



Université Mohamed Khider de Biskra
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et des Langues étrangères
Filière de Français

MÉMOIRE DE MASTER

Langue, littératures et cultures d'expression française

Présenté et soutenu par :

BEN MEBROUK Dounia

« HALLUCINATION ET INTERTEXTUALITÉ
AU CŒUR DES *NOUVELLES HISTOIRES
EXTRAORDINAIRES* D'EDGAR ALLAN POE,
CAS DU « *CŒUR REVELATEUR* » ET « *LE
CHAT NOIR* ». »

Jury :

M. KHIDER Salim	MCA	Université de Biskra	Président
M. HAMMOUDA Mounir	MAA	Université de Biskra	Rapporteur
M. CHELLOUAI Kamel	MAA	Université de Biskra	Examineur

Année universitaire : 2019/2020

Remerciements

Nos vies se composent de hauts et de bas, des vents et des marées, des joies et des tristesses. Ainsi, en l'absence d'obstacles, nous ne pourrions ni gravir les collines ni atteindre les sommets. Car même aux tréfonds des ténèbres, Dieu fera toujours jaillir une lueur d'espoir pour nous tendre la main,

Ce modeste travail n'est rien d'autre que le fruit des efforts et de l'encouragement des chères créatures qui m'entourent et à qui je voudrais adresser toute ma gratitude.

Tout d'abord :

À la maman la plus merveilleuse qui soit. Celle qui a toujours été à mes côtés, m'apportant soutien et confiance. Celle qui m'a transmis son élégance et sa générosité malgré et contre tout. MERCI tout simplement d'exister et d'embellir ma vie.

Aussi, je voudrais remercier tous les professeurs qui m'ont accompagné durant mon parcours étudiant. Je cite à cet effet le nom de :

Monsieur Hammouda Mounir, qui m'a tant aidé et accordé conseils et patience alors que j'étais sur le point de baisser les bras.

J'adresse mes plus sincères et chaleureux remerciements à ma chère famille, aussi mes amis(es) et mes collègues de spécialité, en particulier ma p'tite sœur de cœur Souikî Amina Sofia pour sa précieuse aide.

Un tendre merci à mon ami H.A, pour le soutien qu'il m'offre jour après jour. Merci à notre petite sœur Hamel Mimi, et son adorable maman. Vous avez toujours été là pour moi. Votre soutien inconditionnel et vos encouragements m'ont été d'une grande aide.

Je vous aime énormément.

Dédicace

Je dédie ce modeste travail et ma profonde gratitude à toutes celles et ceux qui se sont sacrifiés pour m'offrir les conditions propices à ma réussite :

À ma très CHÈRE MÈRE adorée. Nulle expression, aussi éloquente soit-elle ne saurait exprimer le degré d'amour que j'éprouve pour toi. Tu es ma plus belle chance depuis ma naissance, mon réconfort, et ma plus belle certitude. Tu as toujours été présente à mes côtés. Je ferai toujours de mon mieux pour rester à la hauteur et ne jamais te décevoir et trahir ta confiance. Q'Allah le tout puissant te préserve, t'accorde la santé, et la longévité afin que je puisse te gâter à mon tour.

*À monsieur Hammouda Mounir qui n'a cessé de m'encourager et me pousser de l'avant :
Merci pour TOUT ce que vous avez fait pour moi.*

À mon ami H.A : J'ai trouvé en toi le frère, l'ami et le confident. Ton soutien indéfectible m'a rendu plus forte, plus confiante et sure de moi-même. Je n'oublierai jamais ce que tu as fait pour moi.

À ma petite sœur chérie Hamel Mimi et son adorable maman que je considère telle une seconde maman : vous m'avez soutenu, encouragé et réconforté. Que Dieu le tout puissant vous garde pour moi et vous procure bonheur et santé .Que nos liens se pérennisent et se consolident toujours davantage.

À mes grands-parents, Mama touta et Baba Hamma. Mes tentes et mes oncles : Que Dieu vous protège pour moi, et vous procure une bonne santé et une longue vie.

À mes chères cousines ; Kaouther, Wissem, Aya, Ikhlal. Que Dieu vous garde pour moi.

À mes petits amours : Nidhal, Adem, Koussai, Yakine, Oudai. Je vous aime énormément.

À tous mes collègues de promotion.

À tous ceux et celles qui ont contribué de près comme de loin pour que ce modeste travail soit possible. Je vous dis merci et je vous aime.

TABLE DES MATIÈRES :

Remerciements	02
Dédicace	03
INTRODUCTION	06
CHAPITRE I : AUX FRONTIÈRES DE LA DÉMENCE	
I. Présentation des deux nouvelles.	14
I.1.1. Le Chat noir	14
I.1.2. Le Cœur révélateur.....	16
I.2. Le protagoniste entre <i>être</i> et <i>faire</i>	19
I.2.1. L'être du protagoniste	19
I.2.2. Le faire du protagoniste	21
I.3. Névroses et défaillances mentales.	23
I.3.1.Perversité et sadisme.....	23
I.3.2.Hallucinations.....	25
I.3.3. Folie meurtrière.....	27
CHAPITRE II : NOUVELLE SANS NOUVEAUTÉ : DE L'INTERTEXTE A L'INTRATEXTE	
II.1.Premices d'une théorie	29
II.1.1. Les formalistes russes	30
II.1.2. Dialogisme Bakhtinien	30
II.2. Naissance et évolution	31
II.2.1. Kristeva et compagnie.....	32
II.2.2.Post-Tel.Quelquistes.....	32
II.2.3.Transtextualité interne.....	34
II.3 Eléments intratextuels.....	35
II.3.1. Le Fantastique	36
II.3.2. Le symbole de l'œil crevé	38
II.3.3 L'anti-héros Poétique	39
II.3.4. Les thèmes criminels	40
CONCLUSION	42
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	47

