Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2001)

Heft: 32: Rhythmus

Artikel: Le rythme narratif entre topo- et chrono-logie

Autor: Lysøe, Éric

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006511

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 26.11.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Éric Lysøe

Le rythme narratif entre topo- et chrono-logie

> We see, for example, a crystal, and are immediately interested by the equality between the sides and angles of one of its faces – but on bringing to view a second face, in all respects similar to the first, our pleasure seems to be *squared* – on bringing to view a third, it appears to be cubed, and so on ...[1]

C'est en ces termes qu'au faîte de son art, Edgar Allan Poe évoque le plaisir que produit tout phénomène périodique fondé sur la symétrie. L'écrivain américain dépeint ce faisant une faculté primordiale et instinctive à laquelle ressortit, selon lui, le rythme poétique. Car le vers, dit-il ailleurs, "originates in the human enjoyment of equality [and] fitness".[2] En ce qu'elles engendrent la prédictibilité de la forme, ces qualités d'égalité et de justesse ne sont cependant pas toutes-puissantes. Elles doivent s'associer à une autre dimension essentielle, l'imprévu:

> Take away this element of strangeness – of unexpectedness – of novelty – of originality – call it what we will – and all that is *ethereal* in loveliness is lost at once. We lose – we miss the *unknown* – the vague – the uncomprehended, because offered before we have time to examine and comprehend. We lose, in short, all that assimilates the beauty of earth with what we dream of the beauty of Heaven.[3]

Lieu d'un conflit entre deux principes contradictoires, le rythme poétique retrouve de ce fait quelque chose du rythme musical fondé lui aussi sur l'identité et la différence, sur le

1 Edgar Allan Poe, "Marginalia" (mars 1846), *Essays and Reviews*, ed. G. R. Thompson, New York, Literary Classics of the United States, 1984, p. 1380.
2 Edgar Allan Poe, "The Rationale of Verse" (novembre 1848), *Essays and Reviews*, p. 33.
3 Edgar Allan Poe, "Marginalia", *Essays and Reviews*, p. 1381.

retour régulier d'une pulsation ou d'une mesure comme sur les variations qu'introduisent accentuations ou durées. Cette opposition toutefois ne se réduit pas à des phénomènes proprement sonores. Par son caractère optique, l'expérience invoquée par Poe pour illustrer sa conception de l'égalité montre à quel point le rythme, ne fût-ce qu'à travers la description qu'on peut en faire, se rattache aussi à des éléments visuels. D'ailleurs, le premier exemple qui vient a l'esprit du poète pour illustrer la nécessaire combinaison d'égalité et d'inattendu est un vers du *Raven* où une rime interne surprend l'œil qui ne voit qu'une seule ligne de texte, mais non point l'oreille qui entend, elle, un distique parfaitement régulier.[4]

Or cet antagonisme entre l'ouïe et la vue est loin de n'affecter que le genre poétique. La prose romanesque, notamment sous ses formes les plus brèves, met en œuvre une série de récurrences et d'accents, d'identités et de différences qui fonde, tant au niveau du signifiant que du signifié, ce qu'on peut appeler le rythme narratif. Voilà en tout cas l'hypothèse qu'on se propose d'examiner ici à partir de quelques exemples empruntés à Poe, Rosny aîné et Nerval.

Deux systèmes concurrents

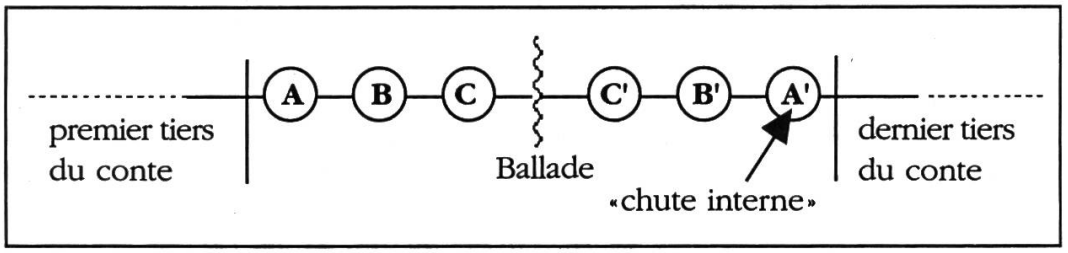
La production de Poe permet de vérifier tout d'abord à quel point nombre d'œuvres représentatives d'une certaine conception de la nouvelle se structurent en fonction de deux systèmes concurrents, dont l'un paraît plutôt spatial, pictural et l'autre plutôt temporel, musical. Il suffit de se pencher quelques instants sur un conte comme *The Fall of the House of Usher* pour voir de la sorte s'associer de façon caractéristique une structure topologique et une structure chronologique.

À un premier niveau, le texte tout entier obéit à la symétrie rigoureuse d'un modèle visiblement spatial. En plein milieu du conte, la ballade du *Haunted Palace* marque une frontière entre deux blocs pratiquement équivalents, puisque le pre-

4 Edgar Allan Poe, "Marginalia", *ibid.*

mier compte 20 121 signes (caractères ou espaces) et le second 19 785. Ces chiffres ne sont évidemment que des indices. Car c'est bien toute la partie centrale du récit qui s'agence en miroir autour de cet axe essentiel que dessine le poème (voir Fig. 1). L'apparition de lady Madeline (A) précède l'évocation des œuvres d'Usher, laquelle culmine avec la description d'un petit tableau (B) et se conclut sur un paragraphe destiné à introduire le poème (C). Selon une progression inverse, la seconde séquence reprend les théories inspirées à Usher par sa ballade (C'), puis évoque le caveau destiné à recueillir la dépouille de Madeline (B'), avant de brosser un dernier portrait de la défunte (A').

