

Introduction

Les motifs poésques

David ROCHE et Vincent SOULADIÉ

EDGAR POE AU CINÉMA ET À LA TÉLÉVISION

Depuis 1909, le cinéma et la télévision reviennent sans répit vers l'œuvre d'Edgar Allan Poe (1809-1849), quatrième écrivain le plus adapté au monde derrière Shakespeare, Tchekhov et Dickens. Le premier point commun entre Poe et ces auteurs vient d'ailleurs de la postérité des motifs caractéristiques auxquels leurs œuvres sont rattachées. Sans doute serait-il aussi ardu de définir ce qui est réellement « poésque » que ce qui est « shakespearien » ou « dickensien », tant leurs œuvres peuvent se confondre avec les clichés confus que la culture populaire véhicule comme des ingrédients incontournables. Poe est-il de ce fait l'instigateur littéraire du chat et du corbeau noirs hurlant leur menace dans la nuit, des corps ambulants revenus hanter ceux qui les ont trop tôt mis au tombeau, des phénomènes météorologiques secouant les ténèbres, des masques d'épouvante, des lents dispositifs mécaniques de mise à mort, et autres motifs aussi indissociables de son œuvre qu'elles le sont du gothique, du fantastique et de l'horreur en général? Ou serait-il plutôt celui qui a réussi à élever certains clichés des genres populaires au régime poétique? Le liant vient peut-être d'un autre point commun entre Shakespeare, Tchekhov, Dickens et Poe : ils sont eux-mêmes devenus ultérieurement des figures fictionnelles de cinéma et de télévision, remis au goût du jour à l'occasion de pseudos biographies, voire convoqués au sein de divers récits pour servir de porte-étendard à un sous-genre ou à une tonalité dramatique immédiatement dénotée par leur présence. Le cas d'Edgar Poe est à ce titre exemplaire : l'auteur ne se résume pas à ses écrits mais incarne une figure du génie fou ou du « poète maudit¹ » dont la vie appartient à la culture populaire tout autant que les textes.

Dès 1909, c'est nul autre que D. W. Griffith qui porta son univers à l'écran dans *La Vie d'Edgar Poe (Edgar Allen Poe)*, non pas en adaptant l'une de ses nouvelles mais en brochant un récit apocryphe à partir d'un véritable

¹ NIEMEYER Mark, « Poe and Popular Culture », in Kevin J. HAYES, *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 209.

épisode biographique, la mort de sa très jeune épouse Virginia (1822-1847). Alors qu'il se tient à son chevet, l'écrivain découvre dans sa chambre mansardée un corbeau noir perché sur un buste décoratif. Le volatile de mauvais augure lui inspire sur le champ l'écriture exaltée de son plus célèbre poème, « Le Corbeau » (« The Raven », 1845), dans lequel un veuf éploré est visité par le même corvidé noir venu le rappeler à son chagrin. Dans la scène suivante du film, la jeune femme agonise seule pendant que l'auteur essaie de convaincre des éditeurs d'accepter son texte. De retour à son domicile muni des quelques vivres que la vente du poème lui a permis de se procurer, il ne peut que constater que sa chère et tendre a rendu l'âme, et maudire le corbeau qui le nargue de son immobilité. Ce court film traite Poe comme un mythe populaire en établissant une porosité entre sa vie privée et son œuvre, chacune étant hantée par l'autre. Le corbeau, l'un de ses plus fameux motifs, devient d'emblée omnipotent : il s'émancipe de son inventeur et précède littéralement sa propre création. Sa présence oppressante vient par ailleurs répandre son maléfice par la contamination plastique de l'image, sur laquelle sa couleur noire se répand aussitôt qu'il apparaît (fig. 1). Plus tard, c'est encore au prisme de l'imaginaire poésique qu'est représentée la lente agonie de Virginia. Amaigrie et cataleptique, le visage livide et les yeux sans éclats, son corps drapé, déjà spectral, les bras tendus vers la mort, fait revenir en mémoire la Bérénice, la Ligéia ou la Madeline Usher de l'écrivain. Cette modalité d'adaptation consistant à naviguer à la fois au cœur et autour de l'œuvre littéraire constitue les prémices du rapport qu'entreprendront le cinéma et la télévision avec la poétique poésique : l'extrapolation, le mélange et la confusion des motifs permettent au public d'approcher Poe à la fois comme un sujet et comme un rébus.

En tant qu'écrivain et critique littéraire, Poe est principalement connu et reconnu dans son pays et de son vivant pour son poème « Le Corbeau », avant d'être « découvert » en France par Charles Baudelaire qui le traduit à partir de 1848. Poe devient alors le mentor non seulement de Baudelaire, mais de Stéphane Mallarmé (qui traduit ses poèmes) et de Paul Valéry après lui : « Ce phénomène littéraire – que Poe ait suscité la vénération de trois grands écrivains français eux-mêmes héritiers l'un de l'autre – [...] a façonné notre image de l'écrivain américain² », explique Henri Justin. La circulation entre les trois poètes, ajoute-t-il, fait que chacun s'approprie Poe et le ramène vers sa propre conception de la poésie : « Pour Baudelaire, Poe fut surtout le moraliste du mal ontologique; pour Mallarmé, le passeur vers le monde de l'esprit; pour Valéry, le critique à la vertigineuse lucidité³. » L'influence de Poe dépasse bien entendu la seule poésie. Il est apprécié par Jules Verne qui publie en 1897 une suite aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838) intitulée *Le Sphinx des glaces*, mais aussi par Jules Barbey d'Aurevilly⁴, André

2 JUSTIN Henri, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, 2009, p. 34.

3 *Ibid.*, p. 37.

