à bord de l'Ariel, le naufrage et le sauvetage des adolescents. Le second, c'est l'embarquement clandestin de Pym à bord du Grampus, la mutinerie de l'équipage, le naufrage du bateau, l'épisode d'anthropophagie et le sauvetage. Le troisième épisode décrit l'exploration du Pacifique Sud, le débarquement sur l'île noire, le massacre de l'équipage par les indigènes, et la fuite de Pym, sur un canoë, vers le pôle Sud, où il s'engloutit au seuil d'une ultime découverte. La maladie d'un jeune auteur explique en partie cette forme fragmentaire. Mais cette structure de répétition prend une signification plus profonde si l'on remarque que chaque épisode est prémonitoire du suivant : le naufrage de l'Ariel annonce celui du Grampus qui annonce la destruction du Jane Guy. A chaque fois aussi, il y a une progression dans l'horreur : du naufrage à l'anthropophagie, de l'ensevelissement souterrain à l'engloutissement sous-marin. Cette progression dans le temps, l'espace et l'horreur est aussi une progression esthétique : on s'éloigne progressivement du réel pour s'enfoncer dans le fantastique. Ce progrès à la fois géographique, narratif et esthétique facilite la crédibilité, selon la

technique du « *willing suspension of disbelief* » des Romantiques anglais.

Mais ce progrès marque aussi une évolution morale et métaphysique : on passe insensiblement du péché véniel de mensonge et de désobéissance, au délit d'embarquement clandestin, puis au crime d'assassinat, avant de passer à l'abomination du cannibalisme. On passe ainsi successivement de ce qu'il y a de pire dans la société (mutinerie, massacre) à ce qu'il y a de pire dans la nature (tempête, naufrage, île noire, ensevelissement), enfin à ce qu'il y a de pire dans la surnature.

Gordon Pym est à la fois et successivement un roman d'initiation, de transgression et de révélation, qui a la forme classique du « voyage ». Le voyage représente sous une forme spatiale le déroulement du temps, mais aussi l'initiation de l'adolescent qui devient un homme puis un disparu dans le secret de l'Ultima Thulé. C'est donc d'abord une sorte de « *bildungsroman* », dont le premier chapitre, qui se situe dix-huit mois avant le vrai voyage, présente Pym enfant, lors de sa première transgression. Au plan le plus simple, Gordon Pym appartient à la tradition du roman de formation. Roman d'initiation classique, il commence par une désobéissance, puis un mensonge (la fausse lettre d'invitation), enfin une fugue. La fugue, la révolte contre la famille est ici la rupture essentielle, la transgression originelle dont vont découler successivement l'initiation puis la révélation.

Roman de formation donc, roman d'initiation. On part en mer pour trouver le monde, et pour se trouver — pour se tester. L'aventure, c'est survivre. Survivre par les techniques qu'apprend Pym : faire le point, gouverner, manœuvrer, mettre à la cape,

trionpher d'une mutinerie. La mer est le moyen classique d'isoler un homme parmi l'indifférence des forces naturelles et la méchanceté de ses semblables. Seul, il faut affronter l'« autre » par l'ingéniosité technique et la ruse morale. Survivre donc, par le fer et par le feu, par l'anthropophagie s'il le faut : Pym tire au sort « à qui, qui serait mangé ». Mais la formation, la quête de soi, c'est aussi la perte de soi. Rester dans l'ignorance du danger et du mal, c'est rester dans son Moi originel enfantin. Mais cette curiosité, si elle engendre l'adulte, est suicidaire et prométhéenne. Elle suppose une rupture des liens de protection. Rupture dont les symboles sont ici : la rupture avec la terre qu'est l'embarquement ; la rupture avec la loi sociale, qu'est l'embarquement clandestin ; la rupture avec la famille par la désobéissance, le mensonge et surtout le refus de reconnaître le grand-père qui surprend le fugueur. Les éléments de cette rupture sont à l'évidence autobiographiques. La date même de l'embarquement de Pym est celle de la rupture de Poe avec sa famille adoptive, le 20 juin 1827. Le choix de l'errance révèle l'instabilité de Poe et ses habitudes déambulatoires. L'alcoolisme enfin, le besoin d'un double et la quête du père sont des traits de caractère bien connus chez Poe.