Fig. 1: The Fall of the House of Usher et son dispositif en miroir



Les deux volets s'assortissent en fonction de leur contenu thématique. C et C' développent des considérations littéraires analogues. A et A', centrés sur le même personnage, reposent en outre sur un identique jeu de scène: à chaque fois que son regard tombe sur lady Usher, le narrateur cherche immédiatement Roderick des yeux.[5] C'est toutefois avec les noyaux B et B' que la symétrie découvre toute sa force. Ces deux passages évoquent en effet deux espaces étroitement apparentés: "a small picture" et "a small vault". Or ces décors aux formes identiques sont l'un et l'autre situés à une profondeur considérable et dépourvus d'issue. L'étonnante clarté dans laquelle baigne le premier, en l'absence de toute source de lumière, ne s'explique même que par les caractéristiques du second: la crypte, qui a servi autrefois de réserve à poudre, est desservie par un vestibule presque entièrement recouvert de cuivre, de

5 Dans les premiers états du texte d'ailleurs, le segment A exploite déjà le motif de la gémellité qui sera, par la suite, uniquement développé en A'.

sorte que la lueur la plus lointaine doit y éveiller le fantasmagorique ballet de lumière que Roderick Usher semble avoir mystérieusement capté sur la toile.

Cette symétrie se communique à l'ensemble du texte. Si le premier tiers du récit opère une lente restriction de champ depuis la demeure jusqu'à Usher, le troisième accomplit un déplacement inverse depuis le tombeau où l'on abandonne Madeline jusqu'à une ultime vue d'ensemble sur le bâtiment à l'instant de sa destruction. Or c'est autour de la même fissure, coupant la demeure en deux, que s'organisent ces images inaugurales et finales. L'effondrement de la demeure, la chute de la Maison Usher –

> The radiance was that of the full, setting, and blood-red moon which now shone vividly through that once barely-discernible fissure of which I have before spoken as extending from the roof of the building, in a zigzag direction, to the base. While I gazed, this fissure rapidly widened – there came a fierce breath of the whirlwind – the entire orb of the satellite burst at once upon my sight – my brain reeled as I saw the mighty walls rushing asunder – there was a long tumultuous shouting sound like the voice of a thousand waters – and the deep and dank tarn at my feet closed sullenly and silently over the fragments of the "*House of Usher.*" [6]

– est visiblement la conséquence logique de ce que les premières pages présentaient comme une menace toute virtuelle:

> Perhaps the eye of a scrutinising observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.[7]

Ainsi, l'architecture extrêmement rigoureuse du conte coupé par le poème, correspond très exactement à celle de la maison. Ouvrant une brèche dans la continuité du discours, la

6 *Collected Works of Edgar Allan Poe*, éd. Thomas O. Mabbott, Cambridge (Mass.) – London, Belknap Press, 1969-1978, II (1978), p. 417.
7 Edgar Allan Poe, *ibid.*, p. 400.

ballade s'offre à l'évidence comme le parfait correspondant de la lézarde.[8]

Que cette organisation tant thématique que textuelle soit de nature picturale, il suffit de reprendre les premières pages de la nouvelle pour s'en convaincre. C'est manifestement en critique d'art que le visiteur d'Usher commente les images dédoublées qui s'offrent à ses yeux, avec la maison tout d'abord puis avec son reflet dans l'étang, spectacle dont la description elle-même reproduit la symétrie en reprenant au début et à la fin pratiquement les mêmes motifs:

> I looked upon the scene before me [...] – upon the bleak walls – upon the vacant eye-like windows – upon a few rank sedges – and upon a few white trunks of decayed trees [...]. What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? [...] I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us [...]. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression; and, acting upon this idea, I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down – but with a shudder even more thrilling than before – upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.[9]

Ce modèle pictural se retrouve d'ailleurs dès 1836 dans les articles où Poe réfléchit, en critique cette fois, sur la structure du texte littéraire: les exigences qu'il formule alors – celle d'"unity or totality of interest" et celle de relative brièveté – permettent toutes deux de se plonger "without difficulty, in the contemplation of the picture *as a whole*".[10] Trois ans plus tard, la Maison Usher illustre donc clairement l'organisation toute spatiale du texte.

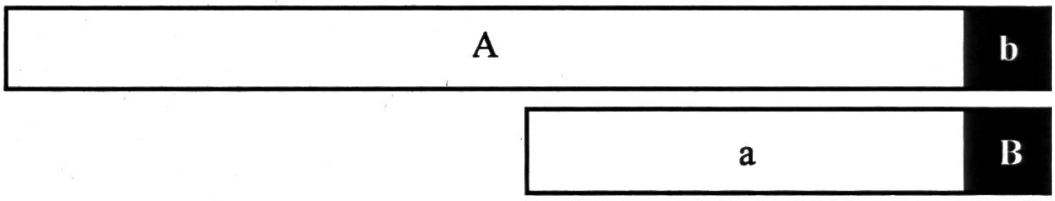
8 Voir Éric Lysøe, *Histoires extraordinaires, grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, "Foliothèque", 1999 et *Les Voies du silence*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

9 *Collected Works of Edgar Allan Poe*, II, p. 397-398.

10 "Zinzendorff, and Other Poems ..." (janvier 1836), *Essais and Review*, p. 877. La même idée se trouve développée dans "Ballads and Other Poems" (avril 1842), *ibid.*, p. 691.

La demeure toutefois ne fait pas que mettre l'œuvre en scène à travers un dispositif tout à la fois visuel et métaphorique. Elle renvoie également à deux représentations contiguës de la mort qui définissent une organisation plus nettement chronologique et, parallèlement, métonymique. De ce point de vue, le conte se présente comme une sorte de grand distique. Un premier segment correspondant aux deux tiers du texte s'achève sur la mise en bière de lady Madeline. Préfiguration euphémisée du désastre final, cette chute interne "rime" avec la vision apocalyptique finale sur laquelle elle anticipe et qui, par sa dimension hyperbolique, compense la brièveté du second segment (voir Fig. 2).