4 BARBEY D'AUREVILLY Jules et BAUDELAIRE Charles, *Sur Edgar Poe*, Paris, Éditions Complexe, 1990.

Breton⁵ et Marcel Proust⁶. Au-delà de cette relation privilégiée à la France, Poe est admiré par Oscar Wilde et évidemment Arthur Conan Doyle, dont le Sherlock Holmes doit beaucoup à Auguste Dupin, mais aussi par Fiodor Dostoïevski⁷, Vladimir Nabokov⁸ et Jorge Luis Borges⁹. « Ainsi, dans les années 1970, précise encore Henri Justin, Poe finit-il par être reconnu comme un auteur majeur dans son propre pays, après ce détour de plus d'un siècle par l'Europe¹⁰. »



**Figure 1. – *La Vie d'Edgar Poe* (Griffith, 1909) :
le corbeau répand son maléfice sur la vie de son auteur.**

Au cinéma, comme le montre Dennis Tredy dans cet ouvrage, son œuvre donna lieu à quatre cycles d'adaptations filmiques : un cycle muet (1908-1915) ; un premier cycle parlant (1928-1935) démarrant avec *La Chute de*

5 Voir RICHARD Claude, « André Breton et Edgar Poe », *La nouvelle revue française*, n° 172, avril 1967, p. 926-936.

6 Voir FRAISSE Luc, « Méthode de composition, Marcel Proust lecteur d'Edgar Poe », *Marcel Proust*, t. I, *À la recherche du temps perdu : des personnages aux structures*, Paris/Caen, Les lettres modernes Minard, 1992, p. 35-82.

7 DOSTOÏEVSKI Fédor, « Trois contes d'Edgar Poe », *Récits, chroniques et polémiques*, Paris, Gallimard, 1969.

8 PETERSON Dale E., « Nabokov and the Poe-etics of Composition », *The Slavic and East European Journal*, vol. 33, n° 1, 1989, p. 95-107.

9 ESPLIN Emron, « Jorge Luis Borges's References to Edgar Allan Poe: An Annotated Bibliography, Section 1 », *Poe Studies*, vol. 48, 2015, p. 120-160.

10 JUSTIN Henri, *op. cit.*, p. 39.

la maison Usher de Jean Epstein (1928) et comprenant également les productions Universal des années trente, elles-mêmes inscrites au sein de leur propre cycle de films d'horreur; le cycle Corman/AIP (1960-1971), bien accompagné par des productions franco-italiennes (Astruc, Rohmer, Vadim/Malle/Fellini); et un cycle aux contours plus diffus, entamé en 2002, qui reste inachevé à ce jour. Avec près d'une cinquantaine de longs-métrages, le nombre croissant d'adaptations témoigne du fait que Poe – sa vie, son œuvre – continue de circuler et de trouver un public. Hors cinéma, ses œuvres sont adaptées en bande dessinée (en 2008, Thomas Inge en recensait déjà plus de 300¹¹); des clips musicaux sont inspirés par ses écrits (le clip tourné en 1993 pour la chanson « Mary Jane's Last Dance » de Tom Petty and the Heartbreakers évoque le « royaume près de la mer » du poème « Annabel Lee »); son visage devenu icône est imprimé sur des produits de consommation (on vend notamment des tasses et des t-shirts où figurent le buste de l'écrivain, souvent avec un grand corbeau, accompagné de la phrase : « *I'm just a Poe boy from a Poe family*¹² »). Poe exerce donc une grande influence sur la culture populaire, à laquelle il aspirait lui-même de son vivant, Mark Niemeyer voyant d'ailleurs en lui un « écrivain de la culture de masse¹³ » (ce qui peut expliquer son intérêt pour le gothique).

Pour en revenir au cinéma et à la télévision, cette postérité de Poe à l'écran dépasse les adaptations directes puisque son ombre recouvre des films et des séries télévisées aux approches esthétiques variées. D'ailleurs, l'adaptation ne dit parfois pas son nom, comme en témoigne la série *B The Drums of Fu Manchu* (William Witney, John English, 1940), sérial produit par Republic Pictures dont le quatrième épisode (« The Pendulum of Doom ») mixe des éléments de la nouvelle « Le Puits et le pendule » (« The Pit and The Pendulum », 1842) avec l'intrigue du film. Plus récemment, l'épisode S8E3 de *American Horror Story* (2018) évoque « Le Masque de la mort rouge » (« The Masque of the Red Death », 1842) lorsqu'un mystérieux individu dissimulé par une capuche et une tunique s'invite à un bal. En des circonstances opposées, l'adaptation est un argument de vente frauduleux. Roger Corman, pourtant fidèle à l'écrivain, s'écarte radicalement du texte original lorsqu'il tourne la fable fantastique burlesque *The Raven* (Roger Corman, 1963). Bien avant cela, *The Black Cat* (Edgar G. Ulmer, 1934) relate un récit qui n'est finalement que « suggéré par Edgar Allan Poe »; l'animal est l'objet de la phobie du Dr Werdegast, mais il est combiné à un autre motif poésque – la défunte bienaimée dont Hjalmar Poelzig veut préserver la « beauté impérissable au-delà de la mort¹⁴ », renforçant ainsi le lien entre le chat, la féminité et la

11 INGE Thomas, *The Incredible Mr. Poe. Comic Book Adaptations of the Works of Edgar Allan Poe, 1943-2007*, Richmond, The Edgar Allan Poe Museum, 2008.

12 « Je ne suis qu'un garçon pauvre d'une famille pauvre. »

13 NIEMEYER Mark, *op. cit.*, p. 207-209.

14 MENELGADO Gilles, « Poe au prisme hollywoodien : de D. W. Griffith à Roger Corman », in Jocelyn DUPONT et Gilles MENEGALDO (dir.), *Spectres de Poe, dans la littérature et dans les arts*, Cadillon, Le Visage Vert, 2020, p. 150-151. Voir aussi TADIÉ Benoît, « Autour du Chat noir : Poe, Ulmer, Ruric », in Jocelyn DUPONT et Gilles MENEGALDO, *ibid.*, p. 167-178.

résurrection (fig. 2) [24:52-25:43]. Un demi-siècle plus tard, dans *Il Gatto Nero* (Luigi Cozzi, 1989), le chat noir en question ne possède plus la présence entêtante qu'il avait chez Poe et n'est tout au plus qu'un figurant dans une intrigue libérée de sa filiation.