Pym part donc à la chasse à la baleine comme Poe à la pêche aux catastrophes. Mais les « aventures » de cet apprentissage sont graduées dans la gravité et dans l'horreur. Les traumatismes se succèdent selon un suspens gradué, chaque épisode étant la préparation du suivant, qui le dépassera en horreur. La structure du livre est moins décousue que délibérément « épisodique » : elle peut se comparer au déferlement de vagues de plus en plus violentes. L'ivresse d'Auguste et le naufrage de l'Ariel, dans le premier

chapitre, annoncent les ivresses mortelles et les naufrages à venir. L'ensevelissement dans la cale annonce l'éboulement puis l'engloutissement. Le vaisseau fantôme, avec sa cargaison de morts, annonce le cannibalisme. Chaque désastre forme ainsi un creux de vague, un « gouffre chaotique », image récurrente du livre, qui se creuse chaque fois davantage jusqu'au Maelström final du pôle. Chaque fois il faut en sortir. Sortir de la tempête, de la cale, de la mutinerie, du naufrage, du radeau, de la caverne, de l'île... L'intrigue enchaîne ainsi espoirs et désespoirs par une ironie dramatique permanente. Car Pym ne se sort d'une horreur que pour retomber dans une plus grande terreur, comme il triomphe de la mutinerie en se déguisant en mort qu'il sera. Poe, par l'ironie de cette structure hachée, veut donner à voir le caractère fragmentaire, aléatoire, voire catastrophique de la condition humaine. Chaque objet, chaque être change de nature. D'abord salut, il devient menace. Le chien fidèle devient fauve. L'ami, en s'enivrant, les fait couler. La cale, d'abord sécurisante comme l'huis clos utérin, devient une tombe. Le navire sauveteur devient vaisseau fantôme. La tempête les sauve des mutins pour en faire des naufragés. Le vin les sauve pour les perdre. Les indigènes les accueillent pour les anéantir. Pym se sauve pour se perdre...

Cette structure épisodique est donc chaotique, et renvoie à une philosophie. L'« aventure » ici révèle que l'homme ne triomphe des vicissitudes de la vie que pour mourir. Il ne peut lutter que de défaite en défaite dans une éternelle victoire à la Pyrrhus, poussé par le mirage d'un salut qui s'avère finalement catastrophique. Le roman d'aventures est ici une initiation au désespoir. La belle aventure du début entraîne Auguste et Pym vers la mort par un

cheminement d'épisodes incohérents. La fin même, si elle comporte peut-être une révélation, cache peut-être aussi une nouvelle catastrophe. L'ultime apparition n'est peut-être qu'un mirage, dissimulant un autre étage dans l'escalade de la terreur. Ce roman panique peut être interprété comme le symbole d'une destruction perpétuellement déferlante, dont l'ultime mystère cache les farces et attrapes de l'absurde. Mais il n'est pas nécessaire d'espérer pour entreprendre. Le ressort du voyage poesque n'est ni l'espoir d'une Grâce qu'il n'attend pas, ni la quête d'un amour absent de ce livre sans femme. Le ressort du livre, c'est une curiosité morbide, suicidaire, qu'on a pu comparer à l'« instinct de mort » (« death-wish »). On peut qualifier cette curiosité de névrotique, de prométhéenne ou de diabolique. L'essentiel est qu'elle déclenche la rupture et tende le suspens. L'essentiel c'est qu'elle fasse de l'initiation moins un apprentissage technique, social et moral qu'une aspiration à une révélation de nature métaphysique.

Après l'initiation classique du picaro, l'apprentissage de Pym n'est plus celui des techniques, des souffrances, des dangers et du mal qui rôde dans la société, civilisée ou sauvage. Dans la dernière partie, il passe de l'apprentissage du naturel, pour horrible qu'il soit, à l'initiation au surnaturel, en quoi consiste la révélation. Et cet apprentissage est rapide. Pym n'est pas Ulysse. Aucune femme ne le retient. Son voyage ne dure symboliquement que neuf mois : du 20 juin 1827, quand il embarque sur le Grampus, au 22 mars 1828, quand il disparaît au pôle Sud. Le voyage initiatique n'est pas seulement rapide. Il s'accélère. Ce picaro des mers ne flâne pas d'aventure en aventure ; il ne dérive pas comme un naufragé. Dès le début il est aspiré vers ce trou final, comme

s'il était englouti d'avance dans ce Maelström qui hante Poe, dans ce grand sphincter d'expulsion qui est cette naissance à l'envers qu'on appelle la mort.