INTRODUCTION

L'écriture a longtemps fait office d'exutoire créatif pour les écrivains, de toute origine confondue. Ceci en raison de la possibilité qu'elle leur offre, de livrer leurs aspirations profondes et leurs expériences de vie, ainsi que traduire leurs peurs et leurs confusions au cœur de la littérature. Ce qui a fait de cette dernière, un champ propice à l'expression de soi, un espace qui permet l'exposition de profils psychologiques divers et tout aussi nuancés les uns des autres. Dès lors, littérature et psychologie se côtoient et s'entrecroisent à plusieurs endroits : les notions psychologiques telles que : schizophrénie, aliénation, bipolarité, perversion, obsession ou plus généralement, folie(s), se trouvent exploitées et mises en scène par le romancier de manière consciente ou inconsciente.

Dans le cadre d'une réflexion sur les rapports entre littérature, psychologie, Edgar Allan Poe occupe une place de choix, d'une part comme créateur d'une œuvre incrustée de cas pathologiques et saturée d'aliénations mentales, d'autre part comme malheureux personnage poussé à la tentative de suicide et mort dans des conditions pour le moins obscurs. Evidemment, Poe n'a pas écrit sous la dictée de la folie, mais celle-ci renvoie chez lui à une manifestation poétique hallucinatoire qui irrigue en profondeur un dispositif fictionnel destiné à en figurer la représentation. Un bon nombre de ses nouvelles repose sur ce motif matriciel, mais de nombreux autres récits qui ne posent pas directement la question des troubles de la personnalité sont touchés par cette préoccupation majeure que représente pour l'auteur l'esprit humain. Ce mystère du fonctionnement de l'esprit provoque directement la fascination, car il pose le problème crucial des limites entre normal et pathologique, entre raison et folie.

Poe se passionne manifestement aux questions qui touchent aux pathologies de l'esprit humain, il met en scène dans ses récits des cas de fétichisme, d'hallucinations, de pulsions criminelles irrépressibles, de possible somnambulisme, il évoque des expériences de suggestion sous hypnose et donne la parole non seulement à de nombreux narrateurs médecins, mais aussi aux

fous. L'auteur, à travers ses nombreux écrits, antécède les découvertes de Freud en disposant autrement les données psychologiques de base. Le texte littéraire y acquiert la force du document clinique. Mais si l'on peut observer cette connaissance de la psychologie en considérant qu'elle annonce Freud, il ne faut pas oublier qu'elle s'explique en amont par l'importance et l'abondance de la littérature consacrée à ces questions, et dont la psychanalyse freudienne a éclipsé l'ampleur.

Ainsi, l'œuvre de Maupassant élaborerait donc une réflexion non conceptualisée mais figurée (fiction oblige) sur les troubles fonctionnels du cerveau. De fait, il serait, à notre sens, impertinent d'aborder les transcriptions littéraires des troubles psychologiques sans évoquer l'œuvre du célèbre et intrigant poète et romancier Américain Edgar Allan Poe (1809-1849). En effet, Poe est l'un des premiers écrivains à construire ses récits autour et au sein d'une psyché altérée. Ses écrits présentent une caractéristique commune : la folie est l'un des thèmes qui y sont les plus récurrents. L'omniprésence et la mise en scène répétitive des cas de folie pourraient venir du fait que Poe ait perdu ses parents en bas-âge. Ce qui lui aurait causé un traumatisme profond qui influença grandement sa plume. Ses personnages incarnent, comme le « poète maudit » qu'il est, des anti-héros sombres plongés dans une ambiance malsaine, lugubre, reflet de sa personnalité.

Ainsi, nous nous intéresserons principalement au cours de notre présente étude intitulée : « Hallucination et intertextualité au cœur des *Nouvelles histoires extraordinaires* d'Edgar Allan Poe, cas du « *le cœur révélateur* » et « *le chat noir* ». », aux manifestations hallucinatoires dans le monument de la littérature fantastique *les nouvelles histoires extraordinaires d'Edgar Allan Poe*. Et essentiellement, aux deux nouvelles de ce recueil, intitulées « *Le cœur révélateur* » et « *Le chat noir* », lesquelles, outre le fait qu'elles soient propices à une analyse de l'aliénations psychologiques et perversion mentale des personnages, elles entretiennent entre elles une relation d'intertextualité intéressante à soulever et à mettre au jour. En fait, le personnage-narrateur dans les deux nouvelles manifeste une sorte

d'obsession vis-à-vis des éléments intertextuels que sont « *l'œil* » et « *le cadavre enterré* ».