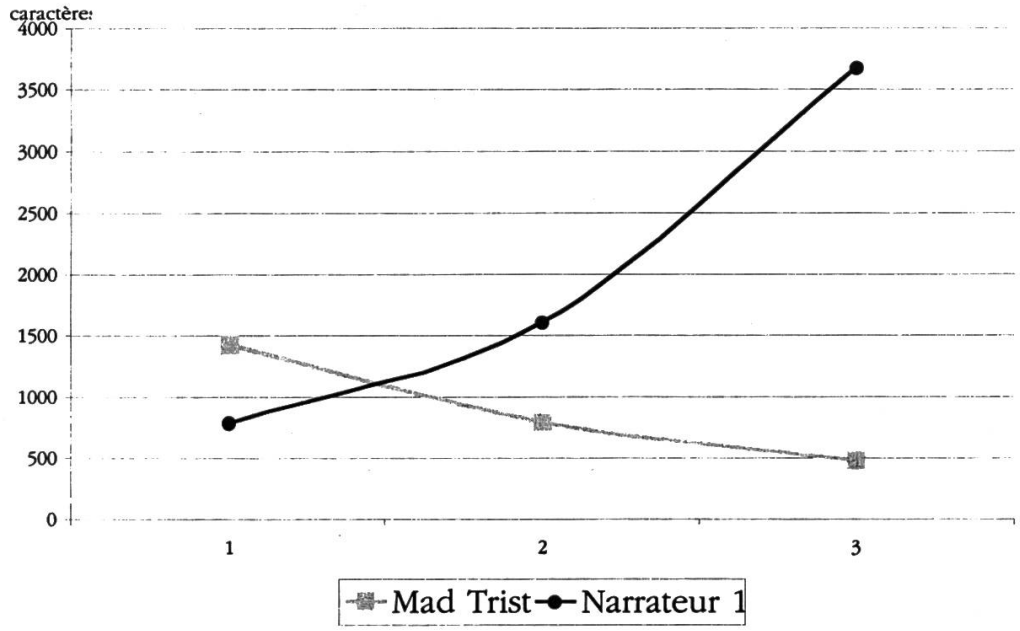
Fig. 2: La structure en distique



Or, à la différence des jeux de symétrie observés plus haut, cette seconde forme de composition atteint son paroxysme avec une série de références bien moins picturales que musicales. Qu'on se rappelle le moment où le narrateur lit à Usher un extrait du *Mad Trist*, ouvrage imaginaire de l'imaginaire Lancelot Canning ! On entend monter des bruits assourdis et vagues, puis toute une série de grincements et de cris sinistres. Ces phénomènes sonores, qui illustrent à point nommé le récit mis en abyme, semblent cependant retentir dans la réalité diégétique et conduisent de ce fait le narrateur à interrompre sa lecture. En marquant le passage d'une voix narrative à une autre, ils ponctuent ainsi la fin du texte. Tout le *suspense* du passage tient au rythme de cette alternance, les références au *Mad Trist* se raccourcissant tandis que s'allongent les interventions directes du narrateur. En représentant chacun des segments narratifs en fonction de leur

longueur, on obtient deux courbes qui montrent clairement comment opère l'*accelerando* final (voir Fig. 3).[11]

Fig. 3: L'accélération finale dans The Fall of the House of Usher



Ce n'est donc pas un hasard si *The Fall of the House of Usher* se caractérise par une double mise en abyme. Alors que la ballade du "Haunted Palace" permet d'identifier une première organisation toute symétrique et spatiale, la romance du *Mad Trist* manifeste l'existence d'une seconde organisation plus directement liée au jeu d'attente et de déception qui structure la narration et confère au texte sa dimension musicale. Du fait de son caractère métadiégétique parallèlement, ce double jeu de citations rattache les deux modalités du rythme au fonctionnement même de la littérature quelles qu'en soient les formes: poétiques avec la ballade ou prosaïques avec la romance.

Pour être ici singulièrement explicite, cette organisation n'est nullement particulière à *The Fall of the House of Usher.* Le rapide survol d'une trentaine de contes (voir Tab. I) fait

11 Le premier segment attribué ici au *Mad Trist* se compose non seulement du texte proprement dit, mais encore de la présentation que fait le narrateur de l'ouvrage.

apparaître que le tiers central du texte sert à chaque fois de cadre à un événement dramatique qui, sur le principe de la "rime" narrative, anticipe sur la scène finale. Mort d'un personnage préfigurant celle de tout un groupe, disparition d'un animal devançant celle d'un être humain *(The Black Cat)*, sommeil *(William Wilson)*, chute ou simple pirouette *(Ms. Found in a Bottle)* – à chaque fois la mort apparaît d'abord au cœur du récit sous une forme euphémisée.

Tab. I: Répartition des deux parties composant le conte (%)

	I	II
King Pest	36,0	64,0
The Black Cat	41,4	58,6
A Descent into the Maelström	42,5	57,5
The Pit and the Pendulum	43,3	56,7
The Purloined Letter	44,1	55,9
The Island of the Fay	44,7	55,3
The Cask of Amontillado	45,5	54,5
The Masque of the Red Death	45,6	54,4
Ligeia	46,2	53,8
The Facts in the Case of M. Valdemar	47,7	52,3
The Murders in the Rue Morgue	47,8	52,2
The Colloquy of Monos and Una	48,5	51,5
The Man of the Crowd	49,0	51,0
Silence	50,1	49,9
The Balloon-Hoax	52,1	47,9
William Wilson	53,0	47,0
Morella	56,0	44,0
The Angel of the Odd	56,8	43,2
Ms. Found in a Bottle	57,7	42,3
Hop-Frog	57,8	42,2
The Devil in the Belfry	58,2	41,8
The Conversation of Eiros and Charmion	58,3	41,7
The Gold-Bug	58,5	41,5
A Tale of the Ragged Mountains	59,7	40,3
Metzengerstein	62,2	37,8
The Oval Portrait	64,5	35,5
The Fall of the House of Usher	66,0	34,0
The Tell-Tale Heart	66,0	34,0
Eleonora	67,9	32,1
Berenice	68,4	31,6
The Imp of the Perverse	69,8	30,2

Topologie et bipolarité sexuelle

Que la préfiguration du trépas se ramène parfois, comme dans *The Cask of Amontillado*, à une simple descente dans des caves sinistres, montre bien que, tout en demeurant la clef de voûte de l'organisation chronologique, la rime narrative se trouve fréquemment associée à des éléments spatiaux. La chute interne est d'ailleurs souvent prétexte à un changement de décor. Après la mort de sa compagne, l'infidèle amant d'*Eleonora* abandonne sa riante vallée; l'inconsolable veuf de *Ligeia* quitte dans les mêmes conditions les bords sacrés du Rhin. Surprendre le sommeil de son double conduit William Wilson à quitter la pension, ou plus exactement la *prison* Bransby pour errer sans but dans l'Europe entière. Une fois pendu le premier chat noir, le narrateur voit sa demeure ravagée par un incendie et doit se reloger dans une pauvre bâtisse ... Or ce jeu avec le décor est loin de n'être qu'un élément thématique parmi d'autres. Il procède d'un fonctionnement topologique qui rythme l'ensemble du texte et sur lequel il convient à présent de s'attarder.