Figure 2. – *The Black Cat* (Ulmer, 1934) : Hjalmar Poelzig admire le cadavre préservé de Karen tout en caressant son chat.

Poe lui-même circule comme personnage secondaire dans des récits dont il n'est pas l'auteur mais le guide spirituel; c'est le cas dans *Twixt* (Francis Ford Coppola, 2011) et la série télévisée *Altered Carbon* (Netflix, 2018-2020), analysés par Pierre Jailloux et Hélène Machinal dans ce volume, et avant cela dans *Danse macabre* (*Danza macabra*, Antonio Margheriti, 1964), dont le même cinéaste signera un remake sept ans plus tard, *Les Fantômes de Hurlevent*¹⁵ (*Nella stretta morsa del ragno*, Antonio Margheriti, 1971). L'influence poésique se fait aussi sentir par touche plus localisée ou discrète : le poème « Eldorado » (1949), inspire la chanson qui ouvre le western *Eldorado* (Howard Hawks, 1966), tandis que le poème « Un rêve dans un rêve » (« A Dream within a Dream », 1827) fournit une épigraphe au film *Fog* (John Carpenter, 1980); dans la première scène de *The Dead Zone* (David Cronenberg, 1983), le professeur de Lettres condamné à un destin funeste interprété par Christopher Walken donne un cours sur « Le Corbeau » et en

¹⁵ Parfois intitulé *Edgar Poe chez les morts vivants*.

lit les derniers vers devant sa classe; l'acteur Stellan Skarsgard, narrateur du film *Nymphomaniac Vol. 1* (Lars Von Trier, 2013), récite en voix *off* les premières lignes de « La Chute de la maison Usher » (« The Fall of the House of Usher », 1839). En somme, la fascinante singularité de ces liens plus ou moins équivoques avec l'écrivain vient de l'entrelacement permanent des références, jamais fixées sur une piste déterminée : adapter, imiter, invoquer, citer, sont les grandes catégories référentielles que le cinéma et la télévision cultivent à l'égard d'Edgar Poe.

MOTIF, ADAPTATION, EFFET : LE « POESQUE » EN QUESTION

L'imaginaire poesque se décline ainsi en différents régimes de motifs sur lesquels porteront les réflexions engagées dans cet ouvrage. Si le terme « motif » possède un sens à peu près clair en peinture (c'est un « morceau du monde [...] que le peintre a élu et devant lequel il a planté son chevalet¹⁶ ») et en musique (la phrase musicale et le cas plus spécifique du *leitmotiv* associé à un personnage ou à une situation), Jordi Balló et Alain Bergala, dans leur introduction à l'ouvrage *Motifs au cinéma*, estiment qu'il s'agit plus généralement d'une notion impure, que l'on peut rapprocher de l'« impression¹⁷ » proustienne autant que des images « douées d'un très grand pouvoir d'ébranlement » évoquées par Julien Gracq¹⁸. Les deux auteurs insistent néanmoins sur l'étymologie du mot : hérité du verbe latin *movere*, « [l]e motif de cinéma a une grande agilité à se mouvoir : migrer d'un film à l'autre, d'un cinéaste à l'autre, d'une époque à une autre, d'un art à un autre¹⁹ ». Il s'agit en somme d'un « concept dynamique²⁰ » : les motifs circulent et jouent aussi un rôle structurant à l'intérieur même d'une composition « comme un agencement visuel²¹ », tandis que leur répétition leur confère un rôle structurant dans un récit, un film ou une œuvre.

Le motif au cinéma a été longuement théorisé par Emmanuelle André dans son *Esthétique du motif : cinéma musique peinture*. Le motif se manifeste d'abord selon elle comme une « figure identifiable, autonome, répétée et modulée²² », donc susceptible de circuler entre les arts, parfois indépendamment du cadre narratif et figuratif qui l'accueille à chaque occurrence. En s'appuyant sur l'iconologie critique d'Aby Warburg²³, Emmanuelle André définit le motif comme une « figure dynamique [...] d'apparence immobile, [...] doté du pouvoir de faire migrer entre elles les images fixes, prises dans

16 BALLÓ Jordi et BERGALA Alain (dir.), *Les motifs au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « PUR-Cinéma », 2019, p. 12.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 15.

19 *Ibid.*, p. 17.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 13.

22 ANDRÉ Emmanuelle, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2007, p. 13.

23 MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

un réseau circulatoire sans fin, fait de singulières ressemblances entre les œuvres et autres images tirées de la culture populaire²⁴ ». De ce point de vue, la circulation du motif trace entre les œuvres une complexe cartographie iconographique et sonore, transversale et mouvante, dans lesquels les liaisons d'une forme à l'autre s'appréhendent à partir des rebonds, relances ou ressemblances, libérées d'une diachronie téléologique et d'une forme de surdéterminisme historique. Enfin, le déploiement spatial et temporel du motif agit comme ce « petit élément qui affecte la vision et/ou l'audition », à même de révéler les potentialités formelles propres aux images en mouvement, leurs compositions audiovisuelles impermanentes, leur poids mémoriel. Le motif constitue donc un « outil d'analyse [...] profilé mais transformable, identifiable bien que mouvant²⁵ », qui concerne autant la création que l'interprétation ; il tisse des liens et nous permet d'en établir : entre d'autres motifs, entre différents enjeux (narratifs, dramaturgiques, plastiques²⁶, etc.), mais aussi entre différents arts (musique, peinture, textile). Le motif a ainsi une propension à la « dissémination²⁷ », par exemple à travers des occurrences visuelles ou sonores qui structurent le modèle plastique, la composition des images et le rythme de la narration, à laquelle s'ajoute une puissance de mutation²⁸, par exemple à travers le passage d'une image picturale en un motif musical²⁹, ou inversement d'un motif sonore en un motif visuel (comme le montre Hélène Frazik dans cet ouvrage).