La motivation de ce travail repose essentiellement sur l'observation critique que nous avons pu faire au cours de nos lectures répétées des nouvelles mentionnées plus haut, portant sur les similitudes que partagent les deux textes sur le plan de la trame narrative, la fin tragique d'un personnage (la mort), les thèmes qui y sont présentés, les hallucinations et mouvements de folie présents chez le personnage principal, ...etc. Nombre d'éléments dignes selon nous d'être analysés plus profondément et mis en relation afin de mettre en exergue les enjeux de leur récurrences dans l'œuvre de l'écrivain talentueux, fascinant et hors normes qu'est Edgar Allan Poe.

Suite à nos observations simultanés, entre les deux nouvelles, du phénomène de l'hallucination et à l'approfondissement de notre réflexion vis-à-vis de celui d'intertextualité, une problématique s'est présentée à nous. Comment les troubles hallucinatoires se déclinent-ils chez le personnage-narrateur dans « *le cœur révélateur* » et « *Le chat noir* » d'Edgar Allan Poe? Et dans quelle mesure ces deux nouvelles seraient-elles l'objet d'une intertextualité ?

Afin de tenter de répondre provisoirement à cette problématique, nous proposons deux hypothèses. La première serait que l'auteur représenterait son antagoniste à travers un Être et un Faire teint de délire. Tandis que la seconde serait que l'intertextualité se manifesterait à travers la récurrence des thèmes névrotiques et criminels.

Nous élaborerons ce travail de recherche afin de définir les limites du délire et du réel fictionnel sous l'égide de l'intertextualité.

Nous aurons recours tout au long de notre recherche à un nombre d'approches littéraires afin de mener à bien notre analyse. Ceux-là correspondent à : l'approche psychocritique de Charles Mauron qui consiste à « *étudier une œuvre ou*

*un texte pour relever des faits et des relations issus de la personnalité inconsciente de l'écrivain ou du personnage. En d'autres termes, la psychocritique a pour but de découvrir les motivations psychologiques inconscientes de l'individu, à travers ses écrits ou ses propos.»*¹, ceci afin de pouvoir bien cerner et définir les troubles psychologiques dont souffre l'antagoniste.

Ainsi que l'approche intertextuelle de Julia Kristeva qui est définie comme une « *interaction textuelle* » qui permet de considérer « *les différentes séquences (ou codes) d'une structure textuelle précise comme autant de transformations de séquences (codes) prises à d'autres textes* »². Cette grille de lecture nous permettra de déterminer les transformations, combinaisons et migrations référentielles utilisés comme des codes par l'auteur dans ses nouvelles.

Et accessoirement nous exploiterons la symbolique afin de mettre en exergue la charge significative de l'Œil dans les deux nouvelles.

Notre travail s'organisera en deux chapitres. Le premier chapitre, intitulé « Aux frontières de la démence » portera sur la notion d'hallucination et montrera la déclinaison de cette défaillance mentale chez le personnage principal des deux nouvelles par le biais d'une analyse psychologique de l'antagoniste.

Le deuxième chapitre, intitulé « Nouvelle sans nouveauté : intertexte et symbole obsédent » va s'accrocher sur l'intertextualité qui rallie les deux nouvelles ainsi que l'aspect symbolique que revêt l'œil dans les deux textes.

Les difficultés qui se sont présentées à nous lors de notre travail ont essentiellement été d'ordre documentaire en raison de la pandémie de la Covid 19 qui s'est érigée en obstacle à notre entreprise de recherche.

¹ SAHIRI, Léandre, *À propos de « Deuxième épître à Laurent Gbagbo » de Tiburce Koffi : les mots utilisés par Tiburce Koffi sont à la limite de l'injure proférée à l'égard de M. Laurent Gbagbo.*

² KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*, Edition du Seuil, Paris, 1969.

AUX FRONTIÈRES DE LA DÉMENCE

I.1.PRESENTATION DES DEUX NOUVELLES

I.1.1. Le Chat Noir

Le romancier américain Edgar Allan Poe (1809 - 1849) fut révélé aux lecteurs Français par le biais de la traduction qu'en a fait le « poète maudit » et chantre du symbolisme Charles Baudelaire. Il connut un franc succès auprès du public notamment pour l'esprit gothique dans lequel baigne son œuvre. De cette dernière, nous nous intéresserons dans notre présent travail à deux nouvelles spécifiques : « le chat noir » et « le cœur révélateur ». En tentant de faire sourdre le lien qui relie les deux récits.

Le Chat noir est une nouvelle sombre à caractère fantastique ayant été publiée pour la première fois dans l'hebdomadaire « The Saturday Evening Post » sous le titre de « The black cat ».

C'est le récit d'un homme, lui-même le narrateur de l'histoire, qui faiblit face à ses pulsions perverses à l'encontre de son chat et cède à sa bestialité. En effet, l'homme en question est un meurtrier qui confesse son crime avant de mourir « *demain je meurs* »³. Il raconte qu'enfant, il aimait les animaux. Il en était « fou ». Ce qui se perpétuera plus tard dans sa vie conjugale avec son bienveillante épouse qui partage sa passion. Ils adoptèrent un nombre d'animaux de compagnie (Lapins dont un chat noir : Pluton « *ce dernier était un animal remarquablement fort et beau, entièrement noir, et d'une sagacité merveilleuse* »⁴). Ce chat noir sera leur favori.

