



HAL
open science

“ Du Chat noir (Poe, 1843) à Antichrist (Von Trier, 2009) : la sorcière sous le tapis? ”

Jocelyn Dupont

► **To cite this version:**

Jocelyn Dupont. “ Du Chat noir (Poe, 1843) à Antichrist (Von Trier, 2009) : la sorcière sous le tapis? ”. David Roche et Vincent Souladié. Edgar Poe et ses motifs à l'écran, Presses Universitaires de Rennes, pp.103-117, 2023, Univers anglophones, 9782753581968. hal-04500771

HAL Id: hal-04500771

<https://hal.science/hal-04500771>

Submitted on 12 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du « Chat Noir » (Edgar Allan Poe, 1843) à Antichrist (Lars Von Trier, 2009) :

La sorcière sous le tapis ?

INTRODUCTION

Etymologiquement dérivé du bas latin *motivus*, dénotant ce qui est relatif au mouvement voire plus simplement mobile, le terme « motif » est particulièrement adéquat à une étude approfondie dans le champ cinématographique, celui-ci étant précisément, d'entre tous les arts visuels¹, celui qui est le plus intimement lié au mouvement c'est d'ailleurs bien ce que démontre avec force l'étude approfondie de la « motivité » au cinéma entreprise par Danièle André dans son récent ouvrage *Esthétique du motif : cinéma, peinture, musique*². Bien que les fluctuations sémantiques de ce terme soient nombreuses et souvent fécondes, il importe à nos yeux de retenir le motif selon une double acception. Tout d'abord, le *motif* comme cause originaire qui pousse à commettre une action – en anglais '*motive*' (ce que l'on pourrait gloser dans le lexique légal par « mobile ») et, dans un second temps, une figure sémantique interne à une œuvre d'art, détail répété et signifiant, parfois fugace, parfois plus appuyé, occasionnellement sujet à la dissémination mais qui, incontestablement, « articule l'idée à la forme³ ».

Si, à l'instar du *leitmotiv* musical qui en est un cas-limite, le motif est le plus souvent explicite et manifeste, il lui arrive aussi, à l'inverse, d'opter pour la furtivité tel le « motif dans le tapis jamesien⁴ ». Il est alors éminemment problématique mais extrêmement fécond. C'est en grande partie cette catégorie de motif élusif, « figure de déplacement⁵ » mais aussi d'invisibilité qui travaille un texte en sourdine au point de presque le remettre en cause, que nous allons chercher à mettre au jour dans cet article, dont l'objet principal est de tenter un rapprochement qu'on pourrait *a priori* être tenté de qualifier d'incongru entre « Le Chat Noir », célèbre nouvelle de Poe datant de 1843, et *Antichrist*, le neuvième long-métrage de l'enfant terrible du cinéma scandinave, sorti sur les écrans en France à la fin du printemps 2009.

¹ C'est avant tout la musique qui a donné ses lettres de noblesse à la notion de motif comme passerelle entre le rythme, la forme et le sens (cf. André, 2007, chapitre III)

² Emmanuelle André, *Esthétique du motif : cinéma, peinture, musique*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.

³ André : 114.

⁴ Traduction en français de la nouvelle d'Henry James « The *Figure* in the Carpet » (1896)

⁵ André : 115.

Dans le cadre d'une réflexion consacrée aux motifs poésques au cinéma qui met en exergue, dans son intitulé même, l'idée de « citation », et en comparaison avec un très vaste corpus filmique qui mobilise de façon explicite sinon ostentatoire lesdits motifs entendus parfois comme autant d'effets métonymiques de « signature » poésque qui peuvent confiner au cliché⁶, convenons que *Antichrist* de Lars Von Trier, opus qui semble signer simultanément le paroxysme d'une esthétique baroque et le déclin d'une fascination par les critiques pour un cinéaste volontiers provocateur et transgressif mais incontestablement visionnaire, peut faire figure d'intrus voire d'*outsider*. Le film de Von Trier ne contient en effet aucune allusion ni mention explicite à l'œuvre du maître de Baltimore. A aucun moment Poe n'est cité, invoqué ni même incarné comme une certaine tendance cinématographique a coutume de le faire⁷. La critique dans son ensemble n'a pas non plus décelé quelque écho poésque que ce soit dans ce film. Il faut convenir que sa réception a surtout été contaminée par la controverse intense qui a entouré la séquence d'auto-clitoridectomie du personnage de Charlotte Gainsbourg à la fin du film, associée aux soupçons de misogynie pathologique du réalisateur. Pourtant, comme nous ambitionnons de le démontrer, il apparaît qu'il existe, en dépit de la très grande originalité d'*Antichrist*, un certain nombre d'affinités électives avec l'œuvre de Poe et, plus particulièrement avec « Le Chat Noir », conte parmi les plus célèbres de l'écrivain et maintes fois adapté, fût-ce de manière plus qu'allusive – songeons notamment à l'éponyme *Chat Noir* d'Edgar G. Ulmer de 1934, « *suggested by the immortal Edgar Allan Poe classic* » ainsi que l'indique le dernier carton de son générique. Plus précisément, la thèse qui soutient notre argumentaire ici relève du rôle discret mais crucial du motif qui, par un réseau de correspondance mis en branle dans la toute dernière partie du film, permet de voir dans la nouvelle de Poe un vecteur de la création filmique de Von Trier, fût-il cryptique.

Ainsi, dans un film qui à aucun moment ne semble renvoyer, directement du moins, à quelque hypotexte poésque que ce soit, pas plus dans son propre texte que dans son paratexte, comment motiver notre propos ? Eh bien, en commençant peut-être par postuler, à la manière d'un Michaël Riffaterre⁸, que le texte filmique est moins le produit de son auteur qu'une structure propre,

⁶ Pour un balayage ambitieux sinon exhaustif des citations et emprunts poésques dans le cinéma américain des débuts de l'ère du parlant jusqu'à nos jours, on se réfèrera à l'article de Dennis Tredy dans ce même volume ou encore à l'analyse similaire qu'il en propose dans l'ouvrage collectif « Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts » (in Dupont et Ménégaldo : 99-118.)