Edgar Poe et ses motifs à l'écran vise à affiner l'entreprise plus panoramique du récent collectif, *Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts*, dirigé Jocelyn Dupont et Gilles Menegaldo, et dont plusieurs des auteurs figurent également dans ce volume. Notre projet consiste à prendre des distances avec la notion d'adaptation pour examiner sous l'angle principalement esthétique les résonnances formelles de l'imaginaire poésique sur le cinéma et la télévision à partir de la circulation de ses motifs. Il s'agira de montrer sous quels aspects leur présence diffuse et dynamique influe sur la trame esthétique de films et de séries qui revendiquent une filiation parfois franche, mais aussi parfois ténue, avec l'œuvre source. Adaptation et circulation des motifs ne doivent cependant pas être conçues comme des notions antagonistes mais complémentaires. Dynamiques, elles sont intimement liées à l'acte créatif : l'adaptation en tant que « processus³⁰ », le motif en tant que « procédé ». Un motif identifié à un artiste est essentiellement un phénomène intertextuel de l'ordre de ce que Genette appelle l'allusion³¹ et son identité peut être précisée par le voisinage de citations. L'emploi d'un tel motif relève tout autant

24 ANDRÉ Emmanuelle, *op. cit.*, p. 15.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 112.

27 *Ibid.*, p. 35.

28 *Ibid.*, p. 15.

29 *Ibid.*, p. 42.

30 C'est ainsi que Linda Hutcheon définit cette pratique. Voir HUTCHEON Linda, *A Theory of Adaptation*, New York/Londres, Routledge, 2006, p. 7-8.

31 GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 8.

de l'intertextualité que la pratique de l'adaptation; si l'adaptation a depuis quinze ans au moins été théorisée comme un phénomène intertextuel³², tout phénomène intertextuel ne relève pas *de facto* de l'adaptation. Ainsi, le motif se rapproche de l'adaptation *stricto sensu* uniquement quand il tend vers le narratif; par contre, l'adaptation comme acte créatif implique le plus souvent la reprise de certains motifs et contribue donc largement à leur circulation. Étudier les motifs poésques est donc l'occasion de penser les emprunts à Poe autrement que par le biais de l'adaptation. Cela permet aussi de confronter la notion de motif à un corpus précis. Les motifs poésques semblent indiquer en l'occurrence une origine incontestable – du moins en apparence. Se pose alors toute une série de questions liées d'une part au statut de cet adjectif qualificatif, et de l'autre à l'identité même d'Edgar Poe. Comment identifie-t-on un motif poesque? Plus précisément comment peut-on distinguer un motif poesque d'un motif gothique, ou plutôt quand un motif gothique devient-il un motif poesque? Un motif poesque peut-il lui-même subir une forme de désappropriation (pour devenir un motif burtonien par exemple)?

C'est certainement le cas dans *Deux yeux maléfiques* (*Due occhi diabolici*, 1991), film constitué de deux sketches réalisés respectivement par George A. Romero et Dario Argento, le premier étant une adaptation de « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » (« The Facts in the Case of M. Valdemar », 1845), le second du « Chat noir » (« The Black Cat », 1843). Dans son court métrage, Romero superpose les fantasmes macabres de Poe avec ses propres obsessions horrifiques, de sorte que la figure du revenant sorti d'outre-tombe rend compte du pouvoir de réversibilité du motif : actualiser les icônes poésques à la lumière du traitement cinématographique de Romero (une voiture aperçue par-dessus les pierres tombales d'un cimetière rappelle *La Nuit des morts-vivants* de 1968) mais aussi de l'héritage littéraire lovecraftien (Valdemar annonce l'arrivée des « autres » issues d'une dimension parallèle), c'est repenser à rebours toute l'œuvre de Romero au prisme de l'imaginaire de Poe, comme la soudaine révélation d'une filiation cachée. Dans sa reprise du *Chat noir*, Dario Argento mobilise une myriade de motifs poésques – le chat noir, le puits et le pendule, l'artiste tourmenté, ainsi qu'un ensemble de personnages dont les noms (Usher, Pym, etc.) sont empruntés aux écrits les plus célèbres de l'auteur – pour travailler, à partir de ces fragments issus de nouvelles et poèmes multiples, son art personnel de la mosaïque baroque³³. L'on pressent donc que la puissance du motif tient à la fois de sa fonction créatrice (le motif est une matière qui inspire et appelle à être ressuscité et renouvelé), structurante (au sein de la composition plastique comme du récit) et symbolique (le motif poesque est par définition impur et donc éminemment signifiant).

³² Voir les grands textes sur l'adaptation : STAM Robert, « Introduction: The Theory and Practice of Adaptation », in Robert STAM et Alessandra RAENGO (dir.), *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Malden/Oxford, Carlton/Blackwell, 2005, p. 1-52; HUTCHEON Linda, *op. cit.*, p. 8; LEITCH Thomas, *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, p. 17.

³³ Voir JAILLOUX Pierre, « Le business de l'horreur (*Le Chat noir*, Dario Argento, 1990) », in Jocelyn DUPONT et Gilles MENEGALDO (dir.), *op. cit.*, p. 179-194.

