

L'implacable rythme : Edgar Allan Poe et la pédagogie

Harry J.C. Hill

Volume 29, Number 1, Summer 1996

Le rythme : littérature, cinéma, traduction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501145ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501145ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hill, H. J. (1996). L'implacable rythme : Edgar Allan Poe et la pédagogie. *Études littéraires*, 29(1), 39–46. <https://doi.org/10.7202/501145ar>

Article abstract

To instill in undergraduates a facility with rhythm and phonetic structure as found in "The Fall of The House Of Usher" is to awaken a central feeling for the rhetorical patterns of written communication, and as such is immediately and in the long run more important than considerations of a merely psychological and thematic kind. This paper takes the reader, using the auditory imagination, into the workings of the opening paragraph of the work as illustration of its principal argument, which is that of instruction through delight.



L'IMPLACABLE RYTHME

Edgar Allan Poe et la pédagogie

Harry J.C. Hill

■ Dans son essai critique *The Histrionic Mr. Poe*¹, Nathan Bryllion Fagin émet cette remarque, sur le principe de laquelle il admet fonder une bonne partie de son livre :

Le terme « technique » se colore d'une connotation fâcheuse chez le critique moderne. Il lui est presque aussi désagréable que le terme « mécanique ». Pourtant, sans technique, un récit est dénué de vie. Agrémenté d'une technique, le récit ne sera peut-être pas l'expression du génie, mais il constituera du moins un vrai travail d'artiste (Fagin, p. 121).

L'observation odieuse mais comique de Bernard Shaw selon laquelle ceux qui peuvent faire quelque chose le font, et ceux qui ne le peuvent l'enseignement, s'applique naturellement au critique littéraire, qui s'est improvisé, dans les dernières décennies, auteur, linguiste et philosophe, n'ayant souvent à son actif qu'une connaissance très rudimentaire des compétences requises pour prétendre à l'un ou l'autre de ces titres. En présentant ainsi son argumentation, l'auteur de l'étude sur Shaw

se situe au-dessus du public, au-delà des masses, sans se préoccuper de leurs réponses viscérales à l'art.

Je choisirai de définir le « public », pour les besoins de cet essai, comme l'étudiant moyen au baccalauréat des années 1990 ; j'étudierai les premières pages de « *The Fall of the House of Usher*² », œuvre choisie principalement en raison de sa popularité jamais démentie.

Arthur Koestler, dans son essai intitulé *The Act of Creation*, explique avec une limpidité merveilleuse comment les matrices de fond et de forme, de style et de contenu, d'acteur et de personnage, agissent de façon simultanée sur l'esprit du lecteur moyen. C'est de cet effet en grande partie subliminal de l'art que l'étudiant contemporain doit être informé, selon moi, afin d'éviter de devenir un simple intermédiaire dans ce qui se résume à du bavardage sur un thème choisi.

Aucun pianiste ne peut jouer une pièce aussi simple que « Clair de lune » de Claude

1 Littéralement : « Le théâtral M. Poe ».

2 « La Chute de la Maison Usher ». La traduction des passages du texte sera celle de Charles Baudelaire (Voir annexe p. 45).

Debussy sans passer — et non gaspiller — des mois, et même des années, à faire des gammes et à plaquer des accords. Aucun critique musical ne peut parler d'une interprétation sans se soumettre aux mêmes exercices. Aucun acteur ne peut approcher un rôle sans apprendre à respirer et à prononcer de façon que le texte — et ainsi, son personnage — puisse se rendre jusqu'au public ³. De même, aucun lecteur sérieux — et je crois que nous devrions pouvoir qualifier nos étudiants de lecteurs sérieux — ne peut « apprécier » (mot toujours démodé en 1996, bien que 1949 soit déjà lointain) la richesse du sens sans tenir en considération les moyens rythmiques grâce auxquels les auteurs de talent l'ont rendue. Que l'alcool, le jeûne, le génie ou d'autres substances altérant la conscience aient contribué à la maîtrise du rythme de créateurs tels que Edgar Allan Poe est fascinant — et c'est encore le sujet de recherches et de spéculations approfondies, voire de pratiques —, mais l'assimilation de ces rythmes, de ces cadences, nécessite des répétitions et un apprentissage sérieux. Comme on doit comprendre les différents types de sophismes pour résister convenablement à l'attrait des annonces publicitaires présentées dans les journaux, à la radio et à la télévision, on doit s'apercevoir que le rythme de la prose sollicite une attention aussi grande que le rythme en poésie.