⁷ Rappelons que ce que l'on considère souvent comme le premier film « adapté de Poe » est en vérité un biopic inspiré de la vie de l'auteur et de la genèse de son poème « Le Corbeau ». Pour des exemples contemporains, on pourra se rapporter ici même aux articles d'Hélène Machinal et à celui de Pierre Jailloux qui explorent certaines manifestations de « post-incarnations » dans certains hypertextes filmiques.

⁸ Michael Riffaterre (1924-2006) fut l'une des figures littéraires majeurs de l'école de stylistique structurale et de la théorie de l'intertextualité comme syllepse. Ses travaux sur l'intertextualité, dans les années 1980 et 1990, postulaient que le texte lui-même contenait, souvent de manière cryptique voire « syllepique », la clef de son interprétation qui, selon le critique, devait être intertextuelle. Ses théories, souvent controversées, aboutirent à un exposé clair et précis d'une sémiotique intertextuelle fonctionnant par balisage intersémiotique et effet d'« agrammaticalité », notamment dans son ouvrage *Fictional Truth* (John Hopkins University Press, 1990). Ce

monumentale, appelant à son décodage par une lecture qui ne peut faire l'impasse sur un certain nombre de signes, de balises intertextuelles dont le repérage et *in fine* le décodage pourront révéler une certaine « vérité », en l'occurrence intertextuelle (et intermédiaire). Peu importent la genèse d'*Antichrist* ou bien la lecture linéaire d'une histoire paroxysmique et douloureuse, ce qui compte *in fine* c'est bien cette syllepse permise par la circulation – ou plutôt, ainsi que nous le verrons, par le *surgissement* – de motifs poésques, motifs comme vecteurs cryptiques de composition, entraînant *Antichrist* dans un mouvement de métamorphose qui met à mal l'interprétation du film.

Cette tentative de rapprochement entre « Le Chat Noir » et *Antichrist* se déroulera en quatre temps, au moyen d'un glissement progressif du général au particulier, de l'auctorialité à l'intertextualité sémiotique, commençant par la question du style, suivie par celle du recours à l'esthétique du grotesque. Ensuite, les deux textes seront mis en rapport par la façon dont ils font pénétrer la psychose dans la sphère domestique, psychose qui se verra ensuite pervertie et dévoyée pour déboucher sur une lamentable farce dont la femme-sorcière sera l'ultime victime. En dernier lieu, l'analyse précise de signes intertextuels sous forme de motifs poésques permettra de signer, en tout cas nous l'espérons, l'arrivée du chat noir du poète dans l'Eden⁹ du cinéaste.

1. Le Grand style

Quelques cent cinquante ans, un océan, et deux cultures fort distinctes séparent l'écrivain américain Edgar Allan Poe (1809-1849) du cinéaste danois Lars Von Trier (né en 1956). Pourtant, leurs points de convergence poétiques sont assez nombreux pour être soulignés. Pour commencer, ils partagent sans nul doute une expressivité forte et une tendance irréprouvable à l'ornementation stylistique, poussée aux limites de la préciosité. Sans pour autant basculer dans le kitsch, ils ont en commun une tension hyperbolique, que qualifie assez bien en anglais la formule convenue de « *stylistic showmanship*¹⁰ ». L'un en littérature à travers les arabesques et circonlocutions de la lettre américaine, l'autre en cinéma à travers une audace formelle et une tendance à un cinéma baroque et inflationniste (pensons simplement aux cloches célestes de *Breaking the Waves* (1996), aux envolées mécanico-lyriques de

fonctionnement intertextuel spécifique nous semble ici non seulement valide, mais connexe avec le travail du motif filmique comme « figure de déplacement, qui altère le regard du spectateur » (André, 15) et permettent de relire le texte principal au prisme de ses pulsations motiviques.

⁹ « Eden » est le nom donné dans le film à la demeure nichée au fond des bois où vont se réfugier les deux protagonistes en quête de rédemption. Pour Rob White dans *Film Quarterly*, Eden n'est rien de plus que : « *a grotesque kind of paradise* » (*Film Quarterly* vol. 63 n°1, p.5)

¹⁰ Une formule que nous empruntons au critique et universitaire britannique Murray Smith dans son entretien avec le réalisateur autour du film, disponible dans l'édition DVD M6 vidéo commercialisée en France, mais aussi sur *The Criterion Channel* à l'URL : <https://www.criterionchannel.com/videos/antichrist-commentary> (consulté le 23 juin 2020)

Dancer in the Dark (2000) ou encore à la séquence d'ouverture de *Melancholia* (2011), sont en « quête de moyens expressifs pour manifester ces tensions obscures, ces gouffres et ces élans qui, sous le régime de la pulsion, travaillent [l'humain de] l'intérieur¹¹ ».

Les correspondances stylistiques sont si frappantes qu'elles semblent annihiler les différences chronologiques et le choix de médium respectif des deux auteurs. Ainsi, il est aisé d'attribuer à la prose d'Edgar Poe le commentaire du critique Roberto Lasagna, pour qui Lars Von Trier manie « un style visionnaire aux images denses et au style très pessimiste¹² ». Pour l'un et pour l'autre, la langue de leur médium n'a de sens que si elle est poussée à son extrême limite, dans les moindres détails des arabesques qui composent, chez les deux auteurs, un style monumental, que ce soit dans la célèbre séquence d'ouverture en noir et blanc sur-esthétisée d'*AntiChrist* ou dans les premières lignes du conte de Poe :

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 naturels¹³.