Pourtant, la passion de l'homme vis-à-vis du chat se transformera lors d'une nuit de rage subite en antipathie et alors il ne l'épargna pas. Il le mutilera cruellement (il lui sort l'œil de l'orbite avec son couteau.) « *Je tirai de la poche de mon gilet un canif, je l'ouvris ; je saisis la pauvre bête par la gorge, et, délibérément, je fis sauter*

³POE, Edgar Allan, trad. Charles Baudelaire, Les nouvelles histoires extraordinaires, ed. le livre de poche, Paris, 1972, P.59.

⁴*Ibid*, P.61.

un de ses yeux de son orbite »⁵ avant de le pendre à la branche d'un arbre « *Un matin, de sang-froid, je glissai un nœud coulant autour de son cou, et je le pendis à la branche d'un arbre.* »⁶

La petite touche de fantastique s'immisce dans le récit lors de deux évènements : Lorsque la maison prend feu de façon mystérieuse. Le lendemain, le narrateur, ayant pu s'échapper avec sa femme des flammes, découvre au lieu des ruines de sa maison, un mur sur lequel est inscrite la forme d'un chat gigantesque, attaché au cou par une corde. Ce qui le pétrifie.

Ensuite lors de l'apparition du deuxième chat noir qui est en réalité la réincarnation de Pluton car il lui ressemble à tout point de vue : couleur noire, borgne « *comme Pluton, lui aussi avait été privé d'un de ses yeux* »⁷, douillet. La seule différence consiste en une tache blanche sur sa poitrine :

*C'était un chat noir, – un très gros chat, – au moins aussi gros que Pluton, lui ressemblant absolument, excepté en un point. Pluton n'avait pas un poil blanc sur tout le corps ; celui-ci portait une éclaboussure large et blanche, mais d'une forme indécise, qui couvrait presque toute la région de la poitrine.*⁸

Le narrateur le prend chez lui, mais se met bientôt à le détester, Car il lui rappelle son précédent crime.

Un jour alors que le couple descend à la cave de leur nouvelle demeure, le narrateur pris d'une rage soudaine, saisit une hache et tente d'assassiner le chat, mais sa femme s'interposa. Dans sa colère, il tue sa femme. Puis dissimule son

⁵*Ibid*, P.63

⁶*Ibid*, P.65

⁷*Ibid*, P.71.

⁸*Ibid*, P.69.

cadavre en l'emmurant « *Cet horrible meurtre accompli, je me mis immédiatement et très délibérément en mesure de cacher le corps (...) Je me déterminai à le murer dans la cave.* »⁹

La police alertée par les voisins vient inspecter les lieux « *Une perquisition avait été ordonnée (...) Une troupe d'agents de police vint très inopinément à la maison, et procéda de nouveau à une rigoureuse investigation des lieux.* »¹⁰ Mais sans succès.

Le meurtrier était dans un état quasi maladif d'assurance « *confiant, néanmoins, dans l'impénétrabilité de la cachette, je n'éprouvai aucun embarras* »¹¹. Dans un excès de confiance se met à vanter la solidité de la bâtisse puis comme pour prouver ses dires il tape avec sa canne sur le mur derrière lequel se trouve le cadavre. Tout à coup un bruit se fait entendre. La police court alors et arrache les briques pour découvrir le cadavre. En haut duquel se dresse le fameux chat. E. A. Poe parvient à travers son style unique d'écriture à nous plonger dans une atmosphère angoissante où perversité et démence se mêlent pour donner un amalgame effroyable.

I.1.2. Le Cœur révélateur

La deuxième nouvelle « Le Cœur révélateur » (titre original : The tale tell) est un récit à la première personne dans lequel le narrateur s'applique à convaincre le lecteur de sa lucidité et sa bonne santé psychique « *mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou ? (...) vous me croyez fou. Les fous ne savent rien de rien.* »¹². Et que ce dont il souffre n'est rien d'autre qu'une hyperacuité sensorielle « *La maladie a aiguisé mes sens (...) j'avais le sens de l'ouïe très fin* »¹³. Il vit avec un vieil homme dont « *l'un de ses yeux ressemblait à celui d'un vautour, un œil bleu pâle, avec une*

⁹*Ibid*, P.75.

¹⁰*Ibid*,P.78.

¹¹*Idem*.

¹²*Ibid*, P.151-152.

¹³*Ibid*,P.151.

taie dessus.»¹⁴, Un œil laid et terrifiant, qui l'emplit d'effroi tant et si bien qu'il décide de l'assassiner.

Le narrateur insiste sur la dextérité dont il fait preuve pour commettre son crime afin d'attester du fait qu'il ne soit pas insane « *Si vous aviez vu avec quelle sagesse je procédai ! – avec quelle précaution, – avec quelle prévoyance, – avec quelle dissimulation je me mis à l'œuvre* »¹⁵. En effet, pendant sept nuits consécutives, il ouvre précautionneusement la porte de la chambre du vieil homme, Cependant, à chaque fois, l'œil de vautour est trouvée fermé, ce qui l'empêche d'accomplir son odieux plan « *je trouvais toujours l'œil fermé ; – et ainsi il me fut impossible d'accomplir l'œuvre* »¹⁶.