Revenons un instant à *The Fall of the House of Usher*. L'agencement vertical autour de la lézarde ou du poème se complique d'une symétrie horizontale qui déclenche toute une série de *déplacements*. Dès les premières lignes du texte, le narrateur, après avoir contemplé la demeure, observe les images inversées que lui renvoie l'étang et en conçoit un curieux malaise. Or Madeline engendre le même trouble et apparaît visiblement comme l'image réfléchie, mais féminisée de son frère. On n'apprend d'ailleurs qu'elle est la sœur jumelle de Roderick qu'à l'instant où, inhumée dans les profondeurs du château, elle rejoint une position symétrique de celle qu'occupera son frère à la fin du conte. Il serait facile de montrer à partir de là que l'intrigue repose sur un ensemble de transferts depuis une position aquatique et féminine jusqu'à une position aérienne et masculine. Le modèle spatial est donc loin de ne renvoyer qu'à des éléments statiques, il fonde

au moins autant que le modèle chronologique la dynamique du texte, son rythme constitutif.[12]

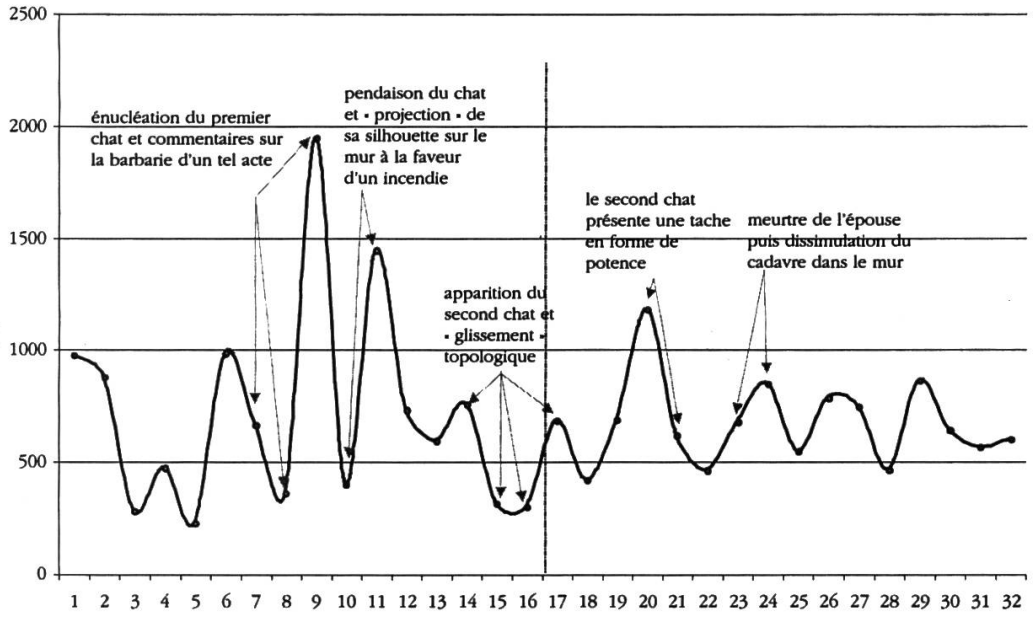
Prenons par exemple un autre conte, *The Black Cat*, qui inverse, à peu de choses près, les proportions de *The Fall of the House of Usher* (voir Tab. I). Le premier félin meurt au début du deuxième tiers du texte et se trouve presque aussitôt remplacé. Mais contrairement à son prédécesseur, baptisé Pluton et évoqué au masculin *(he)*, le second chat ne porte pas de nom et est désigné par le neutre *(it)*. De plus, au lieu d'accompagner le héros dans toute la maison, il se confond peu à peu avec l'épouse du narrateur. C'est ainsi en voulant le tuer que l'ivrogne fend le crâne de sa femme ; inversement, c'est en dissimulant le cadavre de la malheureuse qu'il emmure l'animal. Toute l'intrigue se fonde donc sur le déplacement du chat d'un pôle masculin/actif à un pôle féminin/passif. Or, cette fois encore, le glissement se produit au cœur même du texte, à la charnière de deux paragraphes, le 16^{e} et le 17^{e} sur les 32 que compte l'ensemble:

> When it reached the house it domesticated itself at once, and became immediately a great favorite with my wife.
> For my own part, I soon found a dislike to it arising within me.[13]

Le passage se situe exactement au milieu du conte: 10 792 signes le précèdent ; 10 684 le suivent. Cette exactitude presque mathématique n'aurait en elle-même aucune valeur si elle ne permettait de mettre en évidence le double système qui régit le rythme narratif et dont on discerne les traces jusque dans des phénomènes plus discrets. Ainsi une analyse du conte à partir de la longueur des paragraphes permet de repérer l'existence de deux crises réparties à peu près symétriquement autour de cet événement central (voir Fig. 4).

12 Voir Éric Lysøe, *Les Voies du silence*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 92-94.
13 *Collected Works of Edgar Allan Poe*, III (1978), p. 854.

Fig. 4: Détail du rythme narratif dans The Black Cat



Prendre en compte la dimension topologique du rythme narratif permet donc de mieux pénétrer des éléments d'ordre micro-structurel. On peut atteindre de la sorte des niveaux de précision fort divers. Ainsi, dans *The Tell-Tale Heart*, l'analyse des ruptures syntaxiques exprimées par la densité des tirets dans chaque paragraphe permet de retrouver à la fois l'effet de symétrie centrale et la progression caractéristique en trois temps (voir Fig. 5a et 5b).[14]

14 Le lissage des deux schémas suivants fait apparaître, avant les valeurs nulles du paragraphe 12, des valeurs négatives qui ne sont évidemment que "virtuelles". Cette présentation a néanmoins été conservée car elle facilite la lecture des courbes.