Comment nous y prendre ? Comment arriverons-nous à éveiller la conscience du rythme chez nos étudiants sans les astreindre à une étude soutenue de *A History of*

English Rhythms, d'Edwin Guest ? Voici ma réponse laconique : il faut ajouter *Rhyme's Reason*, de John Hollander, à la liste des lectures de chaque cours que nous donnons, fermer les rideaux si la classe possède des fenêtres, éteindre les lumières et faire tambouriner les étudiants sur leurs bureaux jusqu'à ce qu'ils aient saisi la différence entre *helló* et *window*, pour débiter. La plupart d'entre eux possèdent des rudiments de formation musicale, mais aucune formation en études classiques ou en rhétorique. Depuis que, dans les années 1960, « l'expression de soi » est devenue l'étalon, et peut-être même la motivation première de l'art, notre responsabilité en ce qui concerne l'enseignement des connaissances techniques s'est constamment accrue. Résister à la tentation de bavarder sur les « questions » et les « implications politiques » d'un texte devient proportionnellement plus difficile à mesure que ces communications-bavardages semblent plus égalitaires et niveleuses.

Il nous est plus facile d'écarter l'insidieux, le miraculeux *dasein* du rythme, sémantiquement, émotivement et philosophiquement irrésistible, en y faisant allusion. C'est ce que beaucoup de critiques font, quand seulement ils le mentionnent. Mais notre situation dans la société et dans le système d'éducation ne nous permet-elle pas d'examiner une notion si irrésistible de telle façon que nous en soyons plus qu'à peine conscients ?

L'une des méthodes que j'ai utilisées en classe est la technique du retranchement et de la substitution. On peut apprendre

3 Quelques-uns des points abordés dans cet article se retrouvent, sous une forme plus élémentaire, dans mon ouvrage intitulé *A Voice for the Theater*, qui s'adresse particulièrement aux acteurs en formation.

beaucoup sur le rythme de la prose en omettant des mots isolés, par exemple. La seconde ligne du début de « The Fall of the House of Usher » est celle-ci : « [...] when the clouds hung oppressively low in the heavens [...] ⁴ ». Enlevons « oppressively » et nous avons le mètre demandé par la phrase, mais qui n'est pas permis par l'état émotif dans lequel se trouve le narrateur : when the CLOUDS hung LOW in the HEAVens : — \ - \ — \ - . Mais Edgar Allan Poe possède une expérience beaucoup plus profonde du rythme : — \ \ - \ — \ — \ - . L'adverbe polysyllabique ainsi que l'augmentation sinistre des propositions et des syntagmes qualificatifs retardant le sens — structure de phrase qui constitue une période classique — établissent un leitmotiv que Poe fera utiliser à son narrateur tout au long du récit de façon à signifier la répugnance spirituelle avec laquelle il voit et sent les événements lui arriver. L'expérience qu'il vit sera systématiquement et implacablement interrompue ; son âme balbutiera ; sa conscience souffrira d'hésitations continues.

« [...] I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country [...] ⁵ ». L'adverbe « singularly » devant l'adjectif « dreary » est similaire par son effet à l'adverbe « oppressively », une ligne plus haut. Ce qui suit est pire : alors que « low », dans la deuxième ligne, est monosyllabique, les sons [I] et [i] répétés des voyelles de

« singularly » et de « dreary », alliés aux deux syllabes de ce dernier mot, ont un effet abrutissant contagieux. Les adverbes « oppressively » et « singularly », avec l'adjectif « soundless », ont réussi à retarder les noms et adjectifs qu'ils qualifient ; c'est pourquoi il est approprié que la première et très imminente mention de la maison Usher soit retardée d'une demi-seconde encore par son qualificatif « melancholy » : « [...] and at length found myself, as the shades of evening drew on, within view of the melancholy House of Usher ⁶ ».