Car Gordon Pym, c'est bien cette quête du trou. Mais il faut se méfier des simplifications psychanalytiques. Réduire ce « trou » à une signification gynécologique, c'est se priver de l'essentiel, c'est-à-dire de la forme que prend l'obsession chez Poe. Et cette forme est liée à des données historiques précises. Certes Poe, comme Pascal, a cette obsession du gouffre. Il suffit de lire, dans les contes, ses descriptions de Maelströms, d'ensevelissements, de caves, d'enterrements prématurés, pour sentir qu'il a un désir névrotique de percer le secret du trou, le trou d'Éros et de Thanatos, le trou sacré et redouté que Pym trouve au pôle Sud. On trouve assez de traumatismes dans son enfance pour expliquer un fort complexe d'Œdipe : mort de sa mère, mort de sa mère adoptive, disparition du père, brouille avec le père adoptif. Cet enfant de la balle, ce sudiste transplanté, ce fugueur alcoolique présente assez de traits névrotiques pour justifier l'interprétation psychanalytique. Mais en art, l'important n'est pas de renvoyer le signifiant à un signifié. L'essentiel c'est la forme : la curiosité morbide prend ici la forme d'une quête maritime de l'« Ultima Thulé », plus exactement du pôle Sud encore inexploré à l'époque, mais sur lequel couraient bien des rumeurs, dont le rapport de Pym précisément.

Géographie et métaphysique, psychologie et politique se trouvent ici mêlées. Poe avoue lui-même son obsession du « mystère des mystères ». Il évoque, dans un poème, un navire à voile « poussé par la brise, ce souffle de Dieu ». Or c'est précisément à la voile sur un

canoë que Pym touche au « mystère des mystères ». Donc par un voyage maritime réel. Poe, comme bien des hommes du XIX^e siècle, est un matérialiste idéaliste. « La spiritualité n'existe pas. Dieu est matériel », écrit-il dans Eureka qui est la suite de Gordon Pym. La quête du « mystère des mystères » est donc chez lui toujours physique, matérielle. Il faut que la chose se matérialise. Dostoïevski remarque finement que, par opposition aux contes d'Hoffmann par exemple, les contes et l'imagination de Poe sont étrangement matérialistes. Effectivement l'exploration du mystère est avec lui aéronautique (« Hans Pfaall »), physique (« Valdemar ») ou géographique (« Maels-tröm », « Manuscrit trouvé dans une bouteille »). Même en plein délire obsessionnel, il faut qu'il « fasse le point ». Pym au moment de sa disparition note rigoureusement les dates, sa position (84 degrés de latitude sud) et même la température de l'eau. Son radeau ivre garde un sextant. La dérive est irrémédiable, mais connue. On ne peut rien, mais on sait tout. On mesure la catastrophe ; on calcule le diamètre du trou où l'on va disparaître en jetant sa bouteille à la mer. Le désir de voir est plus fort que la peur. « Je ne craignais pas de regarder des choses horribles, écrit Poe, mais j'étais épouvanté à l'idée de ne RIEN voir. » Parce que l'horreur est l'apaisement de la terreur : la vue de l'objet craint met un terme au suspens. Le voyage imaginaire vers le « mystère des mystères » doit donc rester réaliste.