Fig. 5a: Le jeu des tirets dans The Tell-Tale Heart (organisation symétrique)

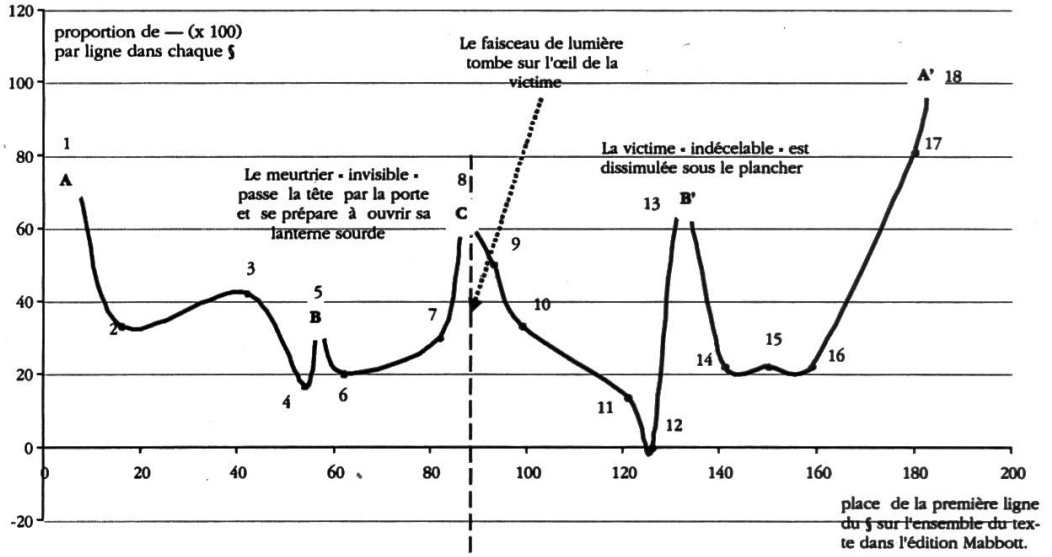
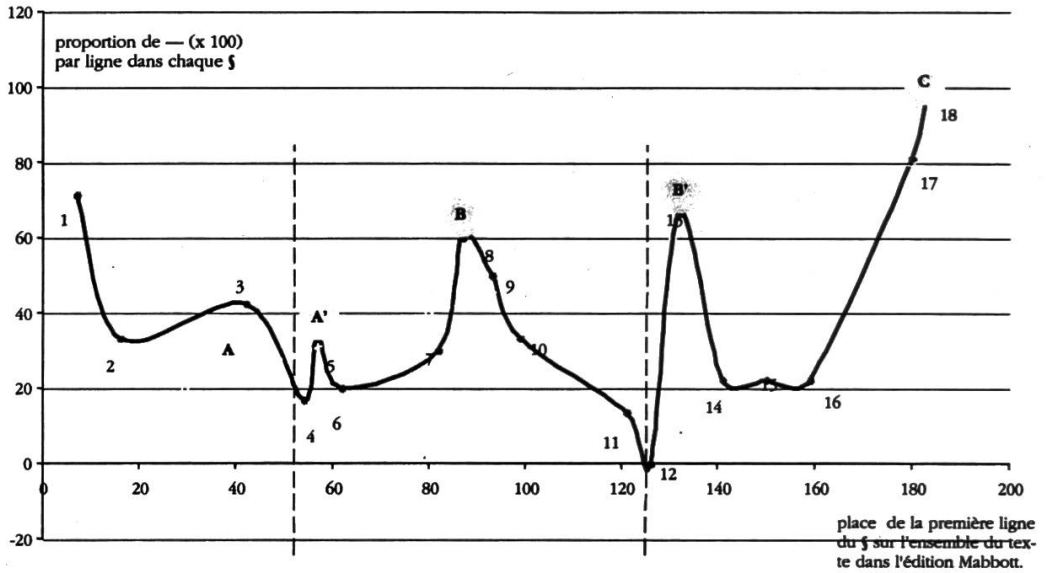


Fig. 5b: Le jeu des tirets dans The Tell-Tale Heart (structure ternaire)



Deux exemples français: Rosny et Nerval

Les résultats qu'on vient d'obtenir sont-ils caractéristiques du génie d'Edgar Allan Poe ou se retrouvent-ils chez certains de ses lointains disciples, voire chez des auteurs qui ignorent tout de sa conception de la nouvelle? L'étude de quelques contes de J. H. Rosny et de Gérard de Nerval permet non seulement de trancher en faveur de la seconde hypothèse, mais encore de préciser quelques-uns des nombreux éléments qui restent encore dans le vague.

De fait, la majorité des nouvelles que composa J.H. Rosny, l'auteur de *La Guerre du feu* (1909), permettent de retrouver explicitement le principe d'une double organisation rythmant l'ensemble du discours. Le texte des *Xipéhuz* (1887), par exemple, se compose de deux livres, dont le premier occupe les deux tiers du texte (voir Tab. II). Cette division se conforme très exactement au principe de la rime narrative découvert chez Poe. L'épisode qui conclut le livre I: la mort du premier Xipéhuz, préfigure sur un mode atténué l'ultime événement du conte: la disparition totale de toute l'espèce. Ce découpage se trouve cependant contredit par la composition en huit chapitres, laquelle invite d'autant plus à imaginer une coupe au terme du quatrième qu'à cet endroit précis, le narrateur hétérodiégétique moderne cède la parole à un narrateur homodiégétique, le philosophe préhistorique Bakhoûn. Associant ces deux strates, la nouvelle paraît dès lors se décomposer en trois séquences, comme le suggère d'ailleurs l'artifice de présentation en vertu duquel le chapitre VII, placé au début du Livre second, constitue néanmoins la "troisième période du livre de Bakhoûn".[15]