Enfin, l'étude des motifs poésques soulève une dernière question : en quoi la pensée du motif résonne-t-elle avec la pensée de Poe lui-même concernant la création artistique ? En effet, la question des motifs poésques ne peut pas faire l'économie d'une confrontation aux écrits d'un écrivain qui était aussi un critique et qui s'est efforcé de théoriser la création artistique (même si la cohérence de ses théories doit plus, selon Rachel Polonsky³⁴, à ses exégètes qu'à l'auteur lui-même qui abordait l'exercice avec un certain humour). Poe n'emploie pas le terme « motif » dans ses écrits, et la critique quant à elle parle plutôt de son souci de l'« image [*patterned images*]³⁵ » ou du « détail³⁶ ». Par contre, l'écrivain conçoit le poème, la nouvelle ou même l'ameublement comme une organisation visant à produire un « effet » chez le lecteur (ou chez l'habitant ou le visiteur). Le cœur de cette conception totalisante des arts est l'« effet » (terme utilisé dans « Le genèse d'un poème », « L'art du conte » et « Philosophie de l'ameublement »). Henri Justin explique que :

« Le choix du mot “effet” offre un gain rhétorique considérable, car il balaie une large aire sémantique; psychologique (et il oblitère la dichotomie de “plaire et instruire”), scientifique (et il engage la matérialité linguistique des textes), logique (et il ouvre au jeu des causes et des effets)³⁷. »

L'effet renvoie donc à une puissance à la fois intellectuelle et sensible à même de capter le lecteur. Les arts occupent une place privilégiée dans le champ de l'esthétique mais ils ne sont pas seuls. Dans « Philosophie de l'ameublement », essai dont le titre fait écho au titre original de « La genèse d'un poème » (« The Philosophy of Composition », 1846), Poe compare explicitement l'ameublement d'une pièce à la composition d'un tableau, avant de s'attarder sur des caractéristiques qui leur sont communes (l'éclairage, le volume, la texture, les lignes). Deux conséquences semblent se dégager de cette conception totalisante des arts que défend Poe : d'une part, une conception syncrétique de chaque forme (à commencer par celles que lui-même pratique quand il « se taille un territoire entre prose et poésie³⁸ »); de l'autre, un socle commun à tous les phénomènes artistiques (bref, une « philosophie » comme Poe lui-même l'écrit) : l'idée que leur création relève non pas d'un régime « organique » comme dans la pensée romantique³⁹, mais de la « construction⁴⁰ » (conception architecturale), voire de la combinaison,

34 POLONSKI Rachel, « Poe's aesthetic theory », in Kevin J. HAYES (dir.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, Cambridge University, Press, 2002, p. 44.

35 EVANS Walter, « “The Fall of the House of Usher” and Poe's Theory of the Tale », *Studies in Short Fiction*, vol. 14, 1977, p. 140.

36 C'est le mot utilisé par Wayne C. Booth et Harry Levin, in EVANS Walter, *op. cit.*, p. 139.

37 JUSTIN Henri, *op. cit.*, p. 121.

38 *Ibid.*, p. 129. Voir comment Poe passe du poème à la nouvelle dans « L'art du conte », *Œuvres complètes d'Edgar Poe*, Paris, Gibert Jeune, 1953, p. 100-102.

39 POLONSKI Rachel, *op. cit.*, p. 43.

40 Voir PEEPLES Scott, « Poe's “constructiveness” and “The Fall of the House of Usher” », in Kevin J. HAYES, *op. cit.*, p. 178-190.

de la combinatoire, de la « géométrie⁴¹ » (conception mathématique). Si la conception architecturale de l'art est commune à de nombreux artistes ou penseurs (Wagner, Fellini, etc.), la conception mathématique serait, quant à elle, proprement « poesque »!

Poe ne théorise donc pas directement le motif. Et pourtant le motif est bel et bien au cœur de sa philosophie de la composition telle qu'il l'illustre à partir de l'exemple du « Corbeau ». À l'oiseau de mauvais augure annoncé dans le titre s'ajoute un refrain sonore, « Nevermore », et enfin un trope narratif usuel (la mort d'une bien-aimée) à même d'évoquer la Beauté. L'unité d'effet du « Corbeau » ne repose pas uniquement sur le motif animal mais sur un agencement de motifs à la fois dissemblables et complémentaires, l'un visuel, l'autre musical et le dernier narratif. Cette approche poétique architectonique se retrouve dans plusieurs autres nouvelles de Poe. Dans « Le Chat noir » : l'animal inquiétant (image), le miaulement (son), l'enterré vivant (récit). Dans « Le Cœur révélateur » (« The Tell-Tale Heart », 1843) : l'œil (image), les battements de cœur (son) et l'enterré vivant (récit). Dans « La Chute de la maison Usher⁴² » : la maison (image), le vent mêlé aux cris de Madeline (son) et l'enterré vivant (récit). Nous voyons déjà à travers ces exemples bien connus que l'esthétique du motif fait œuvre au sens le plus strict : par la circulation, il structure le poème, la nouvelle, l'œuvre toute entière.



Figure 3. – *The Ladykillers* (Joel et Ethan Coen, 2004) : le professeur G. H. Dorr reconnaît l'oiseau rendu célèbre par son poète préféré.

41 JUSTIN Henri, *op. cit.*, p. 40.

42 Walter EVANS souligne d'ailleurs la manière dont « l'organisation thématique des images créent une impression ou un effet » (*op. cit.*, p. 142). Texte original : « *the thematic organization of images to form an impression or effect* » (je traduis).

The Ladykillers (Joel et Ethan Coen, 2004) fournit un exemple probant à la fois du fonctionnement des motifs poésques et de la relation qu'entretiennent motif et adaptation. Remake étatsunien d'une comédie noire britannique (Alexander Mackendrick, 1955), il s'agit d'une adaptation d'un film qui n'a *a priori* rien à voir avec Poe. Et pourtant, un grand corbeau apparaît en position dominante dans le même décor au début [0:59] et à la fin du film [1:32:49], perché sur une gargouille grotesque en haut d'un pont sous lequel navigue un bateau qui transporte des déchets vers une île à l'embouchure du Mississippi. Ce n'est qu'à la fin du film que l'oiseau gagne une qualification proprement « poesque » quand le professeur G. H. Dorr (Tom Hanks), chef d'une bande de criminels et grand amateur de Poe, identifie avec un grand sourire l'espèce à laquelle appartient l'oiseau, et donc, au niveau métafictionnel, la référence intertextuelle (fig. 3).