Mais, malgré les apparences maritimes, ce ne peut pas être un voyage horizontal. Il faut que le héros vole pour tomber comme Hans Pfaall, ou qu'il vogue pour couler comme Pym. La succession des naufrages, la série des ensevelissements annoncent le passage définitif du voyage horizontal au voyage

vertical. Chaque épisode préfigure la chute dans le trou, but ultime de la quête abyssale. Gordon est spéléologue plus que navigateur. Ce flirt au bord du gouffre implique une tension orgasmique, qui est le suspens du livre, et qui ne peut mourir que de la détumescente connaissance finale. On sent bien, au plan sexuel, le rapport entre Pym et le héros de « Perte d'haleine ». Cette tension qui porte le voyageur vers le territoire interdit est naturellement aussi une transgression, qui évolue de la désobéissance du début au tabou affronté de la fin. Le franchissement de cet interdit se rattache au tabou incestueux, mais aussi aux mythes religieux de Prométhée et de la « chute originelle ». Gordon Pym est une escalade perpétuelle dans la transgression.

Escalade terrifiante, mais consciente et délibérée. Le reporter Pym applique le principe du journaliste Poe : « Si vous êtes pendu, n'oubliez pas de tenir un journal de vos sensations. Elles vous vaudront dix guinées la page. » L'humour noir et la curiosité sont ici les garde-fous de la terreur. Faute de pouvoir échapper à la catastrophe, il faut faire de sa mort un reportage. Cette curiosité, morbide mais de sang-froid, explique le nom même de Pym. Car Pym ou Pim est l'anagramme de « IMP ». Or « imp », dans l'œuvre de Poe, en particulier dans « The Imp of the Perverse », c'est le sentiment qui pousse le héros à se détruire, le criminel à se dénoncer, en exultant de leur propre destruction.

Dès 1833, dans un de ses premiers contes, « Manuscrit trouvé dans une bouteille », Poe analysait le sentiment, cet « imp of the perverse » qui deviendra Pym. Déjà il adoptait le thème du voyage maritime, du vaisseau fantôme, et de l'engloutissement dans le « trou » polaire. Et déjà la curiosité l'emportait sur la

peur, assurant la sérénité panique du voyage au bout de la nuit : « Cependant la curiosité de pénétrer les mystères de ces effroyables régions surplombe encore mon désespoir et suffit à me réconcilier avec le plus hideux aspect de la mort. Il est évident que nous nous précipitons vers quelque entraînant découverte — quelque incommunicable secret dont la connaissance implique la mort. Peut-être ce courant nous entraîne-t-il au pôle Sud lui-même. »

Ainsi, dès 1833, le pôle Sud est le symbole du « trou ». Si Poe reprend le même thème dans *Gordon Pym*, quatre ans plus tard, et l'élargit aux dimensions d'un roman, c'est qu'effectivement le pôle Sud tenait alors une place importante dans l'attention des savants, des journalistes et des hommes politiques américains.

Depuis 1818, le capitaine John Cleves Symmes — dont le nom de Symmes évoque celui de Pym — exposait une théorie selon laquelle la terre était creuse, et ouverte aux pôles, ce qui expliquait les courants marins. En 1826, on publia cette *Symmes Theory of Concentric Spheres*. Selon Symmes, la terre était composée de cinq sphères creuses concentriques, une ouverture de 4 000 milles de diamètre assurant le passage des eaux à chaque pôle. L'ouverture était entourée de glace, mais l'intérieur était chaud à cause du feu central. Ce qui expliquait le *Gulf Stream* entre autres choses. Ce qui explique aussi que Poe-Pym, en se rapprochant du pôle Sud, entre dans une mer et une atmosphère de plus en plus chaudes. Selon Symmes, les aurores boréales étaient le reflet de ce trou dans le ciel.

Poe était fasciné par cette théorie. Ce trou chaud-froid, avec sa céleste auréole et son humidité lactescente, alimentait ses rêveries géographico-œdipiennes

autour d'une « Géante » déjà baudelairienne. Mais il les alimentait d'autant plus que la théorie de Symmes, que Thoreau mentionne aussi dans *Walden*, eut un double rebondissement, politique et littéraire.