15 J. H. Rosny, "Les Xipéhuz" (1887), *Récits de science-fiction*, Verviers, André Gérard, "Marabout", 1975, p. 119.

Tab. II: Les Xipéhuz. Découpage explicite

Découpage Livres / Chapitres	I		II
	I à IV	V et VI	VII et VIII
Narrateurs	hétérodiégétique	Bakhoûn	
Volume	30%	37%	33%

Cette combinaison d'éléments binaires et ternaires se retrouve dans d'autres textes moins célèbres. *L'Enfant* par exemple se compose de deux chapitres numérotés (voir Tab. III). Le premier, qui représente un peu plus des deux tiers du conte, est dans sa seconde moitié consacré à un événement rapporté en forme d'analepse. Placé au cœur du récit – puisqu'il occupe tout le tiers central du texte – ce retour en arrière ne fait pas que rompre avec la linéarité chronologique du début. Narré au présent, il tranche sur les temps du passé qu'utilise le narrateur à la fin du passage précédent. Il crée de plus l'effet d'un nouveau départ, en reprenant mot pour mot ou presque – "C'est un matin comme celui-ci"[16] – l'incipit du conte, lui aussi au présent: "C'est un matin de juin".[17] Quoique inséré dans le premier chapitre, il s'en détache donc clairement et conduit d'ailleurs à un changement significatif de focalisation: la narration cesse d'épouser la vision qu'a le père des événements pour adopter celle de la mère. On retrouve donc bien la même superposition de formules que dans les *Xipéhuz.*

Tableau III: L'Enfant. Découpage explicite

Découpage en chapitres	I		II	
Temps grammaticaux	présent	passé	présent	passé
Incipit	"C'est un matin de juin" (p. 101)		"C'est un matin comme celui-ci" (p. 103)	
Chronologie			analepse	
Thème	Douleur du couple		Secret de la mère	Douleur du couple
Volume	37%		35%	28%

16 Joseph H. Rosny, *Un autre monde*, Paris, Plon, 1898, p. 103.
17 *Ibid.*, p. 101.

Outre le caractère explicite qu'y revêt la double articulation du rythme narratif, ces deux contes permettent de mieux approcher la dimension topologique par l'étroite conjonction qui s'établit entre changement de point de vue et bipolarité sexuelle. Le phénomène est évident dans *L'Enfant* où la reprise du présent transpose à l'espace du texte une dimension qui semble plutôt ressortir à une perspective temporelle. Avec l'analepse, ce n'est pas la contiguïté, la succession chronologique qui organise le monde en un avant et un après, mais la comparaison – "un matin *comme* celui-ci" – qui pose les événements l'un à côté de l'autre. Cette fois encore, un fonctionnement métonymique se double d'un fonctionnement métaphorique qui associe le changement focal à la différence des sexes. Quoiqu'il se développe de façon beaucoup plus complexe, un processus identique structure *Les Xipéhuz.* Paradoxalement, le changement de voix narrative sert à rapprocher le "je" préhistorique du narrateur hétérodiégétique moderne. Adepte de la méthode expérimentale, Bakhoûn apparaît en effet moins comme un primitif que comme un frère du lecteur. Et il se rapproche d'autant mieux de celui-ci que tous deux s'opposent à l'altérité irréductible de ces créatures fantastiques, inhumaines et secrètement féminines que sont les Xipéhuz.[18]

Curieusement d'ailleurs, la sexualité de ces derniers se trouve directement liée à l'espace: c'est parce qu'elle se reproduit selon les règles que Bakhoûn, en bon ethnologue – ou en bon zoologue –, décrit avec précision que la colonie xipéhuze exige un espace vital de plus en plus grand et chasse les pauvres tribus préhistoriques. L'expérience de l'autre est bien là aussi affaire de topologie. On comprend dès lors pourquoi la plupart des nouvelles de Rosny se trouvent rythmées par deux types d'événements fondamentaux: la mort, comme chez Poe, mais aussi diverses figures associées à la rencontre de l'autre sexe. Contes préhistoriques, inquiétants, tragiques ou comiques s'achèvent dans la majorité des

18 Voir Éric Lysøe, *Les Kermesses de l'Étrange*, Paris, Nizet, 1993, p. 420-421 et *passim.*

cas sur l'instant où deux bouches se rencontrent.[19] Le baiser suit de ce fait très exactement toutes les variations structurelles du récit. S'il occupe souvent une place finale, il tend également à se déplacer vers le milieu du texte, jusqu'à en devenir dans certains cas le pivot, soulignant ainsi l'organisation binaire ou ternaire de l'ensemble. Un conte comme *Au fond des bois* pousse le principe jusqu'à sa logique extrême. Au beau milieu de la narration, le héros cueille un baiser sur les lèvres aimées durant une promenade en forêt. Puis, laissant la belle retourner chez son père, il reste un long moment rêveur jusqu'à ce que soudain un cri terrifiant retentisse. Après de longues minutes de recherches, il finit par découvrir sa bien-aimée: évanouie à la suite d'une chute, elle a été attaquée par des porcs sauvages qui l'ont embrassée à leur tour, mais de façon combien plus bestiale, en lui rongeant "le visage, les bras et la poitrine"...[20]

On le voit, le baiser peut s'inscrire dans une progression en deux temps pour déboucher sur une conjonction hyperbolique d'Éros et de Thanatos. Sur un mode moins dramatique, il peut s'inscrire dans une séquence effleurement/baiser, ou baiser/accouplement. Mais de façon beaucoup plus révélatrice encore, il s'associe dans plusieurs contes à d'étonnantes dilatations de l'espace. *Amour furtif* s'organise ainsi en diptyque pour rapporter ce que le narrateur considère comme les deux plus beaux jours de sa vie. Le premier volet correspond à un instant de communion avec la nature: à peine sorti de l'enfance, le héros rencontre, franchissant le gué d'une rivière, une petite bergère dont la "brune face de Ligure"[21] le fait se sentir en complète harmonie avec le monde. Son bonheur se traduit alors par un geste imperceptible: il s'appuie "avec

19 Voir par exemple *Le Jardin*, *Quatre Bandits*, *Nomaï* (J. H. Rosny, *Un autre monde*, p. 62, 169 et 282), *Chevaliers boxeurs*, *La Voleuse* (J. H. Rosny, *Résurrection*, Paris, Plon, 1895, p. 176 et 229), *La Récompense* (J. H. Rosny, *La Fugitive*, Paris, Fontemoing, 1904, p. 314), *Une fille tyrannique* (J. H. Rosny, *L'Assassin surnaturel*, Paris, Flammarion, 1924, p. 255) ou, sur un mode comique, "En Angleterre" (*Un autre monde*, p. 92).

