

Le récit désaxé : relire « Le Chat noir » d'Edgar Poe

Jocelyn Dupont

Université de Perpignan - Via Domitia
France

Edgar Allan Poe, né à Boston en 1809 et décédé à Baltimore le 7 octobre 1849 à tout juste quarante ans, occupe une place ambiguë dans la littérature américaine de la première moitié du XIX^e siècle, à l'orée de ce que l'on appellera ensuite la « Renaissance américaine » avec certains noms majeurs de la littérature dite « transcendantaliste » (Emerson, Thoreau) mais aussi d'autres auteurs canoniques à l'instar de Herman Melville et Nathaniel Hawthorne, que Poe lisait et admirait beaucoup. Les manœuvres peu amènes de son exécuteur testamentaire Rufus Griswold et un certain penchant pour le macabre expliquent sans doute en grande partie les raisons pour lesquelles le poète, nouvelliste, critique et philosophe¹ fut longtemps éclipsé outre-Atlantique par ses pairs littéraires. A l'inverse, Edgar Poe connut un succès immédiat en France suite aux traductions de Charles Baudelaire de ses *Histoires extraordinaires* et *Nouvelles histoires extraordinaires* qui rassemblent une partie des contes poésques sans toutefois respecter leur chronologie. Ainsi, « Le Chat noir² » dont il va être ici question parut en français dans les *Nouvelles histoires extraordinaires* en 1857, en deuxième place du recueil, précédé par « Le démon de la perversité », publié originellement en 1845 et suivi par « William Wilson », un texte datant de 1839. On voit donc aisément comment Baudelaire sut entreprendre une recomposition des récits courts de son prédécesseur américain pour leur donner une cohérence toute stratégique et en partie interprétative. Baudelaire vouait à Poe une admiration sans bornes; il s'attela à en faire sa figure tutélaire tout en lui façonnant une image de poète maudit qui malgré les vicissitudes de la biographie poésque correspond *in fine* assez mal à la biographie de l'écrivain, mais lui a, si l'on peut dire, longtemps collé à la peau.

Le façonnage par Baudelaire de l'image d'Edgar Poe comme un personnage sulfureux et hanté est sans doute le fruit d'un double processus. Tout d'abord, un certain fantasme de projection³ dans la figure de l'auteur américain né de sa volonté de se trouver un « père » littéraire plutôt qu'un pair, afin de s'inscrire dans une lignée, une manière en somme de résoudre le conflit de l'« angoisse de l'influence » telle qu'elle a pu être théorisée par Harold Bloom (1973). Ensuite, un effet de lecture. Pour le dire de manière prosaïque, Baudelaire semble être tombé dans le panneau en prenant presque systématiquement les récits poésques, notamment ceux portés par un narrateur homodiégétique, comme autant de témoignages quasi-autobiographiques. Cette lecture identificatoire quelque peu naïve l'induisit à faire équivaloir trop systématiquement protagoniste, narrateur et auteur. S'il serait anachronique d'accuser Baudelaire d'avoir mal retenu les notions élémentaires d'une narratologie qui n'existait pas encore, on peut en revanche affirmer que Poe, par l'entremise de ses récits

trompeurs, a bel et bien joué « le coup de la panne » à Baudelaire, qui n'a été que trop ravi de se laisser piéger. Ceci étant, il est vrai que pour que le piège fonctionne pleinement, il est nécessaire que le passager embarqué sache faire montre d'une certaine dose de consentement.

Pour revenir à la postérité poesque en France, on sait que Mallarmé, Verne et Valéry s'emparèrent ensuite de l'œuvre, le premier faisant de Poe « le cas littéraire absolu » quand Paul Valéry s'intéressa surtout à son manifeste poético-philosophique *Eurêka*. En tout état de cause, c'est bien la France qui fit revenir Poe sur le devant de la scène littéraire à l'époque symboliste et pré-moderniste, avant que T.S. Eliot, en opérant précisément un retour par la postérité française de Poe à la fin des années 1940, reconnût l'influence considérable de Poe et le fît ainsi réintégrer le canon des lettres anglo-américaines. Aujourd'hui, Edgar Poe est encore beaucoup lu, sans cesse réédité mais très souvent mal compris. Associé au genre gothique et aux histoires de terreur qu'il méprisait souvent et aimait parodier, Poe se voit trop souvent réduit à ses thèmes macabres et à des rapprochements simplistes entre ses récits et sa psychobiographie. La faute en revient en grande partie à Marie Bonaparte, aristocrate et mondaine, nièce de Napoléon Bonaparte, patiente puis dévote disciple de Freud. En 1933, elle publia une très encombrante psychobiographie d'obédience freudienne en deux volumes, laquelle noua Poe à la psychanalyse d'une manière aussi fallacieuse qu'inextricable. Loin de nous l'intention d'affirmer qu'il n'y aurait point de matière psychanalytique dans le texte poesque – bien au contraire, mais l'acharnement presque sadique de Marie Bonaparte à ramener le texte de l'écrivain à la figure de la mère morte et au fantasme de castration n'enrichit en rien l'expérience de lecture. Les excès de cette lecture simplificatrice et datée ont depuis fait l'objet de maintes critiques éclairées (Richard, 1989, Justin, 2009).