En 1836, le navigateur Jeremiah Reynolds, qui ne passait pas pour un plaisantin, proposa au Congrès des États-Unis d'organiser une expédition au pôle Sud pour vérifier la théorie de Symmes. Quelques mois avant que Poe ne commence *Pym*, cette proposition d'exploration polaire est publiée sous le titre : *An Address on the Subject of a Surveying and Exploring Expedition to the Pacific Ocean and the South Seas*. C'est exactement le voyage exploratoire de *Pym*. Mais les coïncidences vont plus loin. Ce même navigateur, Reynolds, était l'auteur d'un autre rapport : il y signale l'existence dans la mer du Japon, près de l'île de Mocha, d'une dangereuse baleine blanche, qui attaque les navires, et que les indigènes appellent *Mocha Dick*. Qui devint *Moby Dick*, pour Melville qui avait lu le rapport de Reynolds. Ainsi ce ne sont pas seulement les thèmes du voyage, du blanc, de l'initiation, de la transgression et du naufrage final qui unissent Gordon Pym et *Moby Dick*. Mais ce Reynolds aussi, dont le projet d'exploration du pôle obséda Poe jusqu'à la fin. Sur son lit de mort, écrit un témoin, « il (Poe) se mit alors à appeler un certain Reynolds toute la nuit, jusqu'à trois heures du matin, le dimanche où il expira ». La symbolique de la mort est ainsi associée au voyage polaire dans l'esprit de Poe jusqu'au trépas. Trépas, qui est l'ultime transgression, le mot « *trespass* » signifiant en anglais violation, transgression. « Ne trépez pas sur ces prémisses », lit-on à l'entrée de certaines propriétés privées des îles anglo-normandes,

dans ce mélange d'anglais et de français qui faisait les délices de Hugo.

Reste l'aspect littéraire de l'affaire Symmes-Reynolds, qui éclaire singulièrement la fin du roman. Depuis longtemps, Poe avait été frappé par les cartes de Mercator, « dans lesquelles, écrit-il, on voit l'Océan se précipiter par quatre embouchures dans le gouffre polaire et s'absorber dans les entrailles de la terre : le pôle lui-même y est figuré par un rocher noir qui s'élève à une prodigieuse hauteur ». Il n'était pas seul à rêver sur les théories de Symmes et les cartes de Mercator. En 1820, paraît, sous le pseudonyme évident de Adam Seaborne, un de ces romans utopiques si fréquents au XIX^e siècle, où la science, la fiction et la politique se mêlent. Le titre en était Symzonia, qui évoque manifestement Symmes et Pym. L'auteur de Symzonia imagine que les sphères concentriques du centre de la terre sont, non seulement habitables comme le prétendait Symmes, mais habitées. Habitées par des êtres d' « un blanc absolu ». Blancs de peau, au point que les occidentaux paraissent noirs à leurs côtés. Mais blancs d'âme aussi, c'est-à-dire angéliques. Ainsi, par un de ces renversements de la pesanteur si fréquents chez Poe, l'engloutissement peut être une ascension, puisque les anges ne sont pas au ciel mais sous terre et sous mer. La peur de l'engloutissement se trouve ainsi sublimée par l'espoir que l'ensevelissement débouche sur le grand large d'un azur lactescent.

Ad augusta per angusta! Aussi Pym, en se rapprochant du « trou », se sent-il bien. Porté comme dans du lait chaud vers le trou de la douce Mère-Mort, il fuit le noir ; il aspire à se fondre dans l'immanente blancheur chaude et pure qui l'entoure déjà, et se matérialise brusquement dans cette silhouette

blanche de la dernière phrase suspendue. Cette mystérieuse silhouette, on discuterait en vain pour savoir s'il s'agit de la mort, de la mère, d'un rocher, d'un iceberg, du Père Noël ou d'un habitant de Symzonia. Mais à l'évidence l'immanence laiteuse se cristallise là en une transcendance blanche.