20 J. H. Rosny, *La Mort de la terre*, Paris, Plon, 1912, p. 233.

21 J. H. Rosny, *Un autre monde*, ibid., p. 196.

tendresse"[22] sur le bras d'un de ses compagnons. Le second volet rapporte de brèves minutes passées, des années après, avec une autre étrangère, une Anglaise cette fois, à l'instant où sur le pont d'un paquebot, quelque part entre Le Havre et Southampton, il sent le bras de la jeune femme frôler le sien. Si le baiser reste ici à un stade euphémique, il évolue néanmoins depuis une relation homosexuelle – le héros et son compagnon – jusqu'à une relation hétérosexuelle – le héros et la belle étrangère. Il s'associe en outre aux variations qu'enregistre l'espace. L'identité structurelle des deux décors, organisés non point autour d'une fissure comme chez Poe mais autour d'une frontière, inscrit la bipartition des êtres et des choses sous le signe de l'effleurement érotique. Parallèlement, le changement d'échelle traduit le passage qui s'est effectué de l'enfance à l'âge adulte. Prises dans l'inexorable machine du Temps, la rivière et la Manche apparaissent dès lors comme autant de passages fatidiques, autant d'équivalents de l'Achéron. Un autre texte, *La Destinée* fait apparaître exactement la même formule. Deux enfants, garçon et fille d'une dizaine d'années, se rencontrent "au confluent de deux ruisseaux".[23] Saisi par la magie du "plus exquis paysage du monde", le petit mâle est également ravi par le charme exotique qui émane de sa jeune compagne ; il éprouve ainsi, "presque simultanément, deux impressions inoubliables: la beauté du monde et la grâce de la créature humaine".[24] Devenu homme, il se rend au Chili où, au terme d'une course effrénée, il arrache des bras de son ravisseur l'innocente victime d'un enlèvement. C'est alors qu'il reconnaît dans le cadre grandiose qui l'entoure nombre d'éléments familiers. Le voici "au confluent de deux rivières", dans un décor reproduisant "*trait pour trait*" le paysage qui lui apporta, des années auparavant, "la révélation de la beauté terrestre".[25] Tout y est simplement amplifié, transposé à l'échelle de l'adulte. Les humbles végétaux, le modeste bois de l'enfance ont cédé la place à "de grandes fleurs tropicales", une vérita-

22 *Ibid.*
23 J. H. Rosny, *La Fugitive*, ibid., p. 24.
24 *Ibid.*
25 *Ibid.*, p. 33 ; c'est Rosny qui souligne.

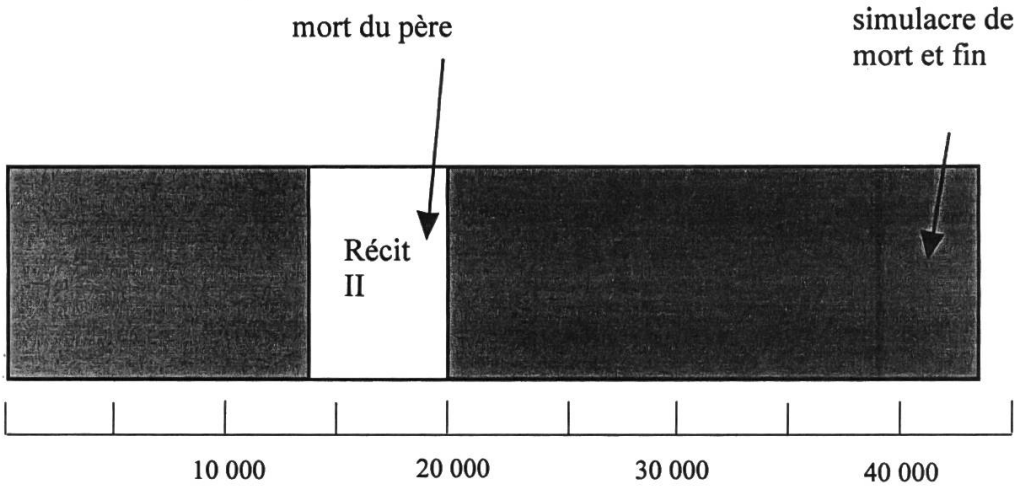
ble "forêt vierge".[26] Le doute n'est plus permis, l'adorable rescapée qui se précipite vers lui est la petite étrangère d'autrefois, *magnifiée*, elle aussi, et peut-être plus belle encore – preuve s'il en est de l'indéfectible association de l'espace et du temps et de sa fonction dans l'organisation thématique de la nouvelle !

Étudier le rythme narratif d'un texte suppose donc qu'on prenne en compte ces interactions du *chronos* et du *topos* ainsi que l'alternance *Éros/Thanatos* qui les accompagne. Reste à définir le champ d'application des hypothèses qui précèdent. La double articulation de la nouvelle est-elle une affaire de modèle, voire une affaire d'école? Ne se retrouve-t-elle que chez les successeurs d'Edgar Allan Poe ou affecte-t-elle plus profondément l'univers de la prose romanesque? On se contentera de souligner ici que des textes sur lesquels ne s'est aucunement exercée l'influence de l'auteur américain reposent sur des principes analogues à ceux qui viennent d'être décrits.