La huitième nuit, le vieil homme se réveille suite un rire indompté de la part du narrateur. Plutôt que de rebrousser chemin, celui-ci décide, après un moment, d'entrouvrir sa lanterne. Un filet de lumière atterrit alors précisément sur l'œil grand ouvert du vieil homme. Angoissé, voire terrifié par les « assourdissants » battements du cœur du vieillard, animé par la terreur, il se rue sur lui et renverse le lit sur lui. Puis il décapite sa victime et dissimule les morceaux sous le plancher :

*J'employai toute ma force à dissimuler le cadavre. La nuit avançait, et je travaillai vivement, mais en silence. Je coupai la tête, puis les bras, puis les jambes. Puis j'arrachai trois planches du parquet de la chambre, et je déposai le tout entre les voliges. Puis je replaçai les feuilles si habilement, si adroitement, qu'aucun œil humain – pas même le sien ! – n'aurait pu y découvrir quelque chose de louche. Il n'y avait rien à laver, – pas une souillure, – pas une tache de sang. J'avais été trop bien avisé pour cela. Un baquet avait tout absorbé, – ha ! ha !*¹⁷

¹⁴ *Ibid*, P.152.

¹⁵ *Ibid*, P.152.

¹⁶ *Ibid*, P.153.

¹⁷ *Ibid*, P.159.

Peu après les faits, des agents de police se présentèrent au domicile du vieil homme après avoir été alertés de la part un voisin, au sujet d'un cri provenant de la maison. Confiant, le narrateur invite alors les officiers à fouiller les lieux :

On frappa à la porte de la rue. Je descendis pour ouvrir, avec un cœur léger. Trois hommes entrèrent. Je promenai mes visiteurs par toute la maison. Je les invitai à chercher, à bien chercher(...) les officiers étaient satisfaits.¹⁸

Il leur atteste que le vieil homme est en voyage et montre que ses trésors sont toujours intacts. Intrépide, il apporte à la chambre du vieillard des chaises, et les invite à se reposer. Pire encore il les plaça juste au-dessus de l'endroit où a été enfoui le corps.

Alors qu'il prend de plus en plus à ses aises, le narrateur commence à entendre un bruit sourd, qui va en s'amplifiant progressivement « *le son augmentait toujours, c'était un bruit sourd, étouffé, fréquent, ressemblant beaucoup à ce que ferait une montre enveloppée dans du coton.* »¹⁹ Il en arrive à croire qu'il s'agit des battements du cœur du vieil homme. Et conclut qu'il est encore en vie sous les planches, plutôt que d'admettre que c'est celui de son propre cœur.

Bouleversé par le battement constant du cœur il fut persuadé que les officiers également l'entendaient aussi bien que lui et feignaient le contraire :

Toujours plus fort ! Et toujours les hommes causaient, plaisantaient et souriaient. Était-il possible qu'ils n'entendissent pas ? Dieu tout-puissant ! – Non, non ! Ils entendaient ! – ils soupçonnaient ! – ils savaient, – ils se faisaient un amusement de mon effroi ! – je le crus, et je le crois encore. Mais n'importe quoi était plus tolérable que cette dérision ! Je ne pouvais pas supporter plus longtemps ces hypocrites sourires.²⁰

¹⁸ *Ibid*, P.160.

¹⁹ *Ibid*, P.161.

²⁰ *Ibid*, P.161-162.

Finalement, le narrateur finit par avouer le crime qu'il a commis à l'encontre du vieil homme et leur dévoile l'endroit où il a planqué le cadavre, dans la chambre à coucher du vieil homme à l'œil de vautour, exactement sous sa chaise.

I.2. LE PROTAGONISTE ENTRE ETRE ET FAIRE

I.2.1. L'être du protagoniste

Quel est la place du personnage-narrateur dans le récit ? Ce questionnement de départ nous conduit à effectuer une étude sémiologique sur notre personnage en question. Pour ce fait, nous devons appliquer la grille qu'a dressée Philippe Hamon afin de définir le statut des personnages d'une histoire. Cette méthode permet de rendre compte des spécificités textuelles et narratives d'un personnage (étant donné que c'est par et à travers le texte que ce dernier prend vie). Selon Hamon, Le personnage est un signe linguistique qui consiste en « *un système d'équivalence réglée, destiné à assurer la lisibilité du texte.* »²¹. C'est donc une construction associant : L'Être et le Faire et l'importance hiérarchique.

Dans les deux nouvelles, c'est le narrateur qui est le personnage central de l'histoire. Le récit fait à la première personne du singulier nous plongeant d'emblée dans un récit rétrospectif de soi. Le narrateur est donc extradiegetique-homodiegetique, c'est-à-dire hors de l'histoire narré mais faisant partie intégrante du récit « *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.* »²²

Le personnage-narrateur est un homme dans les deux cas de figure, ce qui nous tenterait de l'assimiler à l'écrivain lui-même. Il est somme toute anonyme et aucune information n'est donnée sur son apparence, aucun portrait physique n'est dressé de sa personne. Son origine n'est pas défini. Ce que l'on sait de son

²¹HAMON, Philippe, *Pour un statut sémiologique du personnage*, In : Littérature, N°6 ,1972 .Mai 1972, Mai 1972 .pp.86-110.

²²POE, Edgar Allan ,*opcit*,P.59.

statut dans « le chat noir » c'est qu'il est marié à une adorable femme. Tandis que dans « le cœur révélateur » il est colocataire avec un gentil vieillard ayant un œil couvert d'une taie qui le perturbe particulièrement.