Cette transcendance naturellement, comme Moby Dick et toutes les transcendances, emporte son secret. Mais les décrypteurs volontaires ne manquent pas pour expliquer l'énigme finale de Gordon Pym. En 1897, Jules Verne, dans Le Sphinx des mers, avec son touchant besoin de tout expliquer scientifiquement, résolvait l'énigme de Pym par le magnétisme. N'insistons pas. Marie Bonaparte titille mieux les rêveries, même si elle a la main un peu systématique. Pour elle, le blanc ranime les fantasmes de masturbation, et l'île noire de Tsalal, dernière escale de Pym, représente un fantasme cloacal. Incontestablement, l'ensevelissement de Pym, son périple souterrain, a des allures d'odyssée intestinale, que les dessins de Poe confirment. L'enfant confond traditionnellement anus et vagin, intestin et utérus. Le voyage de Pym serait bien une remontée vers la mère. La terreur que le blanc inspire aux indigènes de Tsalal représente, pour Marie Bonaparte, une réactivation du tabou incestueux, au moment où Pym se prépare à la suprême transgression : atteindre le trou. La blancheur des explorateurs blancs trahit, aux yeux des indigènes, des relations incestueuses avec la mère. La blancheur laiteuse de la mère est littéralement défendue par les nègres, gardiens du tabou, qui tuent l'équipage pour le sauver du suprême péché. Mais, dans cette lutte entre blancs et noirs autour d'un tabou, on voit l'interprétation psychanalytique se rattacher à une analyse politique qu'omet Marie Bonaparte.

Le monde de Tsalal est noir. Absolument. Et séparé du monde blanc par un gouffre, une béance. Béance multiple, qu'imposent la distance, la géographie, les différences de peaux, de langues, de religions, de faunes, de flores... La rencontre du blanc et du noir peut naturellement s'interpréter soit en termes sexuels, comme la rencontre-affrontement des deux sexes opposés, soit en termes moraux comme la rencontre-affrontement du Bien et du Mal. Mais elle est aussi et peut-être surtout la méfiante rencontre du nègre et du blanc, revécue par un Sudiste américain en cet âge d'or de l'impérialisme.

Tsalal, c'est le noir absolu. Les dents mêmes des indigènes sont noires. Ce noir vient pour une bonne part du roman gothique, qui dérive d'une longue tradition mythique : signe de la noirceur morale, le noir est traditionnellement associé à Satan. Tandis qu'il avance vers la connaissance du blanc transcendantal, Poe-Pym décrypte bien des signes de l'opposition du noir et du blanc. Dans les ténèbres absolues de la cale, Pym déchiffre à tâtons le message annonçant la mutinerie fomentée par le cuisinier noir. Mais le codage, chez le décrypteur du « Scarabée d'or », s'étend à la langue de Tsalal. On y parle un mélange d'éthiopien, d'arabe et d'égyptien, mais surtout d'hébreu, que la note finale décrypte. Le nom de l'île noire, Tsalal, dériverait de l'hébreu « être sombre ». Le nom de la capitale, le village de Klock-Klock, signifierait « être noir ». Le chef de la tribu est Too-Wit : « être sale », et le roi de l'archipel est Tsalemon, c'est-à-dire « être ténébreux ». Sous l'esbrouffe linguistique et le goût poésque de la mystification et des cryptogrammes, on discerne peu à peu une logique raciste.

Le « Tekelili » du tabou, s'il s'apparente pour

Préface

Marie Bonaparte au « tickling » de la titillation érotique, renvoie probablement surtout au « Mane tekél phares » que déchiffre Daniel dans la Bible. Il annonce la sanction portée par Dieu contre le mauvais empire, c'est-à-dire ici celui des nègres. Le titre de « Wampoos » et « Yampoos » que portent les notables noirs rappelle trop les « Yahoos » de Swift pour ne pas suggérer un mépris raciste. Ces noirs sont « de parfaits démons ». Ils ne craignent pas les serpents, avatars du diable. Ils parlent en sifflant. Leur ennemi, c'est le blanc sous toutes ses formes : mouchoir, voile, œuf, farine, et surtout l'homme blanc lui-même qui vient rôder autour du trou tabou que survolent les albatros de la poésie.