Si, comme le veut l'adage d'Oscar Wilde selon lequel la condition de l'art est bien le style¹⁴, alors force est de constater que Poe et Von Trier partagent cette quête hyperbolique d'une splendeur stylistique. D'emblée, il est évident que tous deux, simultanément impérieux et baroques, « en savent trop » et manient « avec un brio où la maîtrise ne laisse guère de place à la sincérité, un arsenal stylistique impressionnant¹⁵ ». Sans doute est-ce cette volonté de puissance liée à une certaine tendance à l'emphase pondéreuse qui rend l'œuvre respective de ces auteurs quelque peu indigeste pour

¹¹ Frodon : 31.

¹² Lasagna : 121.

¹³ Poe : 693.

¹⁴ Énoncé dans le dialogue esthétique-philosophique *The Decay of Lying* (1889).

¹⁵ Frodon : 34.

certain. Toutefois, là n'est pas la question – il est clair que Von Trier et Poe sont des artistes qui, chacun à leur manière et à leur époque, maximalisent les potentialités de leur médiums littéraire et cinématographique. On pourrait même poursuivre en qualifiant ces deux auteurs comme des artisans de l'*hubris* et de la démesure, des artistes wagnériens qui, par leur nature iconoclaste de leur création, ainsi que par l'ampleur et l'intensité de leur vision poétique, se rapprocheraient de l'*Antéchrist* nietzschéen (ouvrage publié en 1895 et dont le titre original était *Der Antichrist*, graphie parfaitement identique à celle du titre choisi par Von Trier). Tous deux, oscillant entre les cimes de l'extra-lucidité et les gouffres de la déraison, n'eurent de cesse d'« attaquer le soleil », pour reprendre une formule du Marquis de Sade qui ne semble pas ici manquer d'à-propos¹⁶. Pourtant, à cette démesure répond une angoisse existentielle profonde – *Angst* –, totale et fondatrice, bataillienne en somme. Cette angoisse cosmique est commune à l'écrivain et au cinéaste ; c'est elle qui est à l'œuvre quand le narrateur du Chat Noir sent s'abattre sur lui l'injonction impérieuse de la *perverse*¹⁷ alors qu'il s'apprête à énucléer Pluton, son chat pourtant aimé. C'est aussi celle qui gouverne *Antichrist* et ses protagonistes, comme le souligne fort justement la philosophe Nina Power quand elle explique :

L'*Angst* est le sentiment généralisé de ne pas être à sa place dans le monde. *Antichrist* est un film qui explore ce type d'angoisse abyssale, qui fait que tout semble désaxé : même quand les étoiles finissent par s'aligner, leur motif céleste n'a aucun sens¹⁸.

Il est donc patent que chez Lars Von Trier comme chez Poe, le « grand style » est mis au service d'une quête métaphysique ou l'*hubris* se mêle à une angoisse existentielle profonde, qu'elle se niche au plus profond des abîmes insondables du maelström ou dans l'obscurité du ciel étoilé, dont Poe entreprit de percer le mystère (non sans quelque géniale intuition) dans son traité philosophique et cosmique *Eurêka* (1846).

2. Le grotesque comme mode esthétique de l'excès

¹⁶ Cette formule sadienne, tel un gant jeté à la face de l'univers, avait d'ailleurs d'ailleurs été le titre d'une exposition au musée d'Orsay à la fin de l'année 2014 qui proposait une investigation de l'héritage sadien dans les arts picturaux du 19^{ème} siècle.

¹⁷ Nous préférons, comme Henri Justin, critiquer le choix de Baudelaire d'avoir choisi de traduire ce néologisme poésque par « perversité », c'est pourquoi nous le maintenons dans sa version originale. Pour une discussion plus précise sur les modalités sémantiques et morales de cette notion, voir notre étude : « Le récit désaxé : relire « Le Chat Noir » d'Edgar Poe » (Dupont 2019 : 7-9)

¹⁸ Nina Power et Richard White, *Antichrist : a discussion. Film Quarterly*, décembre 2009. Consultable en ligne: <<https://filmquarterly.org/2009/12/01/antichrist-a-discussion/>> (dernier accès le 23 juin 2020). C'est moi qui traduis.

Qui se souvient de la séquence de l'orgie dans *Les Idiots* (1998) ou de la naissance du monstre à la fin de la première saison de la série *L'hôpital et ses fantômes* (1997) ne saurait nier à Lars Von Trier un penchant pour le grotesque, à savoir un mode discursif et esthétique caractérisé par l'excès, la difformité, la répulsion, une « physicalité brute » selon les termes de l'écrivaine américaine Joyce Carol Oates¹⁹ et une alliance entre le sublime et le ridicule – faisons ainsi sonner à nouveau les cloches célestes à la fin de *Breaking the Waves*.

A l'instar de Poe qui faisait du grotesque partie intégrante de son écriture, et dont « Le Chat Noir » n'est certainement pas dénué – rappelons que la même Joyce Carol Oates, dans son recueil consacré au grotesque américain, produit une réécriture parodique parfaitement frappante du « Chat noir »²⁰, Lars Von Trier est un auteur qui, comme Poe, cherche à mobiliser le grotesque au-delà du ridicule. Ainsi qu'il l'affirme dans le commentaire audio de son film : « certaines idées peuvent être grotesques sans être comique²¹ » (Von Trier et Smith 52'30s). Cette assertion à la simplicité déconcertante n'est pourtant pas chose aisée à entendre auprès du public et dans la critique généraliste, notamment en France où la notion de « grotesque » peine à être entendue autrement que comme synonyme de « ridicule ». Or, il nous semble évident qu'*AntiChrist* est un film qui relève précisément de ce type de discours ; c'est un film qui met en œuvre une rhétorique de l'excès et un certain nombre de « stratégies de contradiction²² », notamment dans des choix esthétiques où l'on passe subitement de séquences filmées dans le style brut – *raw and ragged* – caractéristique du Dogme 95 à des plans excessivement composés déployant un arsenal stylistique redoutable. En termes diégétiques, l'abominable histoire qui se déroule sous nos yeux souvent effarés est *in fine* bien moins sadique que grotesque – exactement à l'instar de ce qui se déroule dans « Le Chat Noir » d'Edgar Poe, conte au moins aussi grotesque que terrifiant. Il est intéressant de souligner que la nouvelle de Poe comme le film de Von Trier participent de cette même rhétorique excessive et grotesque, au risque souvent, de s'abîmer dans le ridicule et de perdre le lien avec le sublime (fût-il, une fois encore, accompagné d'un éclat de rire) qu'ils cherchent tous deux à atteindre par une écriture inflationniste, telle que nous l'avons souligné précédemment.