Il faut dire que dans l'intervalle, le professeur aura récité à Marva Munson, sa logeuse trop curieuse, la première strophe du poème « Stances à Hélène » (« To Helen », 1831) [40:44], qu'il reprendra plus tard en entier pour briller devant les amies de la vieille dame [1:07:40] et enfin lors de la réapparition finale du corvidé. Ce grand corbeau dont l'image a ouvert le film ne devient donc un motif poesque qu'à l'aune de son contexte (littéraire, iconographique, narratif). Il en est alors de même des autres motifs poésques plus discrets qui parsèment le long métrage : la fenêtre ovale à travers laquelle apparaît la silhouette de Dorr lorsqu'il sonne pour la première fois à la porte de Marva Munson [6:46] évoque « Le Portrait ovale » (« The Oval Portrait », 1842); le chat malveillant qui sauve sa maîtresse des griffes d'un second couteau rappelle celui qui compromet le narrateur du « Chat noir » [1:29:24]; la proposition d'« emmurer » Marva Munson dans le sous-sol de sa maison cite encore « Le Chat noir » ou « La Barrique d'amon-tillado » (« The Cask of Amontillado », 1846) [1:16:55]. C'est donc la présence initiale du corbeau et la récitation du poème qui nous invitent à opérer un rapprochement entre la fenêtre du décor et le portrait ovale de Poe, entre le chat roux du film et le chat noir de la nouvelle, entre le personnage d'une Afro-Américaine du Mississippi et le personnage poesque récurrent de l'épouse ou du rival dont le protagoniste cherche à se débarrasser à tout prix. Nous voyons ainsi que certains motifs jouent un rôle structurant au niveau du récit – l'un (le grand corbeau) sert de cadre, l'autre (les récitations littéraires) de fil –, permettant d'accueillir d'autres motifs plus ténus qui participent à tisser d'un bout à l'autre du film un grand canevas poesque. Or, c'est parce qu'ils forment un ensemble (les criminels se font d'ailleurs passer pour un orchestre de musique traditionnelle) que ces motifs apparaissent pleinement ou partiellement poésques.

La fonction de ces motifs ne se limite donc pas à l'organisation de la forme narrative et plastique; ces marqueurs de l'auctorialité de Poe affirment en creux l'auctorialité des frères Coen. En effet, l'ensemble de ces motifs poésques participe à l'adaptation du film de 1955 sans même que Poe soit adapté. Il porte la trace de l'appropriation et de l'américanisation

opérée par les frères Coen, au même titre que la délocalisation dans le Mississippi et le changement d'identité nationale et raciale des personnages. Il opère également une étrangéification en ce qu'il renforce l'atmosphère « gothique » dans laquelle baigne la comédie (la brume qui envahit le patelin la nuit, le corbillard des criminels, le sous-sol dans lequel ils répètent, les cadres désaxés lors de la tentative d'assassinat du général, etc.). L'hybridité générique à laquelle les motifs poésques contribuent vise avant tout à créer un écart comique tout du long du film, écart qui devient ironique lors de sa conclusion. Celle-ci propose une réécriture peu glorieuse des vers de Poe : victime accidentelle d'un motif poesque (le corbeau fait tomber sur son crane la tête de la statue en pierre sur laquelle il était juché), G. H. Dorr bascule par-dessus la rambarde du pont et échoue parmi les ordures sur le bateau collecteur de déchets. Plutôt que de rejoindre « son rivage natal » en traversant « une mer parfumée », son corps est transporté par les eaux du Mississippi devenu Styx vers la puanteur d'une île, mort en exil, un déchet parmi d'autres – dont les cadavres de ses complices – en une variante sur le thème coenien de l'issue mortifère de l'appât du gain.



**Figure 4. – *L'Emmurée vivante* (Fulci, 1977) :
Virginia face à son destin poesque.**

On retrouve un fonctionnement semblable – mais plus souterrain encore – dans *L'Emmurée vivante* (*Sette note in nero*, 1977) de Lucio Fulci. Si le titre français renvoie à un motif narratif poesque bien connu (ce qui n'est pas le cas du titre original ni du titre anglais, *The Psychic*), le film ne contient aucune citation pour alerter le spectateur. Aucune sauf le prénom de son héroïne, Virginia, qui était celui de la femme de l'écrivain étatsunien. Une connaissance élevée de Poe et une attention fine aux indices disséminés tout du long du film sont ainsi nécessaires pour identifier et en quelque sorte anticiper les

motifs poésques du film : les visions de Virginia, la voyante, ne viennent pas du passé, elles sont des prémonitions ; enquêtrice en herbe, elle sera en fait elle-même la jeune femme assassinée par son époux Francesco. La fin du film promet d'ailleurs de rejouer le dénouement du « Chat noir » ou du « Cœur révélateur » quand Luca Fattori et deux policiers confrontent l'époux coupable qui a dissimulé Virginia dans les murs de sa demeure ; les quatre hommes semblent alors attirés vers les murs par un motif musical, non pas un cri ou un battement mais une ritournelle, pourtant extradiégétique. L'« effet » du film est donc tout porté vers ce moment de réalisation : celui de l'héroïne, celui du polar et de l'horreur, mais aussi celui du motif perverti, puisque Virginia connaîtra le sort de certaines héroïnes poésques (malgré son don) [fig. 4], tandis que l'époux coupable ne sera peut-être pas démasqué [1:30:57-1:36:40].

À partir d'un corpus à la fois cinématographique et télévisuel, étatsunien et européen, du muet jusqu'aux formes contemporaines, cet ouvrage collectif questionnera donc les motifs poésques à l'aune des théories esthétiques et des pratiques créatives de Poe. La circulation des motifs poésques sera considérée comme s'étant déjà développée dans l'œuvre de Poe et comme continuant à se déployer dans les œuvres des autres. On se demandera aussi dans quelle mesure la poétique de Poe entre en résonance ou en conflit avec la poétique d'un autre artiste. Le motif sera envisagé comme une notion dynamique et problématique, ouvrant d'abord des réflexions sur sa circulation et les transformations qu'il subit ou engendre. C'est en quelque sorte un mouvement pendulaire que dessinent les motifs dès lors qu'ils vont et viennent d'une nouvelle de Poe vers un film ou une série, parfois un récit indépendant affranchi de son modèle, pour mieux redéfinir celui-ci en retour. Ce sont ensuite les questions de références et d'interprétations qui occuperont les auteurs, notamment autour de films qui masquent derrière leur récit des réminiscences poésques subliminales ou qui prennent au contraire prétexte de convoquer Poe pour insinuer un discours politique. Enfin, autour des termes de dissémination et d'unité, il s'agira d'interroger les différents rapports structurels entretenus entre les œuvres héritières de Poe et son obsession de l'ordre menacée par la tentation antinomique du dérèglement.