C'est par ailleurs la psychologie du narrateur qui est très explicitée dans les deux récits. C'est à son état moral que le narrateur accorde un point d'honneur.

En effet, Dans « le chat noir », le narrateur nous fait part de sa passion pour les animaux principalement son chat noir : « *J'étais particulièrement fou des animaux (...) Cette particularité de mon caractère s'accrut avec ma croissance, et, quand je devins homme, j'en fis une de mes principales sources de plaisirs.* »²³. Cette passion animalière se transforma néanmoins progressivement en haine et agressivité non justifiée « *je sentis bientôt s'élever en moi une antipathie* »²⁴ voire à une jouissance intérieure immense suite à la mort de son animal de compagnie « *Il est impossible de décrire ou d'imaginer la profonde, la béate sensation de soulagement que l'absence de la détestable créature détermina dans mon cœur.* »²⁵

Pareillement, dans « le cœur révélateur », malgré la sympathie qu'a pu éprouver le narrateur envers le vieillard « *j'aimais le vieux bonhomme. Il ne m'avait jamais fait de mal. Il ne m'avait jamais insulté.* »²⁶. Il finit toutefois par aboutir à son meurtre.

Aussi, il était d'un tempérament irritable et irrité « *Je suis très nerveux, épouvantablement nerveux, je l'ai toujours été* »²⁷ ce qui peut de par ses conséquences, aboutir à une forme de délire voire de folie psychotique. Ainsi, il pouvait éprouver des remords quant à sa cruauté mais il en tirait tout de même une jouissance intime et profonde « *j'avais pitié de lui, quoique j'eusse le rire dans le cœur.* »²⁸

²³ *Ibid*, P.60

²⁴ *Ibid*, P.70.

²⁵ *Ibid*, P.77.

²⁶ *Ibid*, P.151.

²⁷ *Ibid*, P.151.

²⁸ *Ibid*, P.155.

I.2.2. Le Faire du protagoniste

Outre son *être* le personnage romanesque fait montre d'un faire particulier qui le distingue au sein de la narration. Le narrateur dans « le chat noir » est un personnage odieux, agressif de par ses actes et particulièrement. Possédant de surcroît des penchants sadiques :

L'ensemble de mon caractère et de mon tempérament, – par l'opération du Démon Intempérance, je rougis de le confesser, – subit une altération radicalement mauvaise. Je devins de jour en jour plus morne, plus irritable, plus insoucieux des sentiments des autres. Je me permis d'employer un langage brutal à l'égard de ma femme. À la longue, je lui infligeai même des violences personnelles. Mes pauvres favoris, naturellement, durent ressentir le changement de mon caractère. Non seulement je les négligeais, mais je les maltraisais.²⁹

En effet, lors de ses nombreux excès de colère il battait sa femme et maltraitait ses animaux en prenant plaisir à le faire. Jusqu'à pendre son chat préféré « *je le pendis* »³⁰ puis au meurtre de sa femme « *je débarrassai mon bras de son étreinte et lui enfonçai ma hache dans le crâne. Elle tomba morte sur la place, sans pousser un gémissement* »³¹. Il expliqua son acte en attestant que l'homme a au sein de lui ce besoin « *de faire le mal pour l'amour du mal seul* »³².

Dans « un cœur révélateur », le personnage-narrateur est obsédé par l'œil de son vieux colocataire. Une peur qui vire à l'obsession puis au crime. Il échafauda un plan machiavélique qui frôle la psychose afin se débarrasser de « l'œil de vautour » qui hanta ses jours et ses nuits. Il s'introduit donc durant plusieurs nuits à minuit pile et resta à observer le vieillard dans son sommeil. Ce

²⁹ *Ibid*, P.62.

³⁰ *Ibid*, P.65.

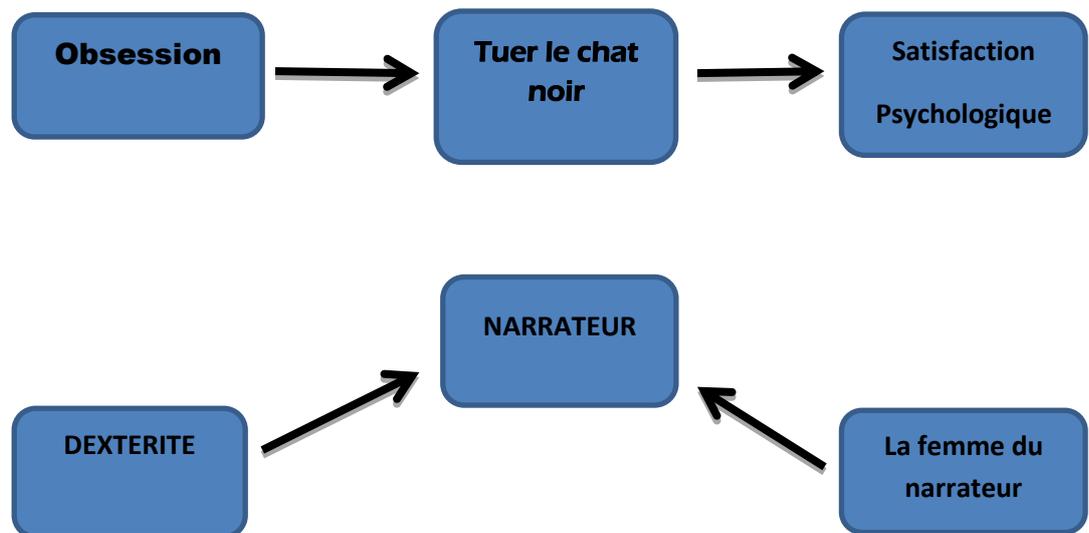
³¹ *Ibid*, P.75.