A l'évidence, sous les aspects divers de ce conflit du noir et du blanc, rôde aussi un conflit politique. La méfiance, la répulsion, l'antagonisme entre indigènes et étrangers sont ici magnifiés par la différence de couleur. L'opposition raciste est soulignée par le caractère religieux du tabou qui frappe le blanc. Comment s'étonner alors que le comportement de ces noirs soit caricatural, et rappelle celui des « minstrels » du Sud des États-Unis. Poe, on le sait, est un Sudiste. Un Sudiste raciste. Doublement : parce qu'il est déraciné ; parce que c'est un pauvre blanc. On connaît ses diatribes réactionnaires contre la démocratie, dans « Dialogue avec une momie » par exemple. On connaît moins ses attaques contre les partisans de l'abolition de l'esclavage, dans son article sur James R. Lowell par exemple. Vingt ans avant la guerre de Sécession, alors que le conflit entre Sud et Nord se distingue déjà, Poe prend position contre « la canaille » yankee, comme il dit. Sous la quête du blanc se profile ici la condamnation du noir. D'autant plus que les événements se précipitent : le soulèvement de

Nat Turner en 1831 a donné l'alerte. Les signes de l'abolition de l'esclavage se multiplient : création de la Société Américaine contre l'Esclavage, publication de La Bible contre l'Esclavage de Theodore Weld. Les termes hébreux dans Gordon Pym, les allusions à la « blanche manne » et à la « pierre blanche » sont autant de références à saint Jean, à Daniel et à Matthieu pour cautionner l'horreur du noir en le rattachant à une révélation divine. Un dernier élément peut le confirmer : c'est James Kirke Paulding, en mars 1836, qui suggère à Poe de commencer un roman, qui sera Gordon Pym. Or ce Paulding venait de terminer son important volume en faveur de l'esclavagisme. A cette date de 1838, Gordon Pym semble bien, entre autres, être un élément de défense de la pigmentocratie sudiste.

L'inscription finale annonce, en termes bibliques, la destruction de l'archipel noir : « J'ai gravé cela dans la montagne, et ma vengeance est écrite dans la poussière du rocher. » Est-ce trop solliciter le texte de prétendre que ce testament de Pym est une mise en garde contre l'abolition de l'esclavage et l'égalité politique des noirs ? Pym dénonce ici, au nom de la loi divine, la révolte contre nature des noirs contre leurs maîtres blancs. Accorder des droits politiques aux noirs impliquerait la division et la perte du royaume, selon la prophétie de Daniel, recyclée par Pym.

Ces suggestions politiques ne prétendent pas se substituer aux analyses psychanalytiques, ni aux très belles remarques de Bachelard sur « la rêverie cosmique » dans Gordon Pym. Elles tendent au contraire à montrer la complexité de l'imbrication des éléments historiques, psychologiques, sociaux, métaphysiques, linguistiques, géographiques d'une œuvre

longtemps négligée, qui apparaît aujourd'hui comme l'une des rêveries les plus organisées sur les rapports de la vie et de la mort, d'Eros et de Thanatos, du physique et du spirituel, de l'humain et du cosmique.

On peut regretter, à la dernière page, cette majestueuse figure laiteuse, cette statue victorienne d'une Mamma Nestlé de style pompier. On peut regretter surtout le faux sens final de Baudelaire. En traduisant l'anglais « figure » (silhouette) par « homme », Baudelaire, ce grand pré-freudien, perpétuait spontanément le tabou incestueux. Il trahissait la révélation perçue in articulo mortis : que l'engloutissement est ce retour à la mère qu'on appelle la mort. Mais l'essentiel de cette dernière phrase, si discutée, c'est peut-être moins les substantifs que la formidable coordination : « Et la couleur de la peau de la silhouette était de la blancheur parfaite de la neige. » Plus du quart des mots sont ici coordonnants. En conservant pieusement ce lourd appareil de coordination, Baudelaire gardait l'essentiel : le désir de lier, de rétablir l'alliance du fils et de la mère, de l'homme et du cosmos, de la créature et de Dieu, de la mort et de la vie. C'est ce désir de lien, de coordination cosmique qui inspire le voyage de Pym, comme tout voyage, toute religion, toute écriture. Au-delà de Gordon Pym, il reste pour Poe l'effort de coordination métaphysique, qui sera Eureka. Et surtout l'effort de l'écriture poétique pour combler cette terrible béance, pour rétablir en « pontifex » le passage par la grâce du verbe. Après Gordon Pym, son premier livre, Edgar Poe s'embarque sur les mots à jamais, comme Pym sur son bateau ivre : sans retour, mais avec son sextant pour faire le point jusqu'au bout.

Jacques Cabau