CIRCULATION ET TRANSFORMATION

Dans ses nouvelles et poèmes, Edgar Poe fait état d'obsessions sonores dont l'expressivité sinistre et ensorcelante est modelée dans son écriture par les jeux d'assonances et d'allitération, la ponctuation pulsatile, la concision des phrases. Voix d'outre-tombe, miaulements, hurlements, sifflement du vent, battements de cœur, grincements, et autres tic-tac répétitifs, s'emparent de la perception sensible et dissipent la frontière entre réalité et psychose. Restituer cet imaginaire du cauchemar acoustique constitue pour le septième art un défi stimulant, la mise en scène ayant pour charge de pourvoir des effets de synesthésie esthétique, à l'instar du style littéraire de

Poe. Hélène Frazik détaille dans son article ces riches déclinaisons formelles en montrant notamment comment, dès le cinéma muet, les manifestations sonores inaudibles mais entêtantes sont figurées par des dérèglements visuels, des palpitations ou distorsions des images. À travers les adaptations de ses œuvres par des cinéastes aussi différents que Claude Chabrol, Roger Corman, Jean Epstein, Charles F. Klein, George Romero ou Melville Webber, nous découvrons alors comment le motif du son répété contribue puissamment à la poésie fantastique en conférant aux phénomènes surnaturels une présence sensible, visible ou suggestive, susceptible d'animer ou de pétrifier le rythme et la composition des images.

La richesse labile du motif entraîne Sophie Lécole-Solnychkine sur un chemin de traverse esthétique reliant, au cœur de l'imaginaire géographique du pôle Sud, Edgar Poe (*Aventures d'Arthur Gordon Pym*, 1838), Howard Phillips Lovecraft (*Montagnes de la folie*, 1936) et John Carpenter (*The Thing*, 1982). Le point commun de ces trois récits est la peur du blanc, matière chromatique aveuglante, alliance de neige et de brume érigée en une force de dématérialisation du paysage. L'épaisseur blanche de l'atmosphère devient alors une étoffe de visibilité dans laquelle se manifestent des formes abstraites et changeantes, monstrueuses paréidolies que modèlent pour l'imaginaire les descriptions littéraires hallucinatoires, et dont le mouvement figural des images de cinéma proclame l'irrésolution. À travers ce motif du voile blanc, l'imaginaire de Poe a pu prophétiser le pouvoir d'envoûtement de la toile de l'écran cinématographique, surface d'accueil de frémissements lumineux dont le dynamisme visuel compose et décompose les images figuratives en délivrant les impressions fugitives qu'elles recèlent.

La production télévisée contemporaine élargit la zone de circulation des motifs poésques, désormais livrés à d'imprévisibles surgissements. C'est au départ en tant qu'icône culturelle que Poe est mentionné dans la série télévisée *Following* (Fox, Kevin Williamson, 2013-2015), laquelle nous lance sur les traces d'un tueur en série lettré, adepte de l'écrivain. Que la noirceur de son œuvre puisse servir d'alibi scénaristique à une odyssee meurtrière empreinte d'horreur grotesque ne surprend guère, la référence littéraire qui la cautionne étant facilement accessible pour le grand public. Christophe Chambost attire en revanche notre attention sur la singularité des références intertextuelles que convoque cette série, principalement le motif du macabre masque en latex à l'effigie de Poe. L'écrivain se serait en quelque sorte détaché de son œuvre pour devenir une figure carnavalesque de la culture populaire étatsunienne dont *Following* cherche à capter l'aura. Comme le fait cette série, citer Poe dans une situation horrifique centrée autour de l'effet-choc de la violence ou du malaise de l'enfermement psychique revient à engager une forme de réflexivité à l'égard des effets dramatiques recherchés, instigués par le style littéraire de Poe. Le spectre référentiel de celui-ci hante une part prépondérante du fantastique et de l'horreur dans la fiction étatsunienne, on n'échappe pas à son influence directe ou indirecte.

RÉFÉRENCES ET INTERPRÉTATIONS

Florent Christol prouve que les motifs ne sont pas juste des ornements stylistiques sujets au réemploi maniériste mais que leur manifestation peut aussi demeurer dépendante d'un contexte sociohistorique. Le motif du bal masqué incendiaire mobilisé par Poe dans sa nouvelle « Hop-Frog » (1849), et repris de façon apocryphe par Roger Corman dans *Le Masque de la mort rouge* (Roger Corman, 1964), reste par exemple chargé, à chaque occurrence, de sa valeur historique originelle (le Bal des ardents de 1393, farce punitive et funeste initiée par le roi Charles VI lors de laquelle périrent accidentellement et cruellement plusieurs de ses sujets). La puissance allégorique de ce récit souterrain se réactualise chez Poe comme chez Corman à l'aune des violences raciales qui gangrènent les États-Unis, notamment au travers des persécutions et des rituels de lynchage, dénoncés par l'horreur explicite de la fiction.