On a souvent dit, avec raison, que pour « bien écrire » (une autre expression désuète), on n'a pas besoin du fardeau, apparemment inutile, des adjectifs et des adverbes descriptifs. Ici, toutefois, ils font partie intégrante du rythme qui crée le sentiment d'anxiété et de désolation : « [...] with the first glimpse of the building [...] ⁷ ».

Le rythme n'étant rien sans le motif phonique correspondant, le syntagme « the glimpse of the building, avec ses trois « i » courts, est aussi bref et glacial que la vue elle-même. « [...] a sense of insufferable gloom pervaded my spirit ⁸ ». Tout se passe comme si le « i » de « spirit » et son précurseur dans l'expression « glimpse of the building » étaient en conflit avec le son « a » de « pervaded ». Le « insufferable gloom » maintient le rythme et le style de « oppressively low », « singularly dreary » et « melancholy House », créant ainsi une

4 « [...] où les nuages pesaient lourds et bas dans le ciel [...] ».

5 « [...] j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre [...] » (*ibid.*).

6 « [...] et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher ».

7 « [...] au premier coup d'œil que je jetai sur le bâtiment [...] ».

8 « [...] un sentiment d'insupportable tristesse pénétra mon âme ».

façon de parler, de penser et même de recevoir l'expérience propre au personnage narrateur de Poe, chez lequel le vocabulaire, le rythme et l'accent sont alors facilement reconnaissables. Cette habileté à particulariser la parole, essentielle aux pièces de théâtre, indispensable lorsqu'elles sont jouées, représente le fondement de ce que nous appelons, *grosso modo*, « la voix narrative » ; c'est la garantie des romanciers à succès, de Henry Fielding à Jane Austen, d'Edgar Allan Poe à Iris Murdoch.

Les cours de Vladimir Nabokov ne consistaient parfois qu'à présenter l'étude du début d'une œuvre. L'auteur initiait ainsi ses étudiants aux méthodes des écrivains qu'ils avaient lus ou entendus. En effet, je me demande ce qu'on pourrait dire de plus. La syndète, la polysyndète, le spondee, la répétition, qu'elle soit simple ou croissante, sont aussi impeccablement utilisées chez Poe qu'elles l'ont été chez John Donne et William Shakespeare.

I looked upon the scene before me — upon the mere house, and the simple landscape features of the domain — upon the bleak walls — upon the vacant eye-like windows — upon a few rank sedges — and upon a few white trunks of decayed trees — with an utter depression of the soul [...] ⁹.

« with an utter depression of soul » est le nadir de la phrase — en fait, de tout le passage jusqu'ici. Cet effet a été préparé rythmiquement par les répétitions. La préposition « upon » est répétée irrésistiblement, implacablement, six fois. Comme on le voit dans sa scansion, l'accent n'est pas mis sur la préposition. C'est plutôt la pré-

position qui sert à accentuer certaines parties de la phrase. Ce simple mot outil donne à cette partie de la longue phrase tout son poids, toute son impulsion. Il faut sentir la cadence de ces lignes. Jusqu'à « with an utter depression of the soul », il n'y a pas de régularité dans le mètre qui puisse réconforter le narrateur ou le lecteur-auditeur. Il se crée plutôt, avec la grande proximité des temps forts, dans une structure généralement spondaïque, un tambourinement d'une insistance irrémédiable :

—\—\:\:—\\,—\—\—\,—\:\:—\,—\:\\\,—\\,—\\—\\—\\,—\\,—\—\—\.

En tapant des doigts à quelques reprises, on découvre que les temps forts augmentent en intensité au fur et à mesure des lignes, culminant dans la régularité implacable du dernier —\—\—\.

L'interprète est à la fois écrivain et interprète, un nouveau créateur, et la satisfaction de l'auditeur dépend de sa réceptivité aux qualités et valeurs des sons et des rythmes présents dans l'écriture.

Si conclusive que semble la coupure de la phrase au moment où le lecteur arrive à « depression of the soul », la phrase n'est en aucune manière terminée. Elle est aussi implacable que le sentiment qui oppresse le narrateur. Le rythme s'accélère désespérément, comme la comparaison qu'il rend tangible en en prenant la forme, puis semble s'immobiliser, adoptant une cadence dont on n'aurait jamais cru qu'elle puisse être si basse. La voix du lecteur doit baisser encore, en raison de la triple pression

9 « Je regardais le tableau placé devant moi, et, rien qu'à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine, — les murs qui avaient froid, — les fenêtres semblables à des yeux distraits, — quelques bouquets de joncs vigoureux, — quelques troncs d'arbres blancs et dépériss, — j'éprouvais cet entier affaissement d'âme [...] ».

des syntagmes qualificatifs ; elle est même forcée de frémir de façon kinesthésique sur l'aspirée de « hideous », un son annoncé quatre fois, dans « House of Usher » (la première phrase ¹⁰ du récit commence avec l'aspirée de « whole », après le coup de glotte du « the » ; elle se termine maintenant symétriquement avec l'aspirée répétée dans « House », après le coup de glotte produit par la terminaison vocalique de « melancholy »). Comme le « [...] navrant retour à la vie journalière [...] » ¹¹ nous apparaît toxique dans un tel décor ! Il faut aussi noter la finalité harcelante du rythme concluant la phrase : « [...] the hideous dropping off of the veil ¹² ». -|-|-|-|.

Suit une tentative de l'esprit pour « lutter contre les pensées ténébreuses », qui constituent un obstacle de plus à la réflexion. Le discours devient aussi logique et aussi peu descriptif que possible. De la même façon que le *biofeedback* vise à débarrasser une personne de ses pensées et de ses états d'esprits négatifs et à les remplacer par des sensations agréables menant à l'amélioration de sa condition générale, l'intermède de ce passage vise à annuler l'effet de la scène en la montrant, et physiquement et mentalement, de points de vue différents. Dès le moment où cette décision est mise en action — « [...] agissant d'après cette idée [...] »¹³, dit le narra-

teur —, le discours se modifie : d'abord hésitant, il devient voilé, puis se fait aussi froid que l'horreur renouvelée de la vision qui s'offre au narrateur.

L'action de conduire le cheval près du précipice est transformée en la sensation du travail des muscles du corps et de la bouche, laquelle reproduit dans la parole à la fois l'image et la sensation de l'action. Nos étudiants devraient éprouver cette sensation de *retenir* le cheval, sensation créée par les syllabes inaccentuées contrastant avec les mots fortement accentués : « reined », « horse », « cip », et « brink ». « [...] I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre [...] »¹⁴.

Le lecteur / auditeur maintenant attentif aura le bonheur (et le malheur) de sentir le cheval et son cavalier s'arrêter devant le danger, de sentir la mort entrevue avec le précipice ; il sera forcé de visualiser la scène potentiellement destructrice, la menace calme, puissante de la cadence régulière : —\-\-\—\-\- (of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre).

On s'aperçoit que le narrateur est incité, par ce qu'il voit du haut du précipice, à retourner à la structure de phrase, à la période avec laquelle il a ouvert le récit. Du moins, c'est ce qu'il nous amène à croire : la phrase est en fait complétée

10 « During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of evening drew on, within view on the melancholy House of Usher ».

11 « [...] the bitter lapse into every-day life [...] » : le passage est tiré de la première page du récit ; la traduction est toujours de Baudelaire.

12 « [...] l'horrible et lente retraite du voile ».

13 « [...] acting upon this idea [...] ».

14 « [...] je conduisis mon cheval vers le bord escarpé d'un noir et lugubre étang qui, miroir immobile [...]

grammaticalement par « gazed down ¹⁵ », et ce qui suit est, comme cela l'était au moment où il en a fait l'expérience, une répétition effrayée et effrayante, implacable, de ce qu'il avait d'abord vu.

Tels sont les plaisirs bénins, simples, avec lesquels nous amusons nos élèves. J'ose croire qu'un tel raffinement dans le plaisir est notre principal objectif.

(Traduction : Nicole Côté)

15 « [...] that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down [...] ».