Dans *AntiChrist*, on peut aisément avancer que le grotesque se manifeste une première fois lorsque le personnage de Willem Dafoe, dans la forêt d'Eden, tombe nez à nez avec le renard autophage qui lui

¹⁹ Oates: 243.

²⁰ Cf. Françoise Sammarcelli, « Crises intertextuelles et transpo(e)sitions : Poe et la littérature américaine contemporaine » in Dupont et Ménégaldo (éds.), *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*, 313-334.

²¹ « Ideas can be grotesque without being funny »

²² Mellier: 239.

annonce de sa voix caverneuse : « *Chaos Reigns* ». Mais à bien y réfléchir, est-il plus grotesque que le célèbre corbeau du célèbre poème éponyme d'Edgar Poe, ce prophète de malheur qui, perché sur son buste de Pallas, répète à l'envie son « *Nevermore* » ?

Ce qui, en revanche, ne doit pas faire de toute, est que « Le Chat Noir » et *AntiChrist* sont deux textes qui manipulent aussi bien l'excès hubristique que l'excès grotesque. Plus encore, il s'agit dans un cas comme dans l'autre de deux récits qui permettent le surgissement du grotesque dans des fables qui, malgré leur intrigue à la déroutante simplicité, n'ont rien de réaliste.

3. Tragédie, sorcellerie et psychose domestiques

Au-delà de leurs affinités de style et de mode esthétique, il est frappant de constater que « Le Chat Noir » et *AntiChrist* sont deux contes « domestiques » macabres qui exposent la tragédie d'un couple et qui choisissent d'explorer ladite tragédie sur un mode qui n'a « rien à voir avec la psychologie, ni avec une étude réaliste²³ ». Pourtant, Poe semble avertir son lecteur dès l'incipit de son récit : il n'y a dans « Le Chat Noir » ni plus, ni moins, qu'une série d'insignifiants événements domestiques – « une série de simples événements domestiques ». De la même manière, Von Trier n'a de cesse qu'il répète que son film narre un récit d'une simplicité déconcertante²⁴. En somme, dans un cas comme dans l'autre, nous avons à faire à deux protagonistes sans nom, perdus dans un scénario domestique cauchemardesque sous lequel tourbillonne le maelström de la psychose.

Dans l'essai qu'elle consacre à ce conte poésque (parmi d'autres), Elizabeth Philips explique que Poe a su s'emparer d'une tragédie du quotidien, un « fait divers » qui ne portait pas encore ce nom, pour s'intéresser à la façon dont l'auteur explore, par le biais de l'écriture fictionnelle, les théories de la maladie mentale qui constituaient le socle de la nosologie proto-psychiatrique aux Etats-Unis dans la première moitié du 19^e siècle. Il existe en effet dans ce conte, avec son insistance sur les questions de maladie et l'ensemble du registre médical qu'il mobilise, une tension permanente entre le domestique, le symbolique et le psychotique²⁵.

De manière tout à fait similaire, *AntiChrist* part d'un semblant de « fait divers » tout à fait tragique (un jeune enfant est mort défenestré suite à l'inattention de ses parents trop occupés à copuler) et met en œuvre autant de moyens expressifs pour donner forme à la psychose, et à l'angoisse intolérable qui est le corollaire *a priori* inévitable d'une telle perte. Le film propose ainsi une plongée dans les affres de la psychose qui est principalement celle du personnage de Charlotte Gainsbourg. Cet effondrement

²³ Frodon: 30.

²⁴ Von Trier et Smith: 2'.

²⁵ Elizabeth Phillips, *An American Imagination. Three Essays*. Port Washington, Kennikat Press, 1979.

psychique (néanmoins éminemment pervers) est analysé avec soin par Tereza Pinto dans un article paru peu de temps après la sortie du film dans une revue psychanalytique. Elle explique notamment comment le personnage de la mère endeuillée, confronté au choc d'un Réel trop violent et inassimilable, glisse vers la psychose suite à une dérive subjective qui va la faire s'approcher « la figure absolue de l'Autre²⁶ » qui en l'occurrence n'est pas la figure phallique, mais au contraire la figure mythique, « hypersexuée et acéphale » de la sorcière. Désamarrée dans une réalité qui empêche tout ancrage symbolique, le personnage féminin, ainsi happée par une pulsion destructrice voit sa jouissance devenir parfaitement dérégulée. En conséquence, elle ne peut plus trouver à jouir que « de l'acte sexuel dans sa violence, ce qui lui fait également ébaucher quelques pratiques sadomasochistes auxquelles son mari n'adhère pas. En tant qu'incarnation de la femme-toute, elle fait exister le rapport sexuel²⁷ ».

Ce rapport problématique à l'incarnation de la femme, à sa sexualité et à sa fonctionnalité dans le récit est l'un des enjeux majeurs du conte de Poe, où la psychose – qui ne portait pas encore son nom – rôde également à chaque page. Dans la nouvelle, c'est bien entendu le mal – *disease*, nous dit l'original – qui afflige le narrateur qui, à maintes reprises, se décrit comme « malade » et *hors de lui*, si bien qu'il en arrive à commettre l'irréparable, à pendre son chat puis à assassiner sa femme par mégarde – ou pas.