Pour Jocelyn Dupont, *Antichrist* (Lars von Trier, 2009) représente l'exemple phare d'un long-métrage hanté par Edgar Poe sans jamais le citer. Il ne s'agit pas pour Lars Von Trier de singer quelque signature poesque pour nourrir son drame d'une atmosphère gothique stéréotypée, mais de faire circuler depuis les textes jusqu'au film des motifs de connivence, symptômes d'une sensibilité esthétique analogue. Von Trier rejoint d'abord Poe dans sa quête métaphysique de l'impénétrable noirceur existentielle, et l'exprime comme lui au travers d'un style porté par la démesure du baroque et du grotesque. Le cinéaste semble ensuite trouver malice à enfouir et à exhumer les motifs qui guident secrètement son inspiration (corbeau niché au creux d'un arbre, enfant prématurément enterré, clef enfouie sous les lattes d'un plancher). La référence poesque n'est pas exhibée avec complaisance mais n'en reste pas moins troublante dès lors que Jocelyn Dupont montre combien celle-ci fait justement l'objet dans le film d'un traitement cryptique digne de Poe.

Le motif poesque dont Pierre Jailloux repère des prolongements cinématographiques dans l'œuvre de Francis Ford Coppola n'est lui non plus ni visuel ni sonore mais relève d'un processus de création commun aux deux auteurs. En l'occurrence, en se plaçant explicitement sous le patronage de Poe, qui apparaît dans le film sous les traits de l'acteur Ben Chaplin, *Twixt* (Francis Ford Coppola, 2011), le dernier long-métrage en date de Coppola, offre l'occasion au réalisateur d'exacerber la pensée formelle qui organise plus ou moins clandestinement son œuvre depuis ses débuts. C'est ici le principe de métempsychose que Pierre Jailloux met en exergue chez les deux auteurs. À la lumière de l'essai « La Genèse d'un poème », il analyse comment l'écriture filmique coppolienne se déploie elle aussi à rebours de la logique linéaire du récit pour remonter le temps jusqu'à la genèse des idées, dans l'atelier de la création artistique. La matière du film se retourne ainsi comme un gant : la nature artificielle de l'image fabriquée se dévoile sous la représentation ; le temps devient une matière malléable

qui tournoie ou s'inverse à l'envi. Elégiaques et polysémiques, les images rabattent la réalité sur la fiction jusqu'à faire remonter à leur surface les traumas enfouis du passé biographique.

DISSÉMINATION ET UNITÉ

À travers une mise en perspective diachronique des cycles d'adaptations cinématographiques de Poe depuis 1909, Dennis Tredy met l'accent sur les paradoxes et les ambiguïtés pérennes qui séparent tous ces films de leurs hypotextes littéraires. Adapter c'est trahir, règle consubstantielle à tout long-métrage se réclamant d'un héritage poésique, soit parce que l'histoire mixe plusieurs nouvelles dans un même scénario, soit parce que le titre du film ne correspond en rien à la nouvelle indiquée, soit parce que la référence brandie pour appâter le spectateur se réduit en fait à un unique motif iconographique évocateur. À ce jeu, Roger Corman fut certainement le plus habile, brouillant les pistes de l'adaptation jusqu'au vertige. Pour Dennis Tredy, cette infidélité n'est pas une facilité condamnable puisque Poe a lui-même œuvré à constituer une réserve de motifs littéraires voués au déplacement et à l'interchangeabilité d'une nouvelle à l'autre. Trahir Poe en mélangeant ses motifs narratifs et visuels, n'est-ce pas finalement une marque de fidélité à la souplesse de son écriture ?

Peut-être est-ce l'agglomération ordonnée de motifs qui constitue la cohérence architectonique de l'univers d'Edgar Poe, les uns se reflétant dans les autres comme en un petit théâtre mental replié sur lui-même. Dans son texte consacré à Éric Rohmer, Philippe Fauvel prête cette lecture au critique et cinéaste français, lequel consacra à l'œuvre de Poe un film pédagogique méconnu, *Les Histoires extraordinaires d'Edgar Poe* (1965). Destiné à une audience scolaire, ce court-métrage entreprend de dégager l'écrivain des représentations stéréotypées liées à son art de l'attraction dramatique, du suspense et de la terreur, pour exposer la profondeur philosophique de son œuvre. L'ensemble de ses textes, fictions, poésies, essais, structure une philosophie des idées appliquée à révéler l'ordre du monde. D'une métaphore cosmogonique inspirée de l'imaginaire scientifique de *Eurêka* (Edgar Poe, 1848) à un montage d'extraits de quatre adaptations cinématographiques de Poe (par Alexandre Astruc, Jean Epstein, Jean-Luc Godard, et Rohmer lui-même), Rohmer cherche à montrer comment les idées véhiculées par Poe dans son œuvre littéraire sont directement incarnées par les formes filmiques. En cela, les motifs circulatoires qu'identifie Philippe Fauvel à travers l'esthétique de Poe transposée en film par Rohmer ne sont ni matériels ni narratifs, ils consistent en des mouvements formels subtils et répétitifs à la faveur desquels s'agrègent entre eux les éléments constitutifs de l'homogénéité de l'œuvre : mouvement d'oscillation, mouvement circulaire, rétrécissement. Cette composition mobile donne corps à une œuvre complexe, car protéiforme et polysémique.

Altered Carbon (Netflix, Laeta Kalogridis, 2018-2020) emploie à son tour la figure même d'Edgar Allan Poe comme motif, celui-ci apparaissant dans le contexte futuriste d'une fiction cyberpunk. Hélène Machinal analyse d'abord ce personnage secondaire dénommé Poe, intelligence artificielle qui se présente comme le sosie de l'écrivain, comme le facteur cohésif autour duquel est structuré le récit. Ancrée dans la culture populaire, la figure familière de Poe permet de faire coexister des réalités hétérogènes au sein d'un même monde fictionnel, tout en faisant migrer dans le récit des problématiques chères à l'écrivain. L'assimilation organique du corps au décor, le morcellement identitaire, l'estompement des limites entre humain et inhumain ne sont-ils pas d'abord des motifs éminemment poésques qui trouvent dans la science-fiction matière à se renouveler ?

«Edgar Poe et ses motifs à l'écran», David Roche, Vincent Souladié
ISBN 978-2-7535-8196-8, Presses universitaires de Rennes, 2023, www.pur-editions.fr