³² *Ibid*, P.65.

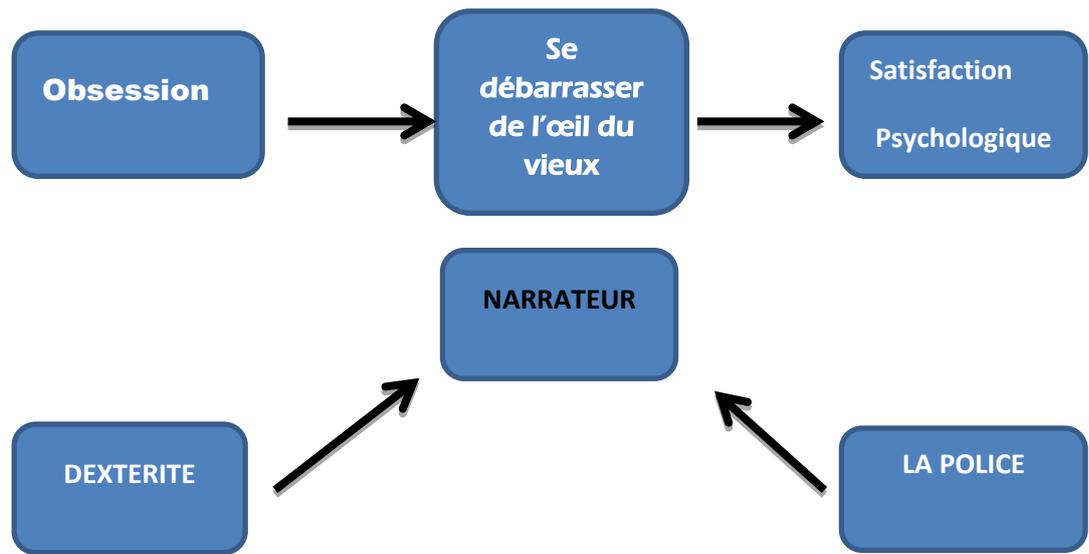
n'est qu'à la huitième nuit qu'il assassina le vieil homme après avoir vu son œil ouvert, et le dissimula sous le parquet de sa chambre.

Selon les théoriciens, on définit une typologie du personnage d'après ses actions et le rôle qu'il assure dans l'histoire relatée. Le personnage devient alors un actant. Plusieurs modèles de classification des actants ont été proposés. Dans notre présent travail, nous nous baserons sur le schéma actantiel de Greimas qui rend compte de six types d'actants : le sujet, l'objet, l'adjuvant, l'opposant, le destinateur et le destinataire. Nous nous proposons donc de dresser le schéma actantiel des deux nouvelles « le chat noir » et « le cœur révélateur ».

- **Le Chat noir :**



- Le Cœur révélateur :



I.3.NEVROSES ET DEFAILLANCES MENTALES

I.3.1. Perversité et sadisme

Les thèmes de perversité et de sadisme sont très présents dans les nouvelles de Poe. Ce sont des concepts qui sont loin d'être clairs et faciles à assimiler. Il convient donc de chercher à les définir afin de pouvoir les distinguer. Qu'est-ce donc qu'un personnage pervers et qu'est-ce qu'un personnage sadique ?

La notion de perversité sous-entend l'émission d'un jugement moral, car une personne perverse est celle qui bafoue les mœurs, les préceptes religieux et/ou les lois sociales. C'est par ailleurs un comportement déviant qui peut être intermittent et non pathologique. Elle désigne une inclination à la méchanceté gratuite et au mal conscient.

Le sadisme pour sa part est une forme de manifestation psychopathologique. Il consiste à éprouver de la jouissance en faisant subir à autrui (partenaire, enfant ou animal) un état d'assujettissement, une humiliation, ou une douleur physique ou morale. Le concept de *sadisme* ou encore le qualificatif *sadique* ou *sadien* vient du nom du marquis de Sade, dont l'œuvre fait

l'éloge de l'algolagnie³³ active mais aussi passive. Selon le psychiatre Richard Von Krafft-Ebing, il s'agit d'un « *mode de satisfaction lié à la souffrance infligée à autrui* »³⁴.

Nos deux protagonistes sont indéniablement des pervers sadiques. En effet, celui de la nouvelle « Le Cœur révélateur » révélait des déviations à caractère déviant et sadique. Ainsi, lors de ses tournées nocturnes chez le vieillard avec le dessein de le tuer il prononça ces mots : « *j'avais pitié de lui, quoique j'eusse le rire dans le cœur.* »³⁵ Dévoilant par-là la profonde perversité qui l'habite.