Dans *Émilie*, par exemple, Gérard de Nerval rythme toute son intrigue sur les caprices alternés de l'amour et de la mort. Grièvement blessé, le commandant Desroches passe à Metz une période de convalescence lorsqu'il fait la connaissance d'une séduisante Alsacienne. Les jeunes gens se plaisent et le mariage est décidé. Il faut cependant se rendre à Haguenau pour obtenir le consentement du frère d'Émilie qui, notaire de surcroît, est à plus d'un titre concerné par les noces de sa sœur. Sur la route qui les conduit en Alsace, les futurs époux s'arrêtent à Bitche. Alors que sa fiancée s'est retirée dans sa chambre, le héros retrouve d'anciens compagnons d'armes et raconte comment il tua son premier homme, un officier prussien. L'histoire se passait précisément dans ce fort de Bitche auprès duquel les hasards de la vie viennent de le reconduire.

26 *Ibid.*

Fig. 6: niveaux narratifs dans Émilie



Comme le montre le schéma reproduit ci-dessus (voir Fig. 6), l'histoire que narre Desroches et qui se conclut par une mort tragique s'achève approximativement au milieu du texte, puis le récit premier reprend. On rejoint Haguenau, où l'on célèbre le mariage civil, et l'on se remet en route, cette fois avec le beau-frère, pour la cérémonie religieuse prévue à Metz. Nouvelle escale à Bitche. Là, le frère d'Émilie apprend que le jeune marié se trouve être le soldat français qui tua autrefois son père, l'officier prussien mort durant l'attaque du fort. Il revêt les vêtements du défunt et défie Desroches en duel, à l'endroit exact du premier drame. Malheureux tabellion opposé à un soldat de métier, il court évidemment au trépas. Le duel toutefois est évité à la dernière minute, grâce à un homme d'Église, de sorte que le schéma habituel *euphémisme/hyperbole* se trouve transposé en *mort effective/mort simulée*. Mais c'est parce que le motif du mariage subit un traitement inverse qui le fait basculer du côté du drame. Cette fois l'homme d'Église fait défaut. N'ayant pas été bénie, l'union ne sera jamais consommée. Posté comme à mi-chemin de Metz et de Haguenau, le fort de Bitche dessine donc à la fois une frontière entre des frères ennemis et une limite à la confusion des sexes. La topographie des lieux illustre d'ailleurs clairement cette fonction, en ce qu'elle organise tout l'espace autour d'une brèche:

> – Vous connaissez tous [...] ce petit sentier qui monte de la plaine ici, et que l'on a rendu tout à fait impraticable, en faisant sauter un gros rocher, à la place duquel à présent s'ouvre un abîme. Eh bien ! ce passage a toujours été meurtrier pour les ennemis toutes les fois qu'ils ont tenté d'assaillir le fort ...[27]

Et c'est une brèche du même genre qu'on retrouve sur le visage de Desroches lequel, au début de l'histoire, reçoit un coup de sabre "tout au travers de la figure".[28] Il suffit dès lors de voir le héros soigneusement dissimuler sa blessure pour comprendre tout le fonctionnement du récit:

> Il ramena fort adroitement ses cheveux qui grisonnaient du côté blessé, *sous les cheveux noirs abondants du côté gauche*, étendit sa moustache sur la ligne de la cicatrice, le plus loin possible, et ayant endossé son uniforme neuf, il se rendit le lendemain à l'esplanade d'un air assez triomphant.[29]

Limite spatiale, axe de symétrie, la fêlure traduit également la progression du noir au gris, de l'abondant au rare, du jeune à l'ancien. Tout comme le système pileux du héros, le texte, ce tissu, ne fait guère qu'habiller un rythme ainsi fondé sur une dimension à la fois spatiale et chronologique.

❦

L'ensemble invite à réinterpréter dans une optique fonctionnelle une assertion de Poe qui fit couler beaucoup d'encre. Si "the death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world",[30] c'est peut-être parce que l'événement rassemble ce qui est au cœur même de la littérature: l'espace du désir et la petite musique du trépas. Une nouvelle de Rosny, *La Plus Belle Mort*, s'achève ainsi sur l'un des baisers les plus surprenants de la littérature. Durant la

27 Gérard de Nerval, *Les Filles du feu* (1854), Léon Cellier éd., Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 223-224.
28 *Ibid.*, p. 219.
29 *Ibid.*, p. 221.
30 Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition" (avril 1846), *Essays and Reviews*, ibid., p. 19.

guerre de Sécession, un officier nordiste assiste à la naissance d'une idylle entre un jeune homme du Kansas et une jolie squatter. Un soir, alors qu'il passe en revue ses troupes, il aperçoit les deux amants à la crête d'une colline. Comme sur une scène à l'écart du monde, le jeune homme cueille une fleur, l'offre à la bien-aimée qui la pique à son corsage. Les corps se rapprochent, les lèvres vont s'unir ...

> Et dans le même moment leurs têtes disparurent. Il ne resta plus que deux corps enlacés, deux corps décapités d'où le sang jaillissait à bouillons.[31]

Ce n'est que quelques secondes plus tard qu'on perçoit la détonation du canon responsable de cette double décollation ... N'est-ce pas là le signe de la complémentarité de l'espace et du temps, des liens d'Éros et de Thanatos comme de l'association des éléments visuels et auditifs? La preuve peut-être que, décidément, la mort d'une belle femme est le modèle de toute littérature, la palpitation secrète qui nous fait éprouver tout à la fois le rythme et son double ...

31 J. H. Rosny, *La Mort de la terre*, ibid., p. 251.

Abstract

In his theoretical work, E. A. Poe founds the composition of a poem on a dynamic relation between "symmetry" and "unexpectedness". The aim of this paper is to apply this hypothesis to short stories. For instance, *The Fall of the House of Usher* coordinates two rhythmical layers: the first one, topological and based upon symmetry, deals with visual effects; the second one, chronological and based upon the advance of the plot, deals with musical phenomena. This organization, which appears in most of Poe's short stories, shows also that the topological structure copies a mechanism established on sexual bi-polarity. Moreover, in J. H. Rosny's work, this theory is obviously confirmed. Not only does it explicitly display the twofold combination of the text, but it also constructs itself around two key events: the process of dying and the process of embracing. As Nerval's *Émilie* adopts also this pattern, it clearly appears that this stratification of text, dealing with the conflict of Eros and Thanatos, space and time, painting and music, does not only concern the works following Poe's model, but could be extended to a general theory on short stories.