Le meurtre de l'épouse, ce « gynocide » élaborés par les deux textes pousse d'un cran supplémentaire le rapprochement entre le conte de Poe et le film de Von Trier. Gynocide, qui plus est, perpétré avec duplicité sinon préméditation. Alors que le personnage de Charlotte Gainsbourg est, semble-t-il, devenue une sorcière malgré elle, se fondant à son objet d'étude, le narrateur du « Chat Noir » tente de nous faire croire que c'est malgré lui qu'il assassine son épouse. Du moins est-ce que nous sommes invités à lire quand survient le tragique incident :

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 crâne. Elle tomba morte sur place, sans pousser un gémissement²⁸.

²⁶ Pinto : 176.

²⁷ Pinto : 177.

²⁸ Poe : 698.

Ainsi nous quitte (pour un temps du moins, avant son retour cadavérique derrière le mur de briques du caveau) la docile épouse... docile, certes, mais peut-être aussi coupable – comment ne pourrait-il en être autrement ? – de sorcellerie car après tout, n'est-ce pas elle qui invite le narrateur à voir dans le plastron blanc du second chat l'image du gibet ? Et n'est-ce pas elle qui, la première, glisse innocemment à notre sympathique narrateur que le chat noir est un motif bien connu de la sorcellerie ?

[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 mémoire²⁹.

Il semble qu'une telle insistance de la part du narrateur sur la candeur de la chose doive éveiller le soupçon. Tout comme, chez Lars Von Trier, le désespoir et la douleur incommensurables d'une mère en deuil ne sauraient être entièrement dénués de culpabilité, ne fût-ce que par sa condition de femme sexuée (et c'est d'ailleurs bien sur ce point que le film a dû affronter les critiques les plus virulentes).

En témoigne peut-être le premier exemple dans lequel un point de contact – un motif putatif ? – peut être établi entre nos deux textes. Dans la nouvelle, on se rappelle que le second chat noir, apparu soudainement suite à l'assassinat de Pluton, se voit affublé d'un coefficient de sexualité démoniaque pour le moins oppressant pour le narrateur qui, chaque nuit, se réveille asphyxié sous la fourrure de « la Chose » :

Hélas! Je ne connaissais plus la beatitude du repos, ni le jour, ni la nuit! Durant le jour, la créature ne me laissait pas un seul 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, l'incarnation d'un cauchemar que j'étais impuissant à secouer, éternellement posé sur mon *cœur*³⁰ !

Ce célèbre passage de la nouvelle de Poe convoque bien évidemment la figure démoniaque de l'Incube tout comme elle renvoie au fameux tableau de Füssli *The Nightmare* (1782). Chargé d'une pression sexuelle indéniable, davantage que d'une tension, le chat – ou plutôt cette *chose*³¹ - vient littéralement

²⁹ Poe : 694.

³⁰ Poe : 698.

³¹ On appréciera ici comment le vocabulaire poésique – *the thing* en version originale – anticipe la terminologie freudienne et la notion de l'objet irrémédiablement perdu que Freud nommera « Das Ding », une notion qui sera reprise par Lacan dans le séminaire sur l'éthique de la psychanalyse. (Pour plus de développement sur cette notion, voir notamment Jean Anselmi, « La notion de *Das Ding* », *Lire Lacan : L'éthique de la psychanalyse*, 1998, 23-32). Notons enfin que les italiques sont ceux de Poe.

se poser sur le corps passif d'un narrateur tourmenté , « impuissant », n'aspirant qu'à la paix du sommeil. Incontestablement, le féminin démoniaque invite ici à une jouissance « contre-nature » à laquelle le narrateur ne saurait participer. Dans *Antichrist*, on observe la mise en scène d'un « jeu » érotique similaire entre les personnages masculin et féminin³². Lui (Willem Dafoe) est allongé sous Elle (Charlotte Gainsbourg). Filmé en plan moyen, dans une lumière crue et légèrement granuleuse, elle le chevauche – telle un Incube – visiblement avide de plaisirs charnels et possiblement transgressifs. D'avide, elle devient même vorace, puisqu'elle mord assez brutalement son partenaire à l'épaule. Ce dernier, devenu soudain victime d'une prédation dévoratrice, cherche violemment à la repousser.

Ainsi, sur fond de tragédie domestique et d'abymes psychologiques, les deux récits mettent en scène avec duplicité l'image fantasmatique de la femme comme cette Chose – *la chose* sur mon visage. Epouse ou mère, elle n'en demeure pas moins toujours figure d'altérité radicale et dévastatrice, démon ou sorcière qu'il faudra *in fine* éliminer.

Ce genre de jeu – ou bien est-ce un jeu de genre ? – est bien sûr éminemment pervers, et revendiqué comme tel par Poe, puisque, rappelons-le, c'est dans « Le Chat Noir » que l'auteur explore pour la première fois exposer sa théorie de la *perverseness* notion à la fois distincte de la seule « perversité » par laquelle Baudelaire choisit de la traduire et de la « perversion » sexuelle et sans appel dont Lars Von Trier sera ensuite taxé. Dans ces deux textes qui, chacun à leur manière et selon leurs codes respectifs, mettent en branle « les forces actives de la psyché³³ », chaque scène est la représentation d'une psychologie malmenée³⁴, par le deuil, par l'angoisse, par la catastrophe. A l'image du « Chat noir », *AntiChrist* est un film tout entier orienté vers la puissance dévastatrice de la psychose. Et si, selon le principe tarkovskien revendiqué par le réalisateur, dans *Antichrist* chaque scène est psychologique, nulle, en revanche, ne saurait l'être de manière directe ou transparente. Comme chez Poe, l'arabesque règne.

4. Motifs poésques en Eden

D'aucuns pourraient arguer les rapprochements effectués jusqu'ici entre la nouvelle de Poe et le neuvième long-métrage de Lars Von Trier sont au mieux, rhétoriques, au pire, spéculatifs. Certes, il semble possible d'affirmer que certains tropes ainsi que des *motivations* communes aux deux textes

³² *Antichrist*, DVD - 1h05'11s – 1h06'

³³ Frodon : 31.