D'autre part, celui de la nouvelle « Le Chat noir » racontait fièrement la manière dont il s'amusait à flageller sa femme « *je lui infligeai même des violences personnelles* »³⁶ et finit même par faire l'apologie de la perversité :

*Et alors apparut, comme pour ma chute finale et irrévocable, l'esprit de perversité. De cet esprit la philosophie ne tient aucun compte. Cependant, aussi sûr que mon âme existe, je crois que la perversité est une des primitives impulsions du cœur humain, – une des indivisibles premières facultés ou sentiments qui donnent la direction au caractère de l'homme. N'avons-nous pas une perpétuelle inclination, malgré l'excellence de notre jugement, à violer ce qui est la Loi, simplement parce que nous comprenons que c'est la Loi ? Cet esprit de perversité, dis-je, vint causer ma déroute finale. C'est ce désir ardent, insondable de l'âme de se torturer elle-même, – de violenter sa propre nature, – de faire le mal pour l'amour du mal seul.*³⁷

Nous pouvons ainsi conclure que nos deux personnages sont en effet sadiques et pervers à la fois. Ce sont des anti-héros.

³³ La liaison du plaisir et de la douleur

³⁴ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, « *Sadisme* », « *Sado-masochisme* », *Dictionnaire de la psychanalyse*, ed. Fayard / La Pochothèque, Paris, 2011, p. 1380-1385.

³⁵ Edgar Allan Poe, *opcit*, p.155.

³⁶ *Ibid*, p.69.

³⁷ *Ibid*, p.64-65.

I.3.2. Hallucinations

Hallucination du latin *hallucinatio* qui signifie « erreur », « égarement », « bévue », « méprise » et « abus » et serait dérivé du grec *aluo*, signifiant avoir l'esprit égaré. Le verbe lui correspondant, *hallucinari*, signifie « se méprendre », « se tromper », « divaguer » mais aussi « tromper ».³⁸

Selon Henri Ey « *Le phénomène hallucinatoire vécu par le sujet doit [...] comporter un double caractère : celui d'affecter sa sensibilité ou sa sensorialité et celui d'être projeté hors de sa subjectivité* »³⁹. Une personne souffrant de troubles hallucinatoires doit ainsi attesté sentir, entendre ou voir des manifestations objectivement physiques dont l'existence outrepassé sa subjectivité tout en pensant que la perception de ces bruits ou images est partagée par son entourage. Dans ce sens, le psychiatre français Jean-Paul Falret atteste : « *Quiconque croit voir, entendre, flairer, goûter, toucher distinctement, tandis que la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, les téguments, ne reçoivent aucune impression : celui-là est halluciné* »⁴⁰.

Par ailleurs, Les « hallucinations délirantes » ressentent pour Henri Ey, la principale forme hallucinations car elles sont les plus crédibles et difficilement distinguables de la réalité par les hallucinés. Ces hallucinations exprime une totale déstructuration de la conscience, renvoyant à un cas pathologique avancé et parfois chronique. Falret renchérit en affirmant :

Je crois qu'il y a lieu d'admettre deux sortes d'hallucinations, les unes complètes, composées de deux éléments et qui sont le résultat de la double action de l'imagination et des organes des sens : ce sont les hallucinations psychosensorielles ; les autres, dues seulement à l'exercice involontaire de la mémoire et de l'imagination, sont tout à fait étrangères aux organes des sens, elles manquent de l'élément sensoriel, et sont pour

³⁸GIMENEZ Guy, *Étude de l'évolution du concept d'hallucination dans la littérature psychiatrique classique*, 2003, p.68.

³⁹ EY Henri, *Traité des hallucinations*, ed. Masson, Paris, 1973, p. 44-45

⁴⁰FALRET Jean-Paul, *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*, ed. J.B.Baillière, Paris, 1864, P.218.

*cela même incomplètes: ce sont les hallucinations
psychiques*⁴¹

C'est exactement de ces hallucinations psychosensorielles, autrement dit, délirantes dont souffrent les deux protagonistes dans les deux nouvelles que nous étudions. Dans « Le Chat noir », le personnage principal croit voir la figure de son chat qu'il a pendu la veille plaquée sur le mur restant de sa maison en ruine. Or, cela ne peut qu'être une hallucination du au remord qu'il éprouvait à cause de son crime à l'encontre de l'animal de compagnie.

Dans « Le Cœur révélateur », le protagoniste est un halluciné avéré. Alors que les agents de police vinrent inspecter la maison du vieillard pour s'assurer qu'il n'y a rien de suspect à l'intérieur, il se mit à entendre des bruits de ses battements de cœur qu'il crut être ceux du vieil homme tué et enterré sous le parquet de la chambre où lui et les policiers de trouvaient :

*Toujours plus fort ! Et toujours les hommes causaient,
plaisantaient et souriaient. Était-il possible qu'ils
n'entendissent pas ? Dieu tout-puissant ! – Non, non ! Ils
entendaient ! – ils soupçonnaient ! – ils savaient, – ils se
faisaient un amusement de mon effroi ! – je le crus, et je le
crois encore. Mais n'importe quoi était plus tolérable que
cette dérision ! Je ne pouvais pas supporter plus longtemps
ces hypocrites sourires !*⁴²

Non seulement il se détachait de sa subjectivité en prenant ses propres battements de cœur pour (objectivement) venant du cadavre dissimulé. Mais encore il entra dans un état aigu de paranoïa en accusant ridiculement les policiers d'hypocrisie car feignant ