

Ceci est la version préliminaire de l'article publié dans Jean-François Chassay, Jean-François Côté, Bertrand Gervais, dir., *Edgar Allan Poe. Une pensée de la fin*, Montréal, Éditions Liber, 2001, p. 57-77.

L'ORIENT ET LES REFLETS DE LA MORT DANS LES CONTES DE POE : DU FANTASTIQUE AU COMIQUE

Rachel Bouvet

Université du Québec à Montréal

« De tous les sujets mélancoliques, se demande Poe dans *Genèse d'un poème*, quel est le plus mélancolique selon l'intelligence *universelle* de l'humanité ? La mort, réponse inévitable »ⁱ. Sujet de prédilection - pourrait-on ajouter - pour celui que l'on considère comme le maître du fantastique, sujet qui conduit d'emblée à explorer la question de la fin. Le problème se complexifie dès l'instant où l'on s'interroge sur le rôle de l'Orient dans cet imaginaire de la fin. Qu'est-ce qui motive cet alliage de l'Orient et de la mort ? Le fait que certaines civilisations orientales ont placé la mort au centre de leurs préoccupations et donné au culte des morts une dimension inégalée ? Que ces civilisations antiques ont disparu, que tout ce qui les désigne engage nécessairement l'idée de la mort pour l'artiste ou le savant du XIX^e siècle ? Loin d'être un simple décor souscrivant à la mode de l'époque, l'Orient apparaît dans certains contes d'Edgar Allan Poe comme un miroir déformant où l'on ne voit jamais la mort en face. Parfois, ce sont des ombres que l'on distingue, et l'on se prend à penser que les morts finiront par revenir de l'autre monde, qu'ils traverseront le miroir. Parfois, c'est notre propre visage, notre double, qui s'y reflète ; mourir, dès lors, c'est mourir deux fois, des deux côtés du miroir. Parfois, ce sont des formes burlesques qui soudain apparaissent, des formes créées par les miroirs grossissants devant lesquels on s'esclaffe. Cet article vise à explorer les contrées de la mort, cet au-delà de la vie qui occupe tant de place dans l'imaginaire des vivants, ainsi qu'à déployer les figures de l'Orient, cet au-delà de l'Occident que l'imaginaire occidental a crééⁱⁱ. Il s'agira en quelque sorte de s'aventurer dans deux directions : celles du temps et de l'espace, et de s'interroger sur les contes de Poe où l'imaginaire de la fin croise l'imaginaire de l'ailleurs. Trois textes seront étudiés : « Ligeia », « Les souvenirs de M. Auguste Bedloe » et « Le mille deuxième conte de Schéhérazade ». Diverses contrées orientales y sont évoquées : l'Égypte antique avec ses sarcophages, ses momies, ses voyages au-delà de la mort ; l'Inde, avec ses villes paradisiaques et ses insurrections qui mettent en danger les officiers anglais ; le monde arabo-islamique enfin, avec les arabesques et *Les mille et une nuits*, ce « classique oriental » dans lequel une femme décide de défier la mort à l'aide des mots. Toutefois, le merveilleux cède la place chez Poe à

l'effet comique lorsque Schéhérazade décide de raconter l'ultime histoire de Sindbad. Nous verrons comment ce conte satirique perpétue une tradition où l'Orient a joué un rôle important. Les deux premiers contes, quant à eux, relèvent du fantastique, un genre littéraire où l'influence orientale s'est également fait sentir.

Le fantastique et l'Orient

Si l'orientalisme littéraire coïncide parfois avec le fantastique, ce n'est pas tout à fait par hasard. La fascination pour l'Orient connaît un essor sans précédent au XIX^e siècle, comme en témoignent à leur manière les nombreux voyages effectués par des artistes et écrivains européens, partis dans l'espoir d'y trouver l'inspiration. On sait par ailleurs que le genre fantastique culmine après la deuxième moitié du siècle, au moment même où la mode de l'exotisme bat son plein. Au-delà de ces considérations d'ordre historique, comment s'étonner du fait que la littérature fantastique accorde une place de choix à ces mondes auréolés de mystère, possédant des langages indéchiffrables, des drogues puissantes, des figures mythologiques déroutantes ? Certes, l'inspiration orientale ne se retrouve pas chez tous les auteurs de fantastique, mais elle mérite d'être soulignée.

Dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe, les allusions à l'Orient sont discrètes. Comme le montre bien Cecil Moffitt dans son article « Poe's Arabesques », ce sont surtout les premiers textes publiés par Poe, des poèmes, notamment *Tamerlane* et *Al Aaraaf*, qui contiennent des références directes au Proche-Orient. Il faut noter également que la majorité des contes (vingt sur vingt-cinq) réunis dans le recueil intitulé *Tales of the Grotesque and Arabesque* comportent des allusions ou des images renvoyant directement à l'Orientⁱⁱⁱ. Par ailleurs, quand on sait l'importance que les cryptogrammes ont dans l'œuvre de Poe, on peut être tenté de les mettre en relation avec les découvertes des orientalistes concernant les premiers systèmes d'écriture de l'humanité. Comme le suggère Raymond Schwab,

Il n'est pas dit que les annonces de textes débroussaillés, d'imbroglios linguistiques, de clés ajustées à des chiffres, ne donnent pas rendez-vous à une sympathie pour les trappeurs, à des histoires de savane et de pistes : on verra le même écrivain, Edgar Poe, couvrir d'une atmosphère orientale son paysage poétique et inventer le conte cryptographique.^{iv}

Ceci ne fait pas de Poe un auteur orientaliste pour autant. Dans son essai consacré à l'orientalisme américain, *The Great Circle : American Writers and the Orient*, Beontcheon Yu montre que ce courant est représenté au XIX^e siècle par les Transcendantalistes, par des écrivains comme Emerson, Thoreau, Whitman et Alcott. Il est vrai que cet essai concerne principalement l'Extrême-Orient, totalement absent de l'œuvre de Poe, mais on sait que ce dernier a toujours cherché à se distinguer de ce courant littéraire. Certains interprètes de son œuvre sont même allés jusqu'à considérer son conte préféré, « Ligeia », comme une critique à la fois du romantisme anglais et du romantisme allemand, où le transcendentalisme a joué un rôle considérable^v.

Quand on observe ce conte de près, on s'aperçoit qu'il met à l'avant-plan des images orientales. Tout ce qui se rapporte à la personne de Ligeia remonte en effet à la plus haute antiquité et semble provenir de contrées lointaines : le narrateur ne se rappelle plus dans quelles circonstances il l'a connue, il se souvient seulement de *la ville antique et délabrée* des bords du Rhin où a eu lieu leur première rencontre. Leur mariage aussi demeure dans les brumes de ses souvenirs ; il peut tout au plus évoquer la déesse « Asbtopbet, de l'idôlatre Égypte, aux ailes ténébreuses », qui aurait présidé selon lui à cette union de la plus sinistre augure. Claude Richard, dans ses notes explicatives, indique qu'il s'agit sans doute d'Asthoreth, connue également sous le nom d'Ashtart, divinité assyro-babylonienne, déesse de l'Amour et de la Fécondité. Mais il ne nous dit pas pourquoi elle se trouve ici associée à l'Égypte, ni pourquoi elle devient dans ces pages une divinité de mauvaise augure. Une énigme qui reste donc entière. La description du visage de Ligeia amène quant à elle maintes comparaisons : la chevelure d'hyacinthe renvoie au style homérique, la perfection du nez aux médaillons hébraïques, le menton aux statues grecques, plus particulièrement à celles sculptées par Cléomènes, auteur de la Vénus de Médicis. Les yeux enfin, qui résument à eux seuls l'étrangeté de la jeune femme, sont « mieux fendus que les plus beaux yeux de gazelle de la tribu de la vallée de Nourjahad », les prunelles « du noir le plus brillant, surplombées par des cils de jais très longs » (p. 364). Lorsque son regard s'anime, on croirait voir « la fabuleuse houri des Turcs », la nymphe aux yeux noirs du paradis musulman. Toutes ces références nous invitent à un véritable voyage dans l'espace : après l'Allemagne, contrée des romantiques dont la passion pour l'Orient est bien connue, on se dirige vers l'Égypte, la Grèce, la Palestine, l'Arabie, la Turquie. Autrement dit, dès que l'on évoque Ligeia, on quitte les rives de l'Europe pour aborder en Orient. La Grèce occupe une place particulière dans ce périple : elle apparaît souvent au XIX^e siècle comme l'intermédiaire entre l'Orient et l'Occident, comme en témoignent les nombreux voyages effectués par les artistes et les écrivains. Faudra-t-il s'étonner si Ligeia connaît à la perfection toutes les langues classiques, alors que son mari ne maîtrise que les langues modernes de l'Europe ? Si ses connaissances dans les domaines de la physique, de la métaphysique et des mathématiques sont de loin supérieures à celles que pouvait posséder n'importe quel être humain de cette époque ? Son visage consiste en un amalgame de traits empruntés aux diverses parties de l'Orient, son cerveau contient tous les savoirs émanant de ces contrées lointaines, toutes les sciences élaborées depuis la nuit des temps. Cette femme qui va et vient « comme une ombre » (p. 363), posant sa « main de marbre » sur l'épaule de son mari, n'a donc pas grand-chose d'humain : son étrangeté se cristallise dans son regard indéfinissable, soit ; mais elle provient également de cet amalgame de traits orientaux, hétérogènes, qui la caractérise^{vi}.

Même son prénom évoque l'exotisme dans l'espace et dans le temps : Ligeia était l'une des sirènes des *Récits merveilleux* d'Aristote, la sirène à la voix claire dans le poème « Alexandra »

de Lycophron, une nymphe dans les *Géorgiques* de Virgile ; enfin, elle symbolise l'âme de la pure musique dans le poème de Poe intitulé *Al Aaraaf*. Notons que l'insertion d'un prénom grec dans un poème au titre arabe révèle le même caractère *composite* que l'on a pu observer dans la description du personnage de Ligeia. Quand on ajoute à ceci que ce mot d'origine grecque signifie « harmonieux », ou « sonore » - c'est du moins ce qu'indiquait un commentaire de Poe lors de la parution de ce poème^{vii} -, on ne peut que constater une certaine ironie. En effet, comment une harmonie pourrait-elle se dégager d'un amalgame de traits empruntés à différents peuples, à différentes civilisations ? D'ailleurs, le narrateur insiste sur « l'irrégularité » des traits de sa femme (p. 363).

C'est surtout après la mort de Ligeia que les images orientales prennent véritablement forme. Le veuf inconsolable quitte les bords du Rhin pour s'installer en Angleterre^{viii}, puis il achète une abbaye abandonnée et se met à la meubler de façon très particulière. De fait, sa mélancolie ne suit pas exactement le cours auquel on aurait pu s'attendre. Si l'on en croit Michel Picard, qui a consacré un essai à *La littérature et la mort*, « [l]a mort est toujours déjà culturelle, elle [ne peut] être ressentie, dans l'expérience du deuil le plus privé, qu'au travers des appareils représentatifs et interprétatifs de *notre* société »^{ix}. Or, dans ce cas-ci, le narrateur a recours à des appareils représentatifs provenant de sociétés *autres*. Sa mélancolie laisse très vite la place à la folie, une folie qui prend les traits de l'Orient : « je sens qu'on aurait pu découvrir un commencement de folie dans ces splendides et fantastiques draperies, dans ces solennelles sculptures égyptiennes, dans ces corniches et ces ameublements bizarres, dans les extravagantes arabesques de ces tapis tout fleuris d'or ! » (p. 369). L'exotisme n'est pas réduit ici au rôle de simple décor, il sert véritablement d'exutoire à la mélancolie. C'est le fait d'avoir recours à la magnificence de l'Orient, ainsi qu'à l'opium, une drogue qui provient elle aussi de ces lointaines contrées, qui permet au narrateur d'alimenter sa douleur et de plonger plus avant dans la folie. Mais ceci peut aussi se comprendre d'une autre façon.

La morte-vivante et la renaissance orientale

Étant donné que le décor revêt le même caractère composite que la personne de Ligeia, comme on le verra par la suite, on peut se demander si la création de ce décor n'obéit pas à une certaine logique, ou plutôt au principe de l'analogie. Pourquoi en effet réunir sous un même toit le luxe oriental, les objets funéraires de civilisations disparues, le motif de l'arabesque ? Ne serait-ce pas dans le but de construire un composite du même genre que la personne de Ligeia ? Toujours est-il que cette chambre funéraire préfigure la mort de la seconde femme, Rowena. Contre toute attente, le narrateur a décidé de se remarier, et choisi une

femme en tous points opposée à Ligeia : Rowena est une blonde aux yeux bleus, le consentement de la famille ne s'explique que par « sa soif de l'or » (p. 369), les sentiments du narrateur vont de l'aversion à la haine la plus farouche. Quant à son prénom, il renvoie à l'héroïne d'*Ivanhoe* de Walter Scott, autrement dit au romantisme anglais. Rowena tombe malade après un mois de mariage, et son mari la veille, ne cessant de penser à Ligeia et passant son temps en rêveries alimentées par le décor de la chambre et par l'opium. La description de la chambre nuptiale, ayant de quoi faire frémir n'importe qui, occupe beaucoup de place dans le texte :

Au fond de cette voûte mélancolique, au centre même, était suspendue, par une seule chaîne d'or faite de longs anneaux, une vaste lampe de même métal en forme d'encensoir, conçue dans *le goût sarrasin* et brodée de perforations capricieuses, à travers lesquelles on voyait courir et se tortiller avec la vitalité d'un serpent les lueurs continues d'un feu versicolore. Quelques rares *ottomanes* et des *candélabres d'une forme orientale* occupaient différents endroits; et le lit aussi, le lit nuptial, était dans *le style indien*, bas, sculpté en bois d'ébène massif, et surmonté d'un baldaquin qui avait l'air d'un drap mortuaire. À chacun des angles de la chambre se dressait *un gigantesque sarcophage de granit noir, tiré des tombes des rois en face de Louqsor*, avec son antique couvercle chargé de sculptures immémoriales. » (p. 369, je souligne).

Enfin, la tenture des murs, faite avec un tissu d'or tacheté de *figures arabesques noires*, produit un effet fantasmagorique, car un courant d'air la fait bouger en permanence (p. 370). On est loin de la chambre décrite dans « La philosophie de l'ameublement », où la lampe suspendue au centre du plafond répand une lumière « à la fois tranquille et magique » (p. 1061), où les meubles sont en nombre restreint. À vrai dire, seule la nécessité des arabesques sur les tissus rappelle la chambre de Rowena. Il n'est guère besoin de souligner le fait qu'il s'agit davantage d'une chambre funèbre que d'une chambre nuptiale, à cause des objets servant au culte des morts, mais aussi parce qu'elle attend moins une nouvelle épouse qu'une nouvelle morte qui pourra permettre à la première femme de revenir à la vie. Si les comparaisons utilisées pour décrire Ligeia amalgamaient des éléments provenant des diverses régions de l'Orient, ici ce sont les objets qui jouent le même rôle. Ils proviennent tous de civilisations orientales, antiques et éloignées : l'Égypte pharaonique en premier lieu à cause des sarcophages qui semblent attendre des cadavres ou des momies ; la civilisation arabe, avec les ottomanes et les candélabres, la lampe dans le goût sarrasin, les arabesques ; l'Inde enfin, avec le lit en bois d'ébène. Dans son désir de Ligeia, le narrateur recrée une atmosphère qui semble avoir les traits de la folie, mais qui dans le fond suit une certaine logique : pour pouvoir

faire revenir une morte symbolisant un monde antique et lointain, il faut rassembler des objets provenant de ce monde, recréer l'Orient, avec toutes ses facettes.

Ligeia parvient - semble-t-il - à force de volonté, à traverser la mort. C'est du moins ce que croit le narrateur, qui voit la morte se lever, se débarrasser de son suaire comme le ferait une momie de ses bandelettes et découvrir ses cheveux noirs, ses yeux noirs. Dépasser la mort, c'est dans ce cas précis nier son caractère inéluctable. On lit plusieurs fois dans la nouvelle cette phrase de Joseph Glanvill : « L'homme ne se rend entièrement à la mort que par l'infirmité de sa pauvre volonté », citation qui nous laisse croire que c'est grâce à sa volonté surhumaine que Ligeia a réussi l'impossible. Elle devient à la fin du récit une *morte-vivante*, cet « oxymore inconcevable » pour reprendre les termes de Michel Picard :

Non le mort au statut de vivant, convention écartée d'emblée, mais l'être hybride, le mort qui vit « quand même », comme l'horifiant Valdemar de Poe (...). La mort est à la fois déniée et acceptée. Le réalisme du fantastique permet par ses codes de vraisemblance une croyance simulée à la mort (...) alors que les personnages, pourtant, agissent à peu près comme des vivants.^x

On est à même en effet d'attribuer un certain nombre d'actions humaines à Ligeia : celle-ci, ou plutôt son fantôme, aurait mis du poison dans le verre de Rowena (le narrateur a l'impression de voir des gouttes rouges tomber dans le verre) et serait revenue à la vie en substituant son corps à celui de sa rivale^{xi}. Il ne s'agit pas ici de la simple résurrection d'un être humain, étant donné que Ligeia doit d'abord tuer quelqu'un pour pouvoir accéder de nouveau à la vie. La victime quant à elle disparaît totalement : il n'y a plus aucune trace du corps de Rowena. Étant donné que la frontière qui sépare la vie de la mort devient tout à coup poreuse, habitée par une créature hybride, défiant les lois temporelles des humains, on peut affirmer que la figure du mort-vivant déjoue la pensée de la fin. D'ailleurs, cette histoire se finit-elle vraiment ? Quand on regarde le texte de près, on s'aperçoit que le dernier mot du récit est aussi le premier, que la fin du récit renoue avec le début, comme si tout allait recommencer, comme si le temps n'était plus linéaire, mais cyclique. L'ombre de Ligeia hantera à jamais les reflets du miroir, même si son image s'est éclipsée pendant quelques instants, le temps de la croire définitivement perdue.

Observer l'hybridité caractérisant le mort-vivant à travers le prisme oriental amène à examiner l'un des phénomènes ayant marqué le début du XIX^e siècle, à savoir la « renaissance orientale ». Les nombreux travaux menés par les orientalistes et ayant abouti à la découverte du sanscrit, du zend, au déchiffrement des hiéroglyphes, ont eu un impact important dans

l'imaginaire occidental. En permettant tout à coup de soulever le voile de secrets cachés depuis des millénaires, de révéler des pans entiers de l'histoire de l'Égypte, de traduire dans des langues européennes des textes sacrés réservés jusque-là seulement aux initiés, ils ont transformé considérablement l'idée que l'on se faisait à l'époque de l'Orient. On ne saurait bien sûr détacher ces travaux du contexte dans lequel ils ont été menés, c'est-à-dire le contexte colonial, étudié de près par Edward Saïd^{xiii}. La présence de savants dans l'expédition de Napoléon en Égypte par exemple s'explique avant tout par les visées coloniales sur ce pays, pas par le désir de faire avancer la science. Quant à ceux qui ont fait connaître le sanscrit à l'Europe, c'étaient des administrateurs coloniaux, pas des linguistes. Toujours est-il que l'orientalisme connaît à cette époque des heures de gloire, aussi bien dans les milieux savants que dans les milieux littéraires et artistiques, où l'Orient apparaît de plus en plus comme le « berceau des civilisations », le lieu où l'on va chercher l'inspiration, où l'on peut renaître à soi-même. L'impression générale est que l'on redonne la vie au passé des contrées orientales^{xiii}.

En ce qui concerne l'Égypte plus particulièrement, rappelons que c'est dans la première moitié du XIX^e siècle que l'égyptologie s'est vraiment constituée comme science : la *Description de l'Égypte*, rédigée au début du siècle, au retour de l'expédition de Napoléon, avait fait grande impression, mais c'est surtout à partir de 1822, date à laquelle Champollion donnait la clé des hiéroglyphes, que les recherches se sont intensifiées^{xiv}. Dans une étude portant sur *Ligeia*, Malini Johar Schueller a examiné l'image de l'Égypte aux États-Unis. Il précise que c'est à partir des années 20 que les musées se sont mis à exposer des sarcophages et des momies (exposition d'un sarcophage égyptien au musée de Boston en 1823, exposition de deux momies dans un musée de New York en 1826) et que des revues importantes ont commencé à publier de nombreux articles sur l'égyptologie. Edgar Allan Poe lui-même avait fait paraître dans le *New York Review* le compte rendu d'un livre de John Lloyd Stephen intitulé *Egypt* en 1837, soit une année avant la publication de « Ligeia »^{xv}.

La fascination pour les momies et les sarcophages doit être questionnée car elle concerne justement la frontière qui nous intéresse, celle qui sépare la vie de la mort.

Comme le souligne Philippe Joutard dans un article sur l'Égypte dans la bande dessinée,

La momie, c' est le mort qui dort, en réalité à mi-chemin entre la vie et la mort, qui n' a pas irrémédiablement disparu dans le néant. L' insoutenable est apprivoisé, devenu familier. Il existe un état transitoire entre l' être et le néant : bien plus, on passe facilement du monde des morts à celui des vivants, à l' image de ces savants qui pénètrent dans les tombes et en ressortent bien vivants ou de ces pharaons qui continuent à vivre dans leurs sarcophages.^{xvi}

Après avoir exhumé des morts vieux de plusieurs millénaires, on ôte leurs bandelettes pour mieux les observer, et l'on s'étonne de cette extraordinaire performance, qui est de faire reculer le plus loin possible les effets dégradants de la mort. Les os ne sont pas réduits en poussière, la peau est toujours là, l'érosion habituelle du temps n'a pas eu raison des corps. Voilà que brusquement, on se trouve face à des morts qui ont traversé le temps, qui reviennent d'un long voyage (on sait que chez les Anciens Égyptiens, la mort est un voyage), des morts qui hanteront dès lors l'imaginaire des vivants. Car ils ne gardent pas l'anonymat, contrairement à ces squelettes beaucoup plus anciens que l'on a exhumé depuis, datant des débuts de l'humanité mais dont on ne connaît que l'âge approximatif. Le déchiffrement des hiéroglyphes a en effet permis, non seulement d'intensifier les fouilles et de découvrir des nécropoles, mais aussi de connaître l'identité des morts, leur histoire, leur culture, leur religion. Les parois des tombeaux sont tapissées de signes, ce qui donne l'impression qu'ils ont été ensevelis au milieu d'un immense livre. C'est un peu comme si ces témoins du passé, une fois sortis de leurs sarcophages, se mettaient à raconter leur vie, une vie en images, qui permet de restituer une grande partie de l'histoire pharaonique. Oubliés pendant plusieurs siècles, absents de la mémoire et de l'imaginaire, voilà qu'ils refont surface et livrent leurs secrets. La mort n'est plus figée, définitive, elle est soudain devenue spectacle : nous voilà face à des morts qui s'animent, ou que l'imagination anime, des cadavres dont la longévité nous fait encore frémir...

D'une erreur à l'autre ou comment mourir deux fois

Si un personnage associé à l'Orient peut traverser la mort et revenir à la vie, c'est peut-être parce que tout devient possible lorsque l'on se trouve de l'autre côté du monde. Il peut advenir par exemple que l'on meure deux fois : c'est ce qui arrive à M. Auguste Bedloe, ce jeune homme qui semble avoir cent ans et qui ressemble tellement à l'officier anglais nommé Oldeb que l'on croirait voir la même personne. Lors d'une promenade dans les *Ragged Mountains*, il a une vision au cours de laquelle il effectue un voyage imaginaire à Bénarès et revit les dernières heures d'Oldeb. Cette vision le conduit au-delà du rêve et de la vie, dans un monde où les coïncidences les plus étranges se rencontrent. La ressemblance physique et patronymique entre les deux personnages est sans doute trop parfaite : il mourra d'un rhume mal soigné, contracté au cours de son excursion. Le médecin a en effet confondu la sangsue venimeuse avec la sangsue médicinale : une erreur fatale, que l'article de journal rapportant la mort de Bedlo prend soin de rapporter. Ce dernier nom est d'ailleurs mal orthographié, comme le remarque le narrateur, puisque le typographe du journal a par erreur oublié le « e » final de Bedloe, en faisant du même coup l'anagramme parfait d'Oldeb.

Le premier phénomène étrange a lieu pendant qu'Auguste Bedloe se promène dans les montagnes. Il entend d'abord le bruit d'un tambour, puis un cliquetis, et voit passer un homme à moitié nu poursuivi par une hyène. La ville qui surgit peu après devant ses yeux fait appel à un souvenir de lecture : « Au bord de cette rivière s'élevait une ville d'un aspect oriental, telle que nous en voyons dans *Les mille et une nuits* » (p. 737). Cette ville se caractérise avant tout par son exotisme : on y retrouve le luxe, le faste attaché traditionnellement à l'Orient, le labyrinthe des ruelles, un bazar des plus pittoresques, et surtout la foule, le fourmillement. Tout est sous le signe du multiple : le « million d'hommes noirs et jaunes », « la multitude innombrable de bœufs saintement enrubannés », « les légions de singes malpropres et sacrés » (p. 737). Le héros descend vers la ville et rejoint un groupe d'hommes armés commandés par des gentlemen. À partir de ce moment, ses actions sont totalement détachées d'une quelconque intention : il agit sans savoir ce qu'il fait, où

il est, quel rôle il joue dans ce conflit armé, qui est le « personnage d'une apparence efféminée » (p. 738) qui s'échappe par la fenêtre du palais et qu'il cherche à rejoindre ou à traquer. On apprendra plus tard qu'il s'agissait d'un phénomène hypnotique, que le jeune homme était en train de « vivre » les événements que son médecin, le Dr Templeton, décrivait au même moment dans ses notes, c'est-à-dire la triste fin de son ami Oldeb, rencontré à Calcutta longtemps auparavant. Il faut croire que la suggestion était si forte que Bedloe en était venu à prendre la place de l'officier Oldeb, à parcourir la ville de Bénarès lors des émeutes de 1780 et à apercevoir le meneur de l'insurrection de 1780, Cheyte-Sing en personne.

Dans cette vision, la ville à l'aspect paradisiaque se transforme tout à coup en un véritable enfer, où règnent la cruauté et la monstruosité. Lorsque le héros s'échappe du kiosque où il s'était réfugié, il se perd avec ses compagnons dans les ruelles étroites. La foule l'enserme et les flèches volent de toutes parts, des flèches comparées au kriss tortillé des Malais, « imitant *le mouvement d'un serpent qui rampe*, longues et noires, avec une pointe empoisonnée » (p. 739, je souligne). La flèche à l'allure de reptile qui atteint l'officier à la tempe droite annonce bien sûr la sangsue venimeuse qui piquera plus tard Bedloe exactement au même endroit. Non seulement la blessure est similaire, mais la comparaison utilisée pour parler de la sangsue dans le post-scriptum de l'article annonçant sa mort renvoie aussi au serpent : « La sangsue venimeuse de Charlottesville peut toujours se distinguer de la sangsue médicinale par sa noirceur, et spécialement par ses tortillements, ou *mouvements vermiculaires, qui ressemblent beaucoup à ceux d'un serpent* » (p. 741, je souligne). Une coïncidence étrange, qui réunit la flèche, la sangsue et le serpent, et qui met en relief la dimension monstrueuse de l'objet/animal provoquant la mort. Elle semble indiquer en même temps la subordination de l'animal à l'homme, qui l'utilise pour tuer (poison) ou pour guérir (sangsue médicinale). L'erreur impardonnable du médecin, seul responsable de la mort de son patient, reste inexplicable, ce qui peut faire naître certains soupçons quant à ses véritables intentions. Mais il est également intéressant de remarquer que le premier

phénomène étrange mettait déjà en scène un animal, ou plutôt un véritable « monstre » (p. 736) poursuivant un homme à moitié nu :

[L'homme] passa si près de ma personne que je sentis le chaud de son haleine sur ma figure. Il tenait dans une main un instrument composé d'une série d'anneaux de fer et les secouait vigoureusement en courant. À peine avait-il disparu dans le brouillard que, haletante derrière lui, la gueule ouverte et les yeux étincelants, s' élança une énorme bête. Je ne pouvais pas me méprendre sur son espèce : c' était une hyène. (p. 736)

Ni l'homme ni l'hyène ne semblent avoir remarqué Bedloe : c'est comme s'il n'existait pas. Il pense tout d'abord que tout cela n'est qu'un rêve. Mais cette « absence » est de courte durée, car à la fin du paragraphe suivant, après s'être désaltéré à une source, il a l'impression d'être « un nouvel homme » (p. 736). Une expression à prendre littéralement, puisqu'il va vivre désormais par procuration ce qu'un autre homme a vécu avant lui. Petit détail apparemment anecdotique : l'homme court en secouant vigoureusement des anneaux de fer. La note de l'éditeur nous éclaire à ce sujet car elle nous indique que Poe s'est servi d'un essai de Macaulay sur l'administrateur colonial Warren Hastings et sur l'insurrection de Bénarès pour écrire son texte. Dans cet essai, « Macaulay, qui lui-même avait séjourné aux Indes, indiquait que les coureurs de brousse agitaient des anneaux de fer pour effrayer les hyènes » (p. 1405). Or, dans le récit de Poe, ce n'est pas l'homme qui effraie l'hyène, c'est l'hyène qui poursuit l'homme. Elle semble repérer sa proie grâce à ce cliquetis, qui n'a pas du tout l'air de l'effrayer. Comment expliquer ce renversement ? S'agit-il, là encore, d'une erreur ? Après les erreurs médicale et typographique, une erreur de type ethnologique ? Le fait que le texte semble multiplier les erreurs a de quoi faire réfléchir. « La vérité est plus étrange que les fictions », conclut le narrateur. Et si cette scène de la poursuite par l'hyène préfigurait la mort d'Oldeb, l'officier anglais ? Il faut bien admettre que dans ce texte, les Anglais ne sont pas les victorieux conquérants de l'Inde, mais bien des victimes pourchassées avec des flèches au fond des ruelles. Hastings, l'administrateur colonial, a perdu ici son pouvoir et doit se réfugier avec ses compagnons dans un genre de kiosque. L'insurrection a déchaîné la foule, sa violence ne cesse de s'accroître, elle semble « enragée », ses flèches ont l'air de

serpents venimeux : elle est devenue véritablement monstrueuse, comme l'hyène. L'uniforme anglais ne suffit plus pour maintenir l'ordre, de même que les anneaux de fer ne parviennent plus à effrayer les hyènes.

Par ailleurs, on est en droit de se demander si cet épisode fait partie de la vision proprement dite. Si l'on se base sur l'hypothèse de l'influence magnétique, il faudrait en effet supposer que l'histoire de l'hyène se trouve dans les notes de Templeton. Mais pourquoi aurait-il pris la peine de raconter cette anecdote, qui n'a aucun rapport avec l'insurrection de Bénarès, au cours de laquelle son ami a perdu la vie ? Elle ne présente aucun intérêt sur le plan historique et n'éclaire en rien les rapports d'amitié entre Oldeb et Templeton. Là où il devrait y avoir coïncidence entre les deux récits, celui écrit par Templeton et celui raconté par Bedloe, on constate au contraire de singulières divergences. L'autre divergence importante concerne ce qui se passe au moment de la mort ; en effet, Bedloe fait part de certains détails que le Docteur n'avait pu connaître quant à lui :

Un mal instantané et terrible s' empara de moi. Je m' agitai, je m' efforçai de respirer, je mourus. (...) Pendant quelques minutes, (...) ma seule impression, ma seule sensation, fut celle de la nuit et du non-être, avec la conscience de la mort. À la longue, il me sembla qu'une secousse violente et soudaine comme l'électricité traversait mon âme. (...) il me sembla que je m'élevais de terre (...) Au-dessous de moi gisait mon corps (...) Quand j'eus atteint, dans la montagne, l'endroit du ravin où j'avais rencontré l'hyène, j'éprouvai de nouveau un choc comme celui d'une pile galvanique ; (...) Je redevins moi-même, mon propre individu (p. 739).

Le médecin est le seul à savoir qu'il ne s'agit pas d'un rêve. C'est ce qui explique sans doute son attitude pendant l'audition du récit : « Je levai les yeux sur Templeton. Il se tenait droit et roide sur sa chaise ; ses dents claquaient, et ses yeux s'élançaient hors de leurs orbites » (p. 739). Il se remet pourtant très vite de ses émotions et explique « avec un air de profonde solennité » ce qui s'est véritablement passé. Ce personnage apparaît lors de la relecture du texte décidément curieux. L'ensemble de ses faits et gestes deviennent suspects à partir du moment où l'on remarque que la vision possède tous les traits de « l'expérience », une expérience permettant de pénétrer la « conscience de la mort ». Quelle était la véritable intention du spécialiste du magnétisme en abordant Bedloe et en s'arrangeant pour

en faire son « compagnon perpétuel » (p. 740) ? Il affirme avoir été « poussé en partie, et peut-être principalement, par les souvenirs pleins de regrets du défunt, mais d'une autre part aussi par une curiosité inquiète (...), et qui n'était pas dénuée d'une certaine terreur » (p. 740). Voyait-il déjà se profiler l'ombre de la mort, faisant de ce futur patient un sujet parfait pour l'exploration des régions impossibles à atteindre ? Ou a-t-il tout simplement été l'acteur principal dans la révélation d'une métempsychose ? En effet, suivant l'hypothèse surnaturelle, on s'aperçoit que le docteur Templeton joue un rôle clé dans cette histoire : si on connaît les deux visages du même, le portrait et sa copie, c'est parce qu'il a connu les deux hommes ; si la mort opère en double, c'est encore à cause de lui, parce qu'il commet une erreur fatale. L'ambiguïté inhérente au personnage ne se laisse pas aisément résoudre, d'autant plus que la fin du récit laisse poindre une certaine ironie. Après tout, l'erreur la plus importante concerne peut-être la mort : sans cette accumulation étourdissante d'erreurs, Oldeb/Bedlo(e) ne serait pas mort deux fois au lieu d'une...

Quand l'Orient se rit de la mort

Si l'ironie est discrète dans les contes fantastiques de Poe, il n'en va pas de même dans d'autres contes, qui sont de véritables parodies où l'Orient sert de miroir permettant de refléter la civilisation occidentale. Il faut rappeler à ce sujet que le fait de confier à l'autre, à l'étranger, le rôle de révélateur de sa propre société est une chose courante depuis le XVIII^e siècle. Il suffit de penser à des philosophes comme Montesquieu, Voltaire, ou à des écrivains comme Swift, pour s'apercevoir que la distance entre soi et l'autre a souvent servi à mieux critiquer les us et coutumes de son propre pays. *Les lettres persanes*, *Les aventures de Gulliver*, *Candide*, *Zadig* présentent tous une inversion du point de vue traditionnel sur l'étranger : c'est le monde occidental qui est exotique, qui fonctionne avec des lois bizarres, qui rend perplexe le héros, souvent un indigène provenant d'un monde inventé de toutes pièces ou encore fortement stéréotypé.

Dans « Le mille deuxième conte de Schéhérazade », la dérision s'installe dès la première phrase: « Ayant eu l'occasion au cours de recherches concernant l'Orient, de consulter le *Tellmenow Isitsöornot*, ouvrage qui, (...) est quasi inconnu, même en Europe et qu'à ma connaissance, nul Américain n'a jamais cité (...) ». Ouvrage inconnu -et pour cause !-, dans lequel le narrateur a trouvé la véritable fin de l'histoire des *Mille et une nuits*. Schéhérazade, après avoir

obtenu du sultan Shariar qu'il renonce à sa décision de tuer toutes ses épouses, aurait décidé de raconter l'ultime aventure de Sindbad, une aventure qu'elle avait passée sous silence un soir qu'elle était trop fatiguée. Faut-il rappeler que les deux particularités principales de ces contes orientaux renvoient précisément à la mort et à l'idée de la fin ? En effet, c'est en se proposant de *défier la mort* à l'aide de la parole que Schéhérazade a obtenu une telle renommée, et c'est grâce au principe de l'enchâssement, qui permet de *reculer sans cesse la fin du récit*, qu'elle est parvenue à ses fins. Tout ce qui concerne la fin devient donc important à souligner à propos de ces contes. Il est important de savoir par exemple que Poe n'a pas été le premier à proposer une modification de la fin du récit. Dans son article intitulé « Silence de mort, parole de vie : du récit-cadre des *Mille et une nuits* », Jean-Pierre Picot rappelle qu'Antoine Galland, le premier traducteur des *Mille et une nuits*, avait inventé le dénouement, dotant le sultan Shariar d'une soudaine clémence : « je veux que vous soyez regardée comme la libératrice de toutes les filles qui devaient être immolées à mon juste ressentiment »^{xvii}. Cette générosité s'explique autrement dans les traductions ultérieures, où le sultan revient sur sa parole parce que Schéhérazade lui présente les enfants nés de leur union (un ou trois selon les versions). Galland ayant systématiquement censuré les ébats amoureux du couple, à chaque interruption du récit, il se devait de trouver une autre conclusion^{xviii}. Certains vont même jusqu'à rétablir complètement l'ordre perturbé dans le récit-cadre : dans la version de Mardrus, par exemple, le célèbre orientaliste et traducteur de la fin du XIX^e siècle, la jeune sœur de Schéhérazade se marie avec le frère du sultan, qui avait lui aussi tué son épouse adultère dans le conte-cadre.

Quant aux nombreuses imitations auxquelles ont donné lieu ces contes, elles se sont en général cantonnées dans le domaine du merveilleux^{xix}. La fin imaginée par Poe ne répond pas quant à elle aux lois de ce genre. Même le héros, Sindbad, a peu de choses en commun avec celui des *Nuits*. Lui qui a passé toute sa vie sur des bateaux ne reconnaît pas celui qui s'avance vers le rivage et le prend tout d'abord pour un monstre :

le monstre se rapprochant, nous distinguâmes sur son dos une foule immense d'animaux, de taille et de forme humaine en gros, et ressemblant fort à l'homme pour l'essentiel (...) Ces êtres portaient attachés des colliers noirs (insignes d'esclavage sans doute), comme nous en faisons porter à nos chiens, seulement bien plus larges et infiniment plus raides, de sorte que ces malheureuses victimes étaient dans l'incapacité de tourner la tête dans un sens ou dans un autre sans tourner en même temps le corps ; et ainsi se trouvaient-ils voués à la contemplation perpétuelle de leur nez. (p. 838-9)

Après avoir fait le tour du monde sur le dos de ce monstre, et vu les choses les plus extraordinaires qui soient, Sindbad accompagne ces êtres étranges dans leur patrie, c'est-à-dire l'Angleterre du XIX^e siècle. Les descriptions des merveilles observées le long du périple, des objets et des coutumes appréhendés sur le sol anglais obéissent généralement aux procédés de l'amplification et jouent sur l'inadéquation entre le cadre de référence de Sindbad (le monde arabo-musulman des environs du VIII^e siècle) et celui des personnages rencontrés. Ce voyage

dans le temps ouvre la voie à une interprétation des faits inusitée. En effet, toutes les découvertes scientifiques apparaissent comme de véritables prodiges aux yeux du voyageur, pour qui les savants sont des « sorciers » capables de transmuier les métaux en or, de créer des hommes doués de talents inimaginables (automates), et même de maîtriser les éléments : « Un autre commandait à l'éclair de descendre jusqu'à lui du fond des cieux, et l'éclair obéissait à son appel (...) Un autre ordonnait au soleil d'exécuter son portrait, et le soleil s'exécutait » (p. 847). L'effet comique découle du décalage que perçoit le lecteur entre la réalité à laquelle est confrontée le héros, et son attitude interprétative. Il faut bien voir que l'image des Anglais se transforme considérablement à partir du moment où le héros découvre leur île : il s'aperçoit que ceux qu'il considérait au début comme des hommes-animaux tellement leur aspect physique lui semblait éloigné de l'humain sont en réalité des magiciens possédant des pouvoirs innombrables, dont les inventions surpassent tout ce qu'il a vu jusque-là. Quand on connaît les voyages fabuleux de Sindbad, on ne peut s'empêcher de goûter l'ironie émanant de cet « exotisme inversé ». Il est malgré tout une chose à laquelle le héros ne peut décidément comprendre : c'est la perception de la beauté physique dans cette nation étrangère. L'évolution des connaissances sur le plan scientifique s'accompagne, semble-t-il, d'une recherche esthétique qui frise le ridicule. Sindbad a beau être émerveillé par ces êtres aux pouvoirs quasi-divins, « qui vivaient avec des vers dans le cerveau, vers qui sans aucun doute, servaient à les stimuler par leurs convulsions et tortillements douloureux, les portant jusqu'aux efforts d'imagination les plus miraculeux » (p. 845), il ne peut s'empêcher de s'étonner face à certaines lubies, dont l'une affecte plus spécialement les Anglaises :

Un des mauvais génies, qui sont toujours à l'affût pour faire le mal, a mis dans l'esprit de ces femmes accomplies que ce que nous appelons beauté physique consiste entièrement en la protubérance de la région située peu au-dessous du creux des reins. La perfection de la beauté, disent-elles, est en rapport avec l'importance de cette bosse. Hantées depuis longtemps par cette idée, et les coussins ne coûtant pas cher dans ce pays, il y a beau jour qu'on ne peut plus distinguer une femme d'un dromadaire. (p. 848)

La mode en vigueur au XIX^e siècle peut paraître bien peu de choses comparé aux découvertes scientifiques ayant marqué cette époque, pourtant, c'est cela qui cause directement la mort de Schéhérazade. Le sultan Shariar, allant de surprises en surprises tout au long du récit mais accordant toujours foi aux propos rapportés par son épouse, ne peut plus la croire quand elle en arrive à ce point critique du voyage de Sindbad. Cette mode est tellement absurde à ses yeux qu'il ne peut s'agir que d'un mensonge de la part de Schéharazade. Et pour la punir de dire de telles sottises, il décide tout bonnement de la faire étrangler. Qu'il s'agisse d'un châtement disproportionné n'a pas vraiment de quoi nous étonner : après tout, le sultan nous y a déjà habitué. Mais en arriver à une fin aussi ridicule pour un motif tout aussi ridicule, voilà de quoi rire ! La célèbre conteuse meurt à cause des faux-culs dont s'affubleront les femmes d'un autre

continent plus de dix siècles plus tard : quel bel anachronisme ! Toujours est-il qu'elle se soumet à son destin et se console en se disant que le sultan s'est puni lui-même en se privant de la fin de l'histoire et de toutes celles qu'elle aurait pu encore raconter. Sa mort signe donc la fin du récit, mais sur le mode ludique. Ainsi que l'affirme Bakhtine,

la victoire sur la mort n'est nullement son élimination abstraite ; c'est à la fois son détronement, sa rénovation, sa transformation en joie (...) On joue avec ce qui est redoutable, on s'en moque ; le terrible devient « un joyeux épouvantail ».^{xx}

Dans les *Mille et une nuits* tels qu'on les connaît, Schéhérazade ne se moque pas de la mort : afin de la repousser, elle a recours à la parole et au stratagème de l'enchâssement, qui permet de repousser sans cesse la fin du récit. La même situation, et le même stratagème, sont dans le conte de Poe au service de la subversion. La fin n'a rien de sérieux : elle est ponctuée par un éclat de rire. La parole ne possède plus ce pouvoir de faire basculer de la vie à la mort, ou de la sentence de mort à la vie ; elle possède un autre pouvoir, celui de faire rire. L'Orient, dans cette nouvelle, se rit de la Mort, tout en servant à se moquer ouvertement de l'Angleterre.

Comment penser la fin d'un article quand on s'interroge sur la mort ? Repousser la conclusion indéfiniment ? Reprendre la citation du début en évoquant l'idée du reflet ? Dans tous les cas, l'Orient n'est peut-être pas aussi loin qu'on le croit : construction imaginaire, culturelle, elle n'existe qu'à l'intérieur de nos têtes d'Occidentaux. Qu'elle fasse intervenir le composite, né de la juxtaposition d'éléments orientaux hétérogènes, ou encore l'hybridité du mort-vivant, la monstruosité, le ridicule, elle suscite un questionnement sur l'altérité, une altérité qui apparaît certes d'ordre culturel mais qui rejoint, comme on l'a vu, l'altérité radicale de la mort. Par une analogie des plus curieuses, rabattant le temps sur l'espace, on a l'impression que l'on se rapproche de ce qui se situe *au-delà des limites temporelles* de l'être vivant lorsque l'on se projette *au-delà des limites spatiales* qui scellent notre imaginaire. Mais à près tout, si l'Orient se conjugue si bien avec la mort, qui est le phénomène le plus étrange qui soit, c'est peut-être parce que de l'étranger à l'étrange, il n'y a qu'un pas, ou plutôt qu'une lettre, que le temps a fini par effacer.

Rachel Bouvet

Université du Québec à Montréal

ⁱ Edgar Allan Poe, « La genèse d' un poème », *Contes. Essais. Poèmes*, traduit et présenté par Claude Richard, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989, p. 1012. Les références renvoyant à cet ouvrage seront désormais mises entre parenthèses.

ⁱⁱ Sur les différentes étapes de la construction de la figure de l'Orient, voir l'ouvrage de Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire. La vision politique de l'Est méditerranéen* (Paris, Minuit, 1988).

ⁱⁱⁱ Cecil, L Moffit., « Poe's Arabesque », *Comparative Literature*, vol. 18, 1966, p. 55-70.

- ^{iv} Raymond Schwab, *La renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950, p. 370.
- ^v Voir à ce sujet comment Eveline Pinto interprète le conte dans « Thème et variations romantiques: les paroxysmes du veuf de Ligeia », *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 124-131.
- ^{vi} Selon John Gruesser, Ligeia « is a product of a Western male imagination. She represents all the mysteries and taboos associated with the Oriental female and the Orient as female: unusual beauty, extensive and forbidden knowledge, idolatrous love, and the ability to transcend death. » (« 'Ligeia' and Orientalism », *Studies in Short Fiction*, vol. 26, no 2, 1989, p. 149).
- ^{vii} Voir la note de l'éditeur Claude Richard p. 1513-4.
- ^{viii} Cette traversée de la mer n'est pas sans rappeler coutume très ancienne, qui consiste à mettre une distance entre soi et le cadavre, coutume que l'on retrouve aussi bien dans la civilisation pharaonique, avec la barque des morts qui traverse le Nil, que dans la mythologie grecque, où la barque de Charon conduit les morts au-delà du fleuve, ou encore chez divers peuples, comme les Bretons, les Irlandais et les Suisses allemands à l'époque du Moyen-Âge, où les cortèges funèbres traversaient toujours un cours d'eau Voir à ce sujet le livre de Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF écriture, 1995, p. 145.
- ^{ix} *Ibid.*, p. 36-7.
- ^x *Ibid.*, p. 92.
- ^{xi} C'est du moins l'une des interprétations que l'on peut faire. J'ai étudié plusieurs interprétations possibles de ce récit dans le troisième chapitre de mon livre, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique* (Montréal, Balzac/Le Griot, 1998).
- ^{xii} Edward Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.
- ^{xiii} Voir à ce sujet le livre de Raymond Schwab, *La renaissance orientale*, *op. cit.*
- ^{xiv} La première chaire d'archéologie égyptienne a été créée au Collège de France en 1831 par le roi Louis-Philippe, spécialement pour Champollion.
- ^{xv} Malini Johar Schueller, "Harems, Orientalist Subversions, and the Crisis of Nationalism: The Case of Edgar Allan Poe and 'Ligeia'", *Criticism*, vol. 37, no 4, 1995, p. 604.
- ^{xvi} Philippe Joutard, « L'Égypte à travers la bande dessinée », dans *Le miroir égyptien*, Marseille, Éd. Du Quai, 1984 ; cité par Robert Solé, *L'Égypte, passion française*, Paris, Seuil, 1997, p. 344.
- ^{xvii} *Les mille et une nuits*, traduit par Antoine Galland, Paris, Garnier Flammarion, p. 433. Cité dans l'article de Jean-Pierre Picot, « Silence de mort, parole de vie : du récit-cadre des *Mille et une nuits* », *Littératures*, no 24, 1991, p. 25.
- ^{xviii} Ainsi que le rappelle L. Moffitt Cecil, les traductions en anglais ont été faites à partir de celle de Galland jusqu'en 1838. Cette année-là, deux traducteurs ont publié des versions établies à partir du manuscrit arabe : Henry Whitelock Torrens a publié un recueil de 50 contes et Edward William Lane a fait paraître le premier volume de sa traduction. (« Poe's Arabesques », *loc. cit.*, p. 61). Poe a vraisemblablement connu les deux états de la traduction des *Nuits*.
- ^{xix} Voir à ce sujet l'ouvrage de Georges May, *Les mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, PUF, 1986.
- ^{xx} M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduit par A. Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 99; cité par M. Picard, *La littérature et la mort*, *op. cit.*, p. 154.

BIBLIOGRAPHIE

- BEONGCHEON, Yu, *The Great Circle : American Writers and the Orient*, Detroit, Wayne State University Press, 1983.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac/Le Griot, 1998.
- CECIL, L Moffit., "Poe's Arabesque", *Comparative Literature*, vol. 18, 1966, p. 55-70.
- HENTSCH, Thierry, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Minuit, 1988.
- GRUESSER, John C., « 'Ligeia' and Orientalism », *Studies in Short Fiction*, vol. 26, n° 2, 1989, p. 145-149.
- MAY, Georges, *Les mille et une nuits d'Antoine Galland ou le chef-d'œuvre invisible*, Paris, PUF, 1986.
- PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.
- PICOT, Jean-Pierre, « Silence de mort, parole de vie : du récit-cadre des *Mille et une nuits* », *Littératures*, n° 24, 1991, p. 13-27.
- PINTO, Eveline, « Thème et variations romantiques : les paroxysmes du veuf de Ligeia », *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 124-131.
- POE, Edgar Allan, *Contes. Essais. Poèmes*, traduit et présenté par Claude Richard, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1989.

-
- SAID, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, traduit par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.
- SCHUELLER, Malini Johar, "Harems, Orientalist Subversions, and the Crisis of Nationalism: The Case of Edgar Allan Poe and 'Ligeia'", *Criticism*, vol. 37, n° 4, 1995, p. 601-23.
- SCHWAB, Raymond, *La renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950.
- SOLÉ, Robert, *L'Égypte, passion française*, Paris, Seuil, 1997.