ANNEXES

« The Fall of the House of Usher »

Son cœur est un luth suspendu ;
Sitôt qu'on le touche il résonne.
(De Beranger)

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at length found myself, as the shades of evening drew on, within view of the melancholy House of Usher. I know not how it was — but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable gloom pervaded my spirit. I say insufferable; for the feeling was unrelieved by any of that half-pleasurable, because poetic, sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible. I looked upon the scene before me — upon the mere house, and the simple landscape features of the domain — upon the bleak walls — upon the vacant eye-like windows — upon a few rank sedges — and upon a few white trunks of decayed trees — with an utter depression of soul, which I can compare to no earthly sensation more properly than to the after-dream of the reveller upon opium — the bitter lapse into every-day life — the hideous dropping off of the veil. There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart — an unredeemed dreariness of thought which no goading of the imagination could torture into aught of the sublime. What was it — I paused to think —

« La chute de la Maison Usher »

Son cœur est un luth suspendu ;
Sitôt qu'on le touche, il résonne.
(De Béranger)

Pendant toute une journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourds et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. Je ne sais comment cela se fit, mais, au premier coup d'œil que je jetai sur le bâtiment, un sentiment d'insupportable tristesse pénétra mon âme. Je dis insupportable, car cette tristesse n'était nullement tempérée par une parcelle de ce sentiment dont l'essence poétique fait presque une volupté, et dont l'âme est généralement saisie en face des images naturelles les plus sombres de la désolation et de la terreur. Je regardais le tableau placé devant moi, et, rien qu'à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine — les murs qui avaient froid, les fenêtres semblables à des yeux distraits, quelques bouquets de joncs vigoureux, quelques troncs d'arbres blancs et dépéris, — j'éprouvais cet entier affaissement d'âme qui, parmi les sensations terrestres, ne peut se mieux comparer qu'à l'arrière-rêverie d'un mangeur d'opium, à son navrant retour à la vie journalière, à l'horrible et lente retraite du voile. C'était une glace au cœur, un abattement, un malaise, une irrémédiable tristesse de pensée qu'aucun aiguillon de l'imagination ne

what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble; nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. 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, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. 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 eye-like windows.

pouvait raviver ni pousser au grand. Qu'était donc — je m'arrêtai pour y penser — qu'était donc ce je ne sais quoi qui m'énervait ainsi en contemplant la Maison Usher ? C'était un mystère tout à fait insoluble, et je ne pouvais pas lutter contre les pensées ténébreuses qui s'amoncelaient sur moi pendant que j'y réfléchissais. Je fus forcé de me rejeter dans cette conclusion peu satisfaisante, qu'il existe des combinaisons d'objets naturels très simples qui ont la puissance de nous affecter de cette sorte, et que l'analyse de cette puissance gît dans des considérations où nous perdrons pied. Il était possible, pensais-je, qu'une simple différence dans l'arrangement des matériaux de la décoration, des détails du tableau, suffit pour modifier, pour annihiler peut-être cette puissance d'impression douloureuse ; et, agissant d'après cette idée, je conduisis mon cheval vers le bord escarpé d'un noir et lugubre étang, qui, miroir immobile, s'étalait devant le bâtiment ; et je regardai — mais avec un frisson plus pénétrant encore que la première fois — les images répercutées et renversées des joncs grisâtres, des troncs d'arbres sinistres, et des fenêtres semblables à des yeux sans pensée.

Références

- FAGIN, Nathan Bryllion, *The Histrionic Mr. Poe*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1949.
 GUEST, Edwin, *A History of English Rhythms*, New York, Haskell House, 1968.
 HILL, Harry J. C., *A Voice for the Theater*, New York, Barnes and Noble, 1992.
 HOLLANDER, John, *Rhymes's Reason. A Guide to English verse*, New Haven, Yale University Press, 1989.
 KOESTLER, Arthur, *The Act of Creation*, London, Pan Books, 1975 [1963].
 POE, Edgar Allan, « The Fall of the House of Usher », dans *The Complete Tales and Poems*, New York, Barnes and Noble, 1992.
 — — —, « La Chute de la Maison Usher », dans *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Traduit par Charles Baudelaire, Paris, Presses Pocket, 1991.