³⁴ C'est en tout cas ce que revendique Lars Von Trier, clamant que chaque scène de son film est une métaphore d'un état psychologique, qui n'a pas vocation à la transparence. (Von Trier et Smith, (31'). Nous touchons sans doute là à la dimension tarkovskienne du film – rappelons que Tarkovski est le dédicataire d'*Antichrist*.

les orientent vers une rencontre, mais celle-ci peut-elle véritablement s'actualiser selon le principe de lecture syllephtique proposé par Michael Riffaterre que nous avons ici choisi d'adopter ? Si oui, où sont donc les motifs poésques, ces « figures de déplacement³⁵ » qui pourraient permettre cette union (souterraine) des textes de Poe dans le film de Von Trier et d'envisager, *in fine*, une actualisation du lien intertextuel unissant les deux œuvres ?

Dans cette quatrième et dernière partie, nous souhaitons démontrer que ces balisages intertextuels existent bel et bien sous forme de motifs poésques. Comme nous le verrons, ils ne sont d'ailleurs pas nécessairement empruntés au « Chat noir », mais suffisamment signifiants pour permettre par « contamination de la mise en scène³⁶ », à l'aune des arguments énoncés plus haut, de resserrer le nœud entre le film et la nouvelle à l'étude. Pour reprendre la terminologie de Riffaterre, ces motifs, au fil de leurs apparitions successives, constituent presque autant d'«agrammaticalités» qui font que la lecture d'*AntiChrist* par le prisme de Poe semble finir par s'imposer.

La clef, si elle existe, n'est toutefois pas donnée d'emblée. Au contraire, hormis pour ce qui concerne la brève scène de l'Incube précédemment citée, ce n'est que dans le quatrième et dernier chapitre du film - celui qui est précisément intitulé '*Antichrist*' – et plus exactement durant les vingt dernières minutes (sur une durée totale de deux heures) que les motifs poésques vont se manifester à l'écran, surgissant l'un après l'autre de façon de plus en plus spectaculaire et de plus en plus explicite. Il faut d'ailleurs remarquer que la scène sus-citée n'est pas vraiment présentée comme une agrammaticalité. Rien ne la distingue véritablement de la ligne narrative principale ; elle est finalement assez banale, *a fortiori* dans un film qui accorde une large place à l'érotisme et à ses déviances potentielles, pour ne pas paraître immédiatement suspecte. A vrai dire, ce n'est que rétrospectivement qu'un effet de lecture, suscité par le surgissement de trois motifs indéniablement poésques dans les minutes qui suivent, que cette scène peut être lue en résonance avec celle précédemment citée de « Le Chat noir ». Ces trois motifs sont, dans l'ordre chronologique du film : l'apparition d'un corbeau, un enterrement prématuré et enfin la découverte d'une clef – de sortie pour le personnage de Willem Dafoe et de lecture pour le spectateur – sous les lattes d'un plancher.

Significativement, ces trois motifs éminemment poésques sont tous situés *après* la découverte dans le grenier par le personnage masculin des travaux de recherche sur les sorcières du personnage féminin, et dont les pages malmenées traduisent sa condition psychotique³⁷. C'est donc une fois ce virage pris, tandis que la mécanique aussi infernale qu'irréversible d'*Antichrist* va pousser le personnage de Charlotte Gainsbourg vers sa fin, que le récit va – non sans quelque malice – procéder à la

³⁵ André : 15.

³⁶ André : 28.

³⁷ Séquence qui suit immédiatement celle de l'incube.

manifestation des motifs poésques, tissant ici un écheveau intertextuel inattendu dont la fonction dépasse, nous le pensons, la simple intention ludique ou le « bricolage » intertextuel.

S'il est bien un motif poésque qui domine l'œuvre entière du poète américain, c'est sans conteste le fameux corbeau du poème éponyme, « The Raven » dans sa version originale, publié pour la première fois fin janvier 1845 et qui, selon les termes de Claude Richard, rendit Poe « célèbre du jour au lendemain³⁸ » (Richard, 1554). Cette gloire tant attendue par l'auteur se poursuivit très largement après sa mort, « Le Corbeau » devenant un mantra des poètes symbolistes français (la première traduction, signée Stéphane Mallarmé, paraît en 1875). Mais c'est surtout la nature iconique de cet oiseau qui est remarquable – il est d'ailleurs intéressant de souligner qu'Edouard Manet illustra la toute première édition en français du poème – tant par sa puissance d'expressivité que par sa longévité. Pour ce qui concerne le cinéma, il est notoire que le premier film consacré à Poe soit une fantaisie biographique de D.W. Griffith (1913) consacré à la genèse du célèbre poème. Richard Corman proposa en 1963 une version singulière du « The Raven » dans son cycle de réécritures poésques ; *The Crow* d'Alex Proyas (1993) est également imprégné d'une certaine esthétique gothique qui renvoie ainsi indirectement à Poe, et l'on ne compte plus les dizaines de courts métrages, en prise de vue réelle ou en animation adaptés du céléberrissime poème de Poe, qui font encore recette de nos jours³⁹. Nul ne saurait désormais faire apparaître un tel oiseau de malheur sans qu'il soit accompagné par l'ombre de poésque, tout comme sa célèbre formule « *Nevermore* » suffit à elle seule, par un effet presque incantatoire, à faire surgir l'écrivain derrière l'œuvre.

Dans *Antichrist*, le corbeau n'est pas forcément là où l'on pourrait s'attendre à le trouver de prime abord. Il est en effet niché littéralement « au fond du trou », au creux de la souche d'un arbre dans lequel le personnage masculin se réfugie, alors qu'il a déjà été partiellement été mutilé par sa femme devenue folle furieuse. Notons qu'il s'agit d'une apparition plus qu'improbable car les corbeaux – ni aucun corvidé, en l'occurrence – ne vivent pas dans les terriers. Quoi qu'il en soit, il est frappant d'observer que dans cette scène⁴⁰, le corbeau est littéralement exhumé par le personnage, comme un souvenir de lecture profondément enfoui. En outre, bien que dans le film de Von Trier, contrairement au Corbeau d'Edgar Poe, le volatile ne parle pas de manière intelligible, il ne cesse de croasser, de jacasser – et c'est d'ailleurs bien là le problème puisque ses cris vont alerter le personnage de Charlotte

³⁸ Richard : 1554.

³⁹ Dans *Extraordinary Tales* de Raul Garcia (2013), c'est un corbeau qui fait office de narrateur et lie les cinq courts métrages animés adaptés de Poe qui composent ce film. Plus récemment, mentionnons ainsi, entre autres, le court métrage d'animation de Limbert Fabian et Brandon Oldenburg (2014), le court métrage *The Raven* de Todd Braley (2018) ou le tout récent projet vidéo de Gonzalo Merat (2020).

⁴⁰ *Antichrist* - DVD 1h'18'55s – 1h21'30s

Gainsbourg qui finit donc par remettre la main sur son époux afin de lui infliger un autre supplice, lui aussi de nature étonnamment poésque. Mais avant de se pencher sur le second motif associé à la scène qui suit immédiatement celle du corbeau, expliquons quelle fut notre surprise de voir validée l'hypothèse de l'hypotexte poésque dans « le paratexte » *d'Antichrist*, de la bouche même du réalisateur, sous la forme d'une allusion qui semble – une fois n'est pas coutume – frôler l'explicite. En effet, dans le commentaire audio du film entre Lars Von Trier lui-même et l'universitaire Murray Smith, l'allusion à Poe se fait la plus saillante. Au moment où à l'image apparaît le corbeau, l'échange entre les deux hommes est le suivant. Qu'il nous soit permis de le citer en anglais afin de mieux saisir la référence fugace mais néanmoins significative glissée ici par le réalisateur :

MS: Is it a blackbird ?

LVT: It's supposed to be a crow. But I think it's a **raven**, actually⁴¹.

Le cinéaste n'en dit pas davantage concernant la raison pouvant expliquer la présence de ce corbeau : c'eût d'ailleurs été trop beau voire trop « gros », mais convenons que le jeu taxonomique ici auquel se prête le réalisateur pour qualifier le bruyant volatile est néanmoins particulièrement révélateur pour l'exégète.

L'irruption du troisième motif poésque intervient presque immédiatement après la séquence de l'exhumation du corbeau. Il s'agit alors d'une séquence d'enterrement prématuré⁴², *topos* éminemment poésque qui a donné son titre à une nouvelle de 1844 et que l'on retrouve notamment dans « Berenice » et « The Fall of the House of Usher ». Inutile d'ajouter que Corman choisira aussi ce motif pour l'un des films de son cycle Poe (sorti en 1962). Notons que la séquence d'enterrement est d'ailleurs présentée sans préavis au spectateur, qui la découvre après un fondu au noir dans l'immédiat après-coup de la capture du personnage masculin après les cris, confondu après les cris d'alarme du corbeau. L'effet d'agrammaticalité est ici très fort : pourquoi ce choix de sévices ? Après tout, il ne s'accorde pas avec la grammaire générale du film, encore moins avec la nature charnelle voire sexuelle des mutilations des corps meurtris au travail dans cette dernière séquence à la violence exacerbée ? Le manque de cohésion sémantique linéaire et donc bien ici compensé par un lien qui, de tout évidence, doit être intertextuel. Par ailleurs, la proximité chronologique des deux motifs (l'apparition du corbeau et l'enterrement prématuré se suivent en cinq minutes à peine) ne peut que renforcer la prégnance poésque sur le texte de Von Trier.

Le quatrième et ultime motif poésque apparaît *in extremis*, et ne peut manquer de frapper le spectateur désormais averti. Alors que le personnage masculin est au comble de la détresse physique,

⁴¹ Von Trier et Smith : 1h21'04s. C'est moi qui souligne.

⁴² *Antichrist* DVD – 1h23'10s - 1h24'30s

littéralement à l'agonie, surgit alors à nouveau le corbeau lequel, dans un improbable élan d'assistance, va fournir au personnage une issue en lui indiquant où est dissimulée la clef qui lui permettra de se défaire de son entrave. Et il n'est pas ironique de la trouver, comme de bien entendu, sous les lattes du plancher ensanglanté⁴³. C'est ici l'acmé de la collusion des motifs poésques : le volatile le plus célèbre de la littérature poésque (voire de la littérature mondiale) vient se faire une place auprès d'un motif emprunté à la nouvelle de terreur psychologique la plus célèbre du corpus poésque, à savoir « Le Cœur révélateur » (1843).

Ainsi, une telle cascade de motifs poésques manque presque de confiner à la saturation : un corbeau, un enterrement prématuré et un secret sous une latte du parquet, tout cela en l'espace de douze minutes à peine⁴⁴. Difficile alors de résister à l'envie de voir dans la salutaire clef à molette sur laquelle met la main Willem Dafoe la clef de lecture intertextuelle du film. Difficile également de ne pas se résoudre à l'évidence : *Antichrist* n'est pas hanté par le diable, mais bien par le spectre de Poe.

D'aucuns argueront peut-être qu'il manque un chat noir *in praesentia* pour compléter la galerie des motifs poésques et valider définitivement l'hypothèse de travail de cet article visant à rapprocher spécifiquement « Le Chat noir » d'*Antichrist*. A cette objection, il serait possible de répondre doublement en avançant que, d'une part le film, n'est pas forcément dénué de chat noir, surtout dans ses dernières minutes⁴⁵, et que d'autre part, trop manifester la référence revient souvent à la mutiler.

Deux remarques en guise de conclusion : la première concernant les liens possibles entre les deux auteurs, la seconde sur la fonction du motif poésque à l'œuvre dans *Antichrist*. Tout d'abord, il faut remarquer que l'influence poésque sur l'œuvre de Lars Von Trier est peut-être bien plus importante qu'on a pu le souligner jusqu'ici. Très peu de rapprochements ont été faits entre les œuvres de ces deux auteurs. Ils existent pourtant. Le *delirium tremens* de Poe et sa mort sordide dans une rue de Baltimore le 7 octobre 1849 est ainsi narré en détail par Seligman (Stellan Skarsgard) au chevet de Joe (Charlotte Gainsbourg) dans le premier volet du diptyque *Nymphomaniac* (2013). Plus révélatrice encore pour notre étude d'*Antichrist* est la remarque amusée et adressée presque « en passant » par Lars Von Trier à l'acteur danois Knud Romer, dans un entretien datant de mai 2009 : « N'oublie pas que j'ai lu Edgar Allan Poe ! »⁴⁶. Si la critique dans son ensemble a manqué de relever ces

⁴³ *Antichrist* DVD – 1h31' – 1h32'33s

⁴⁴ Soit un dixième de la longueur totale du film – c'est en fait très peu.

⁴⁵ La longue séquence de masturbation de Charlotte Gainsbourg au clair de lune peut guider l'œil du spectateur vers une toison pubienne que la langue commune métaphorise plus que fréquemment par des analogies félines.

⁴⁶ Disponible dans le dossier de presse du film, cette citation pour le moins révélatrice est tirée d'un entretien initialement paru dans *Film#66*, publication officielle de la Cinémathèque danoise.

correspondances, notons tout de même qu’Amy Simmons, dans le petit ouvrage qu’elle a consacré à *Antichrist* en 2015, renvoie toutefois à l’œuvre de Poe, mais de manière assez ténue. L’auteure se contente d’établir un parallèle entre l’incapacité du personnage masculin du film à lire ce qui se trame dans l’âme de sa compagne et le défaut de perspicacité du narrateur de *The Fall of the House of Usher* à l’égard de son ami Roderick⁴⁷ (Simmons, 57). A nulle autre occasion Poe n’est mentionné dans cet ouvrage – à ce jour la seule monographie consacrée à ce film – et il semble bien que les motifs poésques que nous avons exposés plus haut n’aient pas été mis au jour par cette auteure. Nous pensons donc avoir établi que les liens entre Poe et Lars Von Trier sont ici suffisamment forts pour valider le nouage intertextuel postulé en introduction. Reste alors à s’interroger sur la fonction éventuelle de cette rencontre. Lars Von Trier est adepte de la manipulation spectatorielle ; ce n’est d’ailleurs pas le moindre des défauts que lui reprochent ses détracteurs. Néanmoins, au-delà de l’excès de monstration, il joue aussi à un jeu malin de dissimulation de motifs poésques, dont la fonction au sein du neuvième long métrage du cinéaste pourrait bien être celle d’un soulagement affectif rendu possible par le jeu intertextuel et surtout par la dimension grotesque qui l’accompagne. Ce soulagement par le grotesque – *grotesque relief* – serait peut-être en dernier lieu la planche de Salut d’*Antichrist*. Condamné sans appel pour une monstration trop complaisante et malsaine, le film mérite d’être re-motivé par la petite musique poésque qui, comme nous espérons l’avoir montré, parvient à se faire entendre derrière le bruit, le sang, et les larmes.

Jocelyn Dupont, Université de Perpignan, CRESEM (EA 7379)

⁴⁷ Simmons : 57.

ŒUVRES CITEES

Film

Antichrist. Réal. Lars Von Trier. Interprétation Charlotte Gainsbourg et Willem Dafoe. Zentropa, 2009.

Ouvrages, articles et entretiens.

André, Emmanuelle (2017). *Esthétique du motif : cinéma, musique, peinture*. Saint-Denis : PU de Vincennes, 2007.

Ansaldi, Jean (1998). « La notion de *Das Ding* », *Lire Lacan : L'éthique de la psychanalyse. Le Séminaire VII*. Champ social, pp. 23-32.

Frodon Jean-Michel. Critique d'*Antichrist*. *Cahiers du cinéma*, n°646 juillet 2009 : 30-35.

Dupont, Jocelyn (2019). « Le récit désaxé : relire « Le Chat noir » d'Edgar Poe. » *Crossways Journal* N°3.2 (2019) Le récit désaxé

Dupont, Jocelyn et Ménégaldo, Gilles (dir.) (2020). *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*. Cadillon, Le Visage Vert.

Mellier, Denis (1999). *Fiction fantastique et esthétique de la terreur*. Paris, Honoré Champion.

Oates, Joyce Carol (1995). « Afterword : Reflections on the Grotesque », in *Haunted: Tales of the Grotesque*. New York, Plume.

Poe, Edgar Allan (1989). *Contes. Essais. Poèmes*. Trad. Charles Baudelaire et Mallarmé, complétées par des traductions de Jean-Marie Maguin et de Claude Richard. Claude Richard (dir.). Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins ».

Riffaterre, Michael (1990). *Fictional Truth*. Baltimore, John Hopkins University Press.

Lasagna, Roberto (2003). *Lars Von Trier*. Trad. Lena Sandra. Rome, Gremese.

Pinto, Tereza (2010). « La femme du démon comme figure du pousse-à-la-femme : À propos de l'*Antichrist* de Lars von Trier », *Recherches en Psychanalyse* vol 09.

Simmons, Amy (2015). *Antichrist. Devil's Advocate*. New York, Columbia University Press, collection "Devil's Advocate".

Von Trier, Lars et Romer, Knud. « Un corbillard en face de chez moi ». Entretien à propos d'*Antichrist*. *Film #66*, Danish Film Institute. Document disponible en français dans le dossier de presse d'*Antichrist*.

Von Trier, Lars et Smith, Murray (2011). Commentaire audio du film *Antichrist*. DVD, M6 vidéo.

White, Rob et Power, Nina (2009). *Antichrist: A Discussion. Film Quarterly*. Disponible en ligne:

< <https://filmquarterly.org/2009/12/01/antichrist-a-discussion/> >

White, Rob (2009). "Against Nature". *Film Quarterly*, vol. 63 n°1 (Automne 2009): 4-5.