La question du narrateur non-fiable ou fou

On doit à Edgar Poe plus de soixante-dix récits brefs, contes, parodies ou paraboles – ils n'étaient pas encore connus sous le nom de « nouvelles⁴ » – écrits entre 1833 et 1849. La plupart d'entre eux fut néanmoins publiée entre 1835 et 1845, période la plus féconde de l'imagination de l'écrivain. On connaît souvent, en France, les récits d'investigation, tels que *Double Assassinat dans la rue Morgue* ou *La lettre Volée*, qui inaugurent en partie la littérature policière et sont riches d'enjeux philosophiques, comme Lacan puis Derrida le confirmeront, ainsi que les nouvelles « d'horreur » mal nommées car elles oscillent surtout entre le grotesque et la terreur psychologique. « Le Chat noir » relève d'ailleurs de cette seconde catégorie. Au-delà de l'apport incommensurable de Poe à l'écriture du récit court comme forme moderne dont il sut explorer maints champs et potentialités, c'est aussi en termes narratologiques que les contes poesques sont un jalon majeur de l'histoire de la littérature, pas seulement fantastique.

En effet, avec des récits comme « Berenice », « William Wilson », « Le Cœur révélateur » et bien entendu « Le Chat noir », Poe va pousser au paroxysme le paradigme du narrateur non fiable, dit *unreliable narrator* en anglais, théorisé par Wayne Booth dès les années 1960, notamment à partir de la lecture de *Barry Lyndon* de Thackeray et du *Turn of the Screw* de Henry James. L'importance du narrateur non fiable dans la littérature « gothique » américaine a pour sa part été

démontrée avec brio dans l'étude essentielle de Leslie Fiedler publiée à la même période, dans laquelle l'auteur de *Love and Death in the American Novel* s'est notamment intéressé à Charles Brockden Brown, le prédécesseur de Poe à maints égards, auteur de romans gothiques hérités de la tradition anglaise en terre américaine, mais portés par des narrateurs à la première personne à l'équilibre mental très instable.

Pour résumer, un narrateur non fiable est un narrateur souvent homodiégétique voire autodiégétique (Genette 253) dans les cas qui nous concernent, dont le récit comporte des failles, des pièges, des leurres et autres éléments trompeurs qui font que sa lecture se joue de nous autant qu'il nous faut la déjouer. Un narrateur non fiable rompt le pacte de collaboration tacite et de transparence normalement établi dans la situation de lecture classique, puisqu'il dissimule, feint, cache et fait de la paralipse son atout majeur dans son entreprise de duplicité (Genette 93). En somme, il fait au lecteur « le coup de la panne » et c'est précisément en cela que certains récits poésques emblématiques de cette instance narrative semblent trouver une place légitime dans le cadre de l'étude de cette stratégie simultanément ludique et piégée.

S'il est possible, au sein même de la catégorie des narrateurs non fiables, de distinguer des degrés de « faillibilité » et d'établir au sein de cette catégorie littéraire une typologie vaste et détaillée (le Roger Ackroyd d'Agatha Christie n'étant pas du même acabit que le disert Charles Marlow de Joseph Conrad), Edgar Poe sut pour sa part borner – ou presque – ladite catégorie en expérimentant le récit autodiégétique porté par un narrateur « fou », ou du moins qui se présente comme tel.

La question de la folie en littérature, qui remonte à l'Antiquité et qui a aussi su fasciner de nombreux écrivains de la Renaissance (on pense notamment à Erasme et à Shakespeare), pose un certain nombre d'enjeux quand il s'agit de confier au fou la charge d'un récit. Un narrateur fou se voit attribuer une position de contrôle lui permettant de donner voix et autorité à la folie, si bien que celle-ci n'est plus un discours vide – signification à laquelle renvoie l'étymologie latine de l'adjectif « fou » – mais au contraire un discours qui peut entrer en conflit avec le Logos, soit en lui opposant un autre système de signification comme dans l'écriture délirante, soit en utilisant ses propres armes et stratégies pour le miner de l'intérieur.

Lars Bernaerts distingue deux types de narrateurs fous, avec d'une part le « fou raisonnant », et d'autre part le « fou imaginant » (Bernaerts 188). Détaillant les caractéristiques de ces deux catégories, il attribue au fou imaginant la capacité de construire des mondes imaginaires et délirants, tandis que le fou raisonnant excelle à mobiliser les stratégies du discours de la raison pour mieux nous emmurer dans sa maladie et nous faire partager sa déraison⁵. Il explique notamment que les procédés narratifs favoris du fou raisonnant sont :

- Le contrôle totalitaire du récit
- Le raisonnement logique (ou du moins son simulacre) virant à l'hyperrationalité
- Une certaine tendance à l'hyper-correction rhétorique
- Les adresses au lecteur

- La « performance » répétée de la sincérité (Bernaerts 195)

Plutôt que des psychés en proie au délire hallucinatoire ou des « fous imaginants », Poe excelle à créer des fous raisonnants dont l'affliction mentale les rend extralucides. On trouve d'ailleurs dans deux contes célèbres de Poe, à savoir « La Chute de la maison Usher » et « Le Cœur révélateur », la répétition de la même formule qualifiant la folie de « *over-acuteness of the senses* », que Baudelaire choisit de traduire dans les deux cas comme une « hyperacuité des sens » (in Poe, 412, 661).

Cette hyperacuité, alliée à une stratégie de déni de la folie comme affliction, est notamment à l'œuvre de la manière la plus magistrale qui soit dans la rhétorique de l'incipit du « Cœur révélateur », l'un des contes les plus célèbres de l'œuvre poésique, datant de janvier 1843, c'est-à-dire quelques mois seulement avant « Le Chat noir » :

Vrai! Je suis nerveux, épouvantablement nerveux, je l'ai toujours été, mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou? La maladie a aiguisé mes sens, elle ne les a pas détruits, elle ne les a pas émoussés. Plus que tous les autres, j'avais le sens de l'ouïe très fin. J'ai entendu toutes choses du Ciel et de la Terre. J'ai entendu bien des choses de l'Enfer. Comment donc suis-je fou? (Poe 659)

Dans « Le Chat noir », l'entrée en matière est moins brutale, l'écriture moins haletante, la syntaxe moins hachée, le rythme moins « hystérique » pour très mal le dire – quoique l'hystérie eût sa place dans la nosologie du XIX^e siècle. On y retrouve néanmoins l'ensemble des stratégies rhétoriques du « fou raisonnant » telles qu'exposées plus haut, à commencer par la négation d'une folie qui pourtant ne va pas tarder à se révéler dans toute sa monstruosité au fil du récit.

Relativement à la très étrange et pourtant très familière histoire que je vais coucher par écrit, je n'attends ni ne sollicite la créance. Vraiment, je serais fou de m'y attendre dans un cas où mes sens eux-mêmes rejettent leur propre témoignage. Cependant, je ne suis pas fou, — et très certainement je ne rêve pas. Mais demain je meurs, et aujourd'hui je voudrais décharger mon âme. Mon dessein immédiat est de placer devant le monde, clairement, succinctement et sans commentaires, une série de simples événements domestiques. Dans leurs conséquences, ces événements m'ont terrifié, m'ont torturé, m'ont anéanti. Cependant, je n'essaierai pas de les élucider. Pour moi, ils ne m'ont guère présenté que de l'horreur : à beaucoup de personnes ils paraîtront moins terribles que *baroques*. Plus tard peut-être, il se trouvera une intelligence qui réduira mon fantôme à l'état de lieu commun, quelque intelligence plus calme, plus logique et beaucoup moins excitable que la mienne, qui ne trouvera dans les circonstances que je raconte avec terreur qu'une succession ordinaire de causes et d'effets très naturels. (Poe 693)

S'opposent dans ce long et sinueux paragraphe d'ouverture deux domaines notionnels majeurs. Le premier, c'est évidemment la douleur d'une histoire terrifiante qui hante l'esprit du narrateur-scripteur qui s'apprête à la « coucher par écrit », et le second la paisible logique d'un simple incident, « une série de simples événements domestiques ». Ces deux fils s'entrelacent sous l'effet d'une

syntaxe en arabesque, encore plus déroutante en français qu'en anglais. Et puisqu'il est question de syntaxe, on pourra remarquer que dans la version originale la négation de la folie du narrateur « cependant, je ne suis pas fou » est contrebalancée (et par la même occasion abolie) par un renversement de l'ordre des mots : « Yet mad **am I not** », pas totalement agrammatical en anglais mais néanmoins symptôme d'un renversement, voire d'une certaine perversion de l'esprit (Dupont 2010).

Le chat noir : résumé et postérité

Il ne semble pas inutile à ce stade de résumer en quelques phrases ce conte souvent qualifié de « fantastique », bien que, comme nous venons de le souligner, il repose moins sur l'hésitation et l'indécidabilité que sur une tension entre le pathologique et le domestique – voire une pathologisation du domestique. Passé le premier paragraphe cité ci-dessus, qui place le lecteur dans la situation d'énonciation rétrospective confessionnelle sinon expiatoire (« je voudrais décharger mon âme »), le narrateur fait retour sur le récit de sa vie, revenant brièvement sur son amour pour les animaux de compagnie, une affection qu'il partage avec sa femme. Le foyer, vide d'enfant, est donc peuplé d'une agréable ménagerie sur laquelle règne un chat, noir, dénommé Pluton – *Pluto* en anglais, écho au Dieu des Enfers de la mythologie romaine. Le narrateur, dont l'amour pour son chat est apparemment aussi sincère que son penchant pour l'alcool, se prend pourtant à l'énucléer dans un premier temps, puis à le pendre peu après, poussé par un élan de « PERVERSITÉ » (Poe 694), notion sur laquelle nous reviendrons ultérieurement. Le soir même, le domicile du narrateur est détruit par les flammes. L'incendie ne laisse rien de plus de la bâtisse d'origine qu'un pan de mur sur lequel figure « semblable à un bas-relief, sculpté sur la surface blanche, la figure d'un gigantesque *chat* » (Poe 696). Passé cet épisode troublant, le narrateur retourne à ses occupations et reprend ses habitudes éthyliques jusqu'à ce qu'« à moitié stupéfié, dans un repaire plus qu'infâme », il découvre, posé sur le haut d'une barrique un second chat noir, une réplique presque troublante de Pluton, à une exception près, le second animal portant « une éclaboussure large et blanche, mais d'une forme indécise, qui couvrirait presque toute la région de la poitrine. » (Poe 696)

Ce second chat, qui jamais ne sera nommé, devient alors le nouveau compagnon du logis, établissant très vite, nous dit le narrateur, une grande amitié avec son épouse, tandis que le mari finit par développer, sans justification précise, une aversion pour l'animal, qui se mue rapidement en « véritable terreur de la bête » (Poe 697). Cette terreur, d'abord physique, prend ensuite un tour « moral » lorsqu'il découvre que la tache sur le poitrail de l'animal n'est ni plus, ni moins, selon ses termes, que « l'image d'une hideuse, sinistre chose, l'image du GIBET! » (Poe 698). L'obsession semble alors virer à la possession, et le récit va même donner à l'animal des airs d'incube lorsque, la nuit, il vient se poser sur le narrateur allongé, lequel se retrouve « impuissant à [le] secouer » (Poe 698), défait par la « chose ». A bout, et soucieux d'en finir avec l'emprise de ce second chat sur son âme et son corps, le narrateur, accompagné de son épouse, descend un jour dans la cave de la maison quand, pris d'un accès de furie alors

que le chat manque de le faire tomber dans les escaliers, le narrateur s'empare d'une hache⁶ et tente de tuer l'animal :

Un jour, elle m'accompagna pour quelque besogne domestique dans la cave du vieux bâtiment où notre pauvreté nous contraignait d'habiter. Le chat me suivit sur les marches roides de l'escalier, et, m'ayant presque culbuté la tête la première, m'exaspéra jusqu'à la folie. Levant une hache, et oubliant dans ma rage la peur puérile qui jusque-là avait retenu ma main, j'adressai à l'animal un coup qui eût été mortel, s'il avait porté comme je le voulais; mais ce coup fut arrêté par la main de ma femme. Cette intervention m'aiguillonna jusqu'à une rage plus que démoniaque; je débarrassai mon bras de son étreinte et lui enfonçai ma hache dans le crâne⁷. Elle tomba morte sur place, sans pousser un gémissement. (Poe 698)

Passé cet « horrible meurtre » (Poe 698), comme le qualifie le narrateur peu après, ce dernier s'emploie alors sans plus attendre à murer sa femme dans le sous-sol, avec un soin tout aussi méticuleux que celui dont avait fait preuve le narrateur du « Cœur révélateur » pour dissimuler sa victime sous les lattes du plancher. Dénué de tout remords, le narrateur se retrouve doublement satisfait car en plus d'avoir fait disparaître la trace de son crime, il est également débarrassé du chat qui semble avoir déguerpi. La suite et le dénouement de la nouvelle sont célèbres et comptent parmi les points d'orgue de l'écriture poésque par la mise en œuvre de « l'effet unique » (Poe 998) dont il souhaitait doter la forme courte. Au quatrième jour, alors qu'une escouade de police vient inspecter la maison, le narrateur, sûr de lui, entraîne les officiers dans la cave et se félicite de la robustesse des murs. Alors qu'il tape contre l'un d'entre eux tandis que les policiers sont sur le point de s'en aller, surgit un cri monstrueux. A l'instant du dénouement surgit alors l'image la plus célèbre de ce conte macabre :

Vous dire mes pensées, ce serait folie. Je me sentis défaillir, et je chancelai contre le mur opposé. Pendant un moment, les officiers placés sur les marches restèrent immobiles, stupéfiés par la terreur. Un instant après, une douzaine de bras robustes s'acharnaient sur le mur. Il tomba tout d'une pièce. Le corps, déjà grandement délabré et souillé de sang grumelé, se tenait droit devant les yeux des spectateurs. Sur sa tête, avec la gueule rouge dilatée et l'œil unique flamboyant, était perchée la hideuse bête dont l'astuce m'avait induit à l'assassinat, et dont la voix révélatrice m'avait livré au bourreau. J'avais muré le monstre dans la tombe! (Poe 700)

L'image du cadavre de l'épouse sur lequel se dresse le chat noir, condamnant le narrateur à la potence, a été l'objet de maintes discussions et illustrations. L'effet auquel parvient ici Poe serait précisément celui de l'effroi et de l'horreur, du face-à-face saisissant avec le cadavre de l'épouse en décomposition sur lequel se dresse le chat noir inconsciemment emmuré. Un sentiment d'effroi qui relève aussi sans doute du grotesque, avec sa « physicalité brute » tel que l'a définie l'écrivaine contemporaine Joyce Carol Oates (243), elle aussi héritière revendiquée de Poe.

« Perversité » ou Possession?

Il a été jusqu'ici question de la « folie » du narrateur, terme qu'il conviendrait certainement de nuancer en rapport aux catégories nosologiques émergentes de l'époque mais aussi eu égard à la connotation du terme anglais « *mad* » en relation à l'item français « fou » privilégié presque exclusivement par Baudelaire (Dupont 2011). Toutefois, deux notions connexes gouvernent également le conte, et il convient d'en dire quelques mots.

Tout d'abord, et contrairement à ce que pourrait laisser penser le sommaire des *Nouvelles histoires extraordinaires* compilées par Baudelaire, « Le Chat noir » est le premier conte de l'œuvre qui introduit la notion très poésque retenue par Baudelaire sous l'appellation de « Perversité », traduction en réalité approximative de ce qui est en réalité un néologisme poésque, et dont la version originale est le substantif *perverseeness*.

La *perverseeness* – privilégions désormais le terme original – est selon le modèle ou plutôt l'intuition poésque un instinct contre-nature, « une pliure de l'âme » (Justin 2009 : 143), un renversement brutal de la Loi contre elle-même, opéré en pleine conscience et dont l'issue mène inévitablement au désastre. C'est elle qui, dans « Le Chat noir » gouverne la pendaison de Pluton, décrite et analysée ci-après :

Cependant le chat guérit lentement. L'orbite de l'œil perdu présentait, il est vrai, un aspect effrayant; mais il n'en parut plus souffrir désormais. Il allait et venait dans la maison selon son habitude; mais, comme je devais m'y attendre, il fuyait avec une extrême terreur à mon approche. Il me restait assez de mon ancien cœur pour me sentir d'abord affligé de cette évidente antipathie de la part d'une créature qui jadis m'avait tant aimé. Mais ce sentiment fit bientôt place à l'irritation. Et alors apparut, comme pour ma chute finale et irrévocable, l'esprit de PERVERSITÉ. De cet esprit la philosophie ne tient aucun compte. Cependant, aussi sûr que mon âme existe, je crois que la perversité est une des primitives impulsions du cœur humain, — une des indivisibles premières facultés ou sentiments qui donnent la direction au caractère de l'homme. Qui ne s'est pas surpris cent fois commettant une action sottise ou vile, par la seule raison qu'il savait devoir ne pas la commettre? N'avons-nous pas une perpétuelle inclination, malgré l'excellence de notre jugement, à violer ce qui est *la Loi*, simplement parce que nous comprenons que c'est *la Loi*? Cet esprit de perversité, dis-je, vint causer ma déroute finale. C'est ce désir ardent, insondable de l'âme de *se torturer elle-même*, — de violenter sa propre nature, — de faire le mal pour l'amour du mal seul, — qui me poussait à continuer, et finalement consommer le supplice que j'avais infligé à la bête inoffensive. Un matin, de sang-froid, je glissai un nœud coulant autour de son cou, et je le pendis à la branche d'un arbre; — je le pendis avec des larmes plein mes yeux, — avec le plus amer remords dans le cœur; — je le pendis, *parce que* je savais qu'il m'avait aimé, et *parce que* je sentais qu'il ne m'avait donné aucun sujet de colère; — je le pendis, *parce que* je savais qu'en faisant ainsi je commettais un péché, — un péché mortel qui compromettrait mon âme immortelle, au point de la placer, — si une telle chose était possible, —

même au-delà de la miséricorde infinie du Dieu Très-Miséricordieux et Très-Terrible. (Poe 695)

C'est cette même *perverse* qui conduit le narrateur, à l'issue du conte, à s'attarder dans la cave en compagnie des officiers de police et à taper contre les murs, réveillant ainsi la bête endormie et conduisant le narrateur à sa perte. Dans un conte ultérieur, intitulé « The Imp of the Perverse » (1845) et traduit par Baudelaire « Le Démon de la Perversité », la pulsion est détaillée plus avant, puis illustrée, une fois encore grâce au récit d'un narrateur autodiégétique condamné et confessant ses crimes. Il narre l'élaboration d'un crime parfait (motif poésque récurrent depuis *Double assassinat dans la rue Morgue*) à la bougie empoisonnée, suivi, sous l'emprise de la *perverse* toute-puissante, de l'impulsion de se jeter de lui-même dans les griffes de la police alors qu'il passait devant un commissariat, incapable, semble-t-il, de résister à l'appel de la catastrophe.

Le saut dans la *perverse* s'apparente donc plus ou moins à un saut délibéré à pieds joints dans l'abîme, un acte manqué et réussi, perpétré en toute (extra-)lucidité et menant tout droit au désastre. Incontestablement, il convient de considérer avec Henri Justin la *perverse* comme « l'une des modalités de l'abîme » (Justin 1993 : 243)

Longtemps, face à l'inexactitude du choix lexical baudelairien, je me suis demandé s'il était possible de traduire justement en français le concept poésque de *perverse*. Le terme de « perversité », déjà mal calibré, est aujourd'hui tombé en désuétude, sinon pour qualifier l'immoralité fourbe de tel ou tel acte. Dès lors qu'il s'agit de pulsions psychodynamiques, on lui préfère le terme de « perversion ». Toutefois, ce dernier mot renvoie surtout depuis Freud à la perversion sexuelle, qui n'est pas forcément catastrophique, plutôt l'inverse d'ailleurs, en tout cas pour celui qui peut en jouir. En aucun cas on ne saurait confondre perversion et *perverse*. La traduction la plus appropriée de ce mécanisme psychique propice à nous faire jouer à nous-mêmes « le coup de la panne », c'est peut-être le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis qui en aura eu la géniale intuition. En effet dans *Fenêtres*, une sorte de glossaire aléatoire, il consacre une entrée au terme de « sabotage », rapportant ainsi quelques cas de patients qui, incontestablement, et en toute lucidité, ont commis des actes irréparables dont les descriptions correspondent en tout point à la description faite par Poe de la *perverse* (Pontalis 123). La *perverse* poésque est un des lieux de consommation de la folie au cœur du récit. Le narrateur nous entraîne avec lui dans ses accès de démence, il s'abîme dans l'irrationnel, méthodiquement, consciemment, assumant l'enchaînement causal de ses actes – assénant, lors de la pendaison de Pluton, à trois reprises la locution conjonctive *parce que* en italiques. L'itération fait ici « l'ité-rature » : sans nul doute une illustration parfaite du travail textuel du « fou raisonnant » au sein de son récit.

Si l'épisode de la pendaison révèle un narrateur encore maître de son désordre mental, ce n'est pas le cas en ce qui concerne la deuxième notion voisine de la folie qui gouverne « Le Chat noir », à savoir la possession démoniaque. Cette dernière traverse le texte de part en part quoique de manière implicite, sans que jamais la manifestation du surnaturel ou du démoniaque fasse pleinement

irruption dans le texte (contrairement, par exemple, à ce qui se passe dans le conte intitulé « Silence » de 1838, dans lequel le narrateur converse avec un Démon identifié comme tel). La dynamique de la possession s'oppose bien entendu à l'ordre rationnel du fou raisonnant, à « l'intelligence plus calme, plus logique » mise en exergue dès l'incipit. Rappelons enfin, puisqu'il est question de désordre mental, qu'avant l'avènement de la psychiatrie « moderne » (le mot apparaît d'ailleurs pour la première fois en anglais américain en 1846, c'est-à-dire trois ans après la publication du conte de Poe) et la reconnaissance de la nature pathologique des troubles mentaux, c'était encore la possession démoniaque qui, au début du XIX^e siècle aux Etats-Unis, était invoquée pour expliquer des « psychoses » qui n'avaient point de nom. Il est intéressant de noter en outre que le premier traité de « psychiatrie », rédigé aux Etats-Unis sous la plume du père fondateur Benjamin Rush en 1820, et que Poe avait très probablement lu (Phillips 107), fait encore apparaître des reliquats de telles croyances.

Difficile en effet de ne pas déceler au fil de la nouvelle un faisceau de signes textuels élaborant l'isotopie de la possession démoniaque, à l'instar du nom du premier chat noir déjà mentionné. Et peut-être aussi du chat noir tout court, que l'on peut associer spontanément à la sorcellerie, comme le fait par exemple (et soit-disant en passant), la femme du narrateur.

[Pluton] était un animal remarquablement fort et beau, entièrement noir, et d'une sagacité merveilleuse. En parlant de son intelligence, ma femme, qui au fond n'était pas peu pénétrée de superstition, faisait de fréquentes allusions à l'ancienne croyance populaire qui regardait tous les chats noirs comme des sorcières déguisées. Ce n'est pas qu'elle fût toujours *sérieuse* sur ce point, — et, si je mentionne la chose, c'est simplement parce que cela me revient, en ce moment même, à la mémoire. (Poe 694)

Hormis ce premier exemple, on trouve dans le texte à de nombreuses occasions images et syntagmes renvoyant à l'idée de possession démoniaque. La plus frappante d'entre elles toutes est sans conteste celle de la scène du cauchemar, qui intervient assez tard dans la nouvelle, dans laquelle le narrateur explique qu'il est hanté par le – second – chat même dans son sommeil :

Et, maintenant, j'étais en vérité misérable au-delà de la misère possible de l'Humanité. *Une bête brute*, — dont j'avais avec mépris détruit le frère, — une bête brute engendrer pour moi, — pour moi, homme façonné à l'image du Dieu Très Haut, — une si grande et si intolérable infortune! Hélas! je ne connaissais plus la béatitude du repos, ni le jour ni la nuit! Durant le jour, la créature ne me laissait pas seul un moment; et, pendant la nuit, à chaque instant, quand je sortais de mes rêves pleins d'une intraduisible angoisse, c'était pour sentir la tiède haleine de la *chose* sur mon visage, et son immense poids, — incarnation d'un Cauchemar que j'étais impuissant à secouer, — éternellement posé sur mon *cœur*! (Poe 698)

Il est crucial de relever que dans la version originale, le cauchemar incarné est orthographié « *Night-Mare* », forme archaïque déjà en 1846 tout à fait remarquable renvoyant aux démons originels — orthographe par ailleurs aussi employée par Benjamin Rush dans son traité des maladies mentales. Dans cette

scène précise, c'est plus précisément aux Incubes et aux Succubes que le chat semble apparenté, ces démons nocturnes censés se nourrir de l'énergie libidinale de leurs victimes dans leur sommeil, une libido qu'en l'occurrence, le narrateur semble bien en peine à mobiliser.

Désaxer le récit, chasser la sorcière

« Le Chat noir » est donc un récit à la lisière du fantastique où se côtoient folie, hantise, *perverseness* et présence démoniaque au sein d'un même foyer domestique. Convenons que du démon à la sorcière, l'association semble s'imposer d'elle-même, *a fortiori* quand évolue au sein dudit foyer une présence féminine discrète mais néanmoins cruciale sur le fonctionnement du récit. Quittons donc « la chose » pour retrouver la femme, l'épouse anonyme et victime apparente d'un acte manqué. La thèse principale qui soutient l'argument central de cette dernière sous-partie est pour l'essentiel redevable à l'analyse d'Elizabeth Phillips qui, dans son article « The Metaphysics of Mania : Mere Household Events » avait été la première à mettre au jour le rôle décisif de la (trop) discrète épouse du narrateur dans le conte (Phillips 112). Pour elle, comme pour Claude Richard, il existe un « processus d'assimilation implicite entre la femme et le chat » (1400), si bien que le coup de hache fatal à l'épouse mérite *in fine* d'être considéré non pas comme un acte « manqué » mais bel et bien comme l'accomplissement délibéré d'un programme d'écriture qui, depuis l'axe syntagmatique du chat noir, opère une tangente brutale, un processus de *désaxage* (du chat vers l'épouse) faisant ainsi du conte non pas une nouvelle fantastique, mais bien plutôt une tragédie domestique sur laquelle plane l'ombre de la sorcellerie.

Car dans la cave, comme le narrateur, « aiguillonn[é] jusqu'à une rage plus que démoniaque » (Poe 698), le récit est subitement dévoyé, désaxé, si bien que le coup de hache, dont le signifiant original – axe – résonne de façon très significative avec la translation opérée, peut finir dans le crâne de l'épouse. Le narrateur aura eu beau jeu de mettre en avant les chats comme objets de son obsession : en relisant le texte avec précision, il n'est guère difficile de remarquer qu'à chaque fois qu'il semble perdre la raison ou s'abîmer dans des accès de furie, l'épouse n'est jamais très loin. C'est d'ailleurs elle qui, au début de la nouvelle, opère le premier rapprochement entre les chats noirs et la sorcellerie. C'est elle qui attire ensuite l'attention, « plus d'une fois » sur l'étrange ressemblance entre la tache blanche du chat et le gibet (Poe 697). C'est elle qui, discrètement et patiemment, devient l'agent de la déchéance du narrateur. En somme, ce conte serait bien davantage celui de la sorcière que du chat noir, sorcière dont l'animal est et demeure une métonymie fort parlante. Poe peut ainsi jouer le coup de la panne à son lecteur, une panne affective entre l'homme et l'animal domestique, mais réflexion faite c'est peut-être d'un autre type de panne domestique qu'il s'agit. Et l'épisode du cauchemar de nous renseigner quant au genre de défaillance ici en cause.

Conclusion : De la (non) panne textuelle à la vraie panne sexuelle

En 1843, année de la publication du « Chat noir », Poe était marié depuis sept

ans à Virginia Clemm, sa cousine germaine. Il l'avait épousée quand elle avait seulement quatorze ans et qu'il en avait, lui, presque le double (il était de treize ans son aîné). Ce genre de pratique aux contours incestueux n'était toutefois pas si inhabituel que cela dans les familles du Sud des Etats-Unis au début du XIX^e siècle. Ce qui l'était moins, en revanche, c'était qu'un couple marié depuis si longtemps n'ait pas encore d'enfants. Bien qu'il soit impossible de le prouver, la plupart des biographes s'accordent à penser que le mariage entre Poe et Virginia n'avait jamais été consommé, et que la raison pour cela était l'impuissance sexuelle de Poe (Silverman 124). Par ailleurs, en 1842, Virginia avait subi une hémorragie importante qui avait demandé à ce qu'elle reste alitée de nombreuses semaines. Cet épisode marqua profondément son mari, dont l'alcoolisme devenait de plus en plus intense et de plus en plus handicapant. Sans vouloir dénigrer la puissance de l'imagination poésque, nous pensons avec Elizabeth Phillips que « Le chat noir » mérite en grande partie d'être lu en effet comme une « série de simples événements domestiques », une « très familière histoire » où le coup de la panne textuelle vient faire écran à la panne sexuelle. Ainsi, « Le chat noir » signerait la vengeance phallique quelque peu perverse d'un mari impuissant par l'entremise d'un conte certes cruel mais non dénué d'humour. Cette assertion brutale du phallique au détriment de la pauvre et innocente épouse, « *victime textuelle* » (Justin 2009 : 93) du narrateur n'aura pas échappé à certaines lectures féministes du conte, suscitant quelques vives réactions comme celle de Joyce Carol Oates, qui s'en vengera avec délectation dans son recueil de 1995 *Haunted : Tales of the Grotesque*, en proposant une revanche du chat femelle dans sa nouvelle « The White Cat », récit parodique délicieusement sadique et phallicide.

Bibliographie

- Bernaerts, Lars. "Tell-Tale Minds : The Rhetoric of Mad First-Person Narrations". *Les narrateurs fous/ Mad Narrators*. Eds. N. Jaëck, C. Mallier, A. Schmitt et R. Girard, Pessac : MSHA, 185-206. Imprimé.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New York; Oxford University Press, 1973. Imprimé.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961. Imprimé.
- Dupont, Jocelyn. *L'étrangeté des langues*. Eds. Y. Clavaron, J. Dutel et C. Lévy. Saint-Etienne, PUSE, 2011. 181-191. Imprimé.

- « 'Mad am I not'...or am I? Poe's voices of madness » in *Inventive Linguistics*. Ed. Sandrine Sorlin. Montpellier : PULM, 2010. 189-200.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York : Dalkey Archive, 2008. Imprimé.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1989. Imprimé.
- Justin, Henri. *Poe dans le champ du vertige*. Paris : Klincksiek, 1993. Imprimé.
- *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*. Paris : Gallimard, 2009. Imprimé.
- McElderry Jr. B.R. « T.S. Eliot on Poe », *Poe Newsletter*, April 1969, Vol. II, No. 2, 2 :32-33. Reproduit sur le site de *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*. www.eapoe.org. Web 14 septembre 2018.
- Phillips, Elizabeth. « Mere Household Events : The Metaphysics of Mania ». *Edgar Allan Poe : An American Imagination*. New York : Kennikat, 1979. 97-137. Imprimé.
- Poe, Edgar Allan. « The Black Cat ». *Selected Tales*. Oxford : Oxford University Press, 2008. 230-238. Imprimé
- « Le Chat noir » dans *Contes, Essais, Poèmes*. Traduction de Charles Baudelaire, Paris : Robert Laffont, 1989. 693-700. Imprimé.
- Pontalis, Jean-Bertrand. *Fenêtres*. Paris : Gallimard, 2000. Imprimé.
- Oates, Joyce Carol. *Haunted : Tales of the Grotesque*. New York : Plume, 1995. Imprimé.
- Silverman, Kenneth. *Edgar A. Poe. A Mournful and Never-ending Remembrance*. New York : HarperCollins, 1991. Imprimé.

Notes

¹ Poe ne fut jamais romancier et ne put donc jamais aspirer à composer « The Great American Novel » qui est l'horizon d'attente mythique des lettres américaines. *The Narrative of Gordon Pym of Nantucket*, unique récit fictionnel de format long et qui date de 1838, ne mérite certainement pas d'être qualifié de « roman » au sens où l'entendait le long XIX^e siècle.

² « The Black Cat » parut à l'origine dans le magazine *The United States Saturday Post* le 19 août 1843. Il fut ensuite inclus dans le recueil de contes poésques, *Tales* publié en 1845. La traduction de Charles Baudelaire apparaît pour la première fois dans le *Paris* (édition 13 novembre 1853) à partir du texte de 1845. C'est la traduction de Baudelaire que nous utiliserons ici, parfois revue

et améliorée par Claude Richard dans l'éditions des *Contes, Nouvelles, Essais* de Poe parue en 1989 pour les éditions Robert Laffont.

³ Dans une lettre datant de 1853, Baudelaire écrit d'ailleurs à Maria Clemm, la vieille tante de Poe qui lui survécut : « longtemps son fantôme m'a obsédé »

⁴ On s'autorisera néanmoins à employer au fil de cet article ce terme qui ne fait aujourd'hui plus guère question.

⁵ Proche du délire dont il ne partage pas l'énergie débordante, la délusion peut être définie comme une « erreur de perception dans laquelle un objet réel induit la connaissance » *Trésor de la langue française informatisé*. (dernière consultation le 28 septembre 2018)

⁶ Quoique le texte ne nous dise pas si la hache était déjà dans la main du narrateur lors de la descente des escaliers. « Levant une hache » est imprécis. L'article est indéfini mais la charge sémantique du verbe porte à croire qu'il la tenait déjà en main.

⁷ En V.O.: *I buried **the axe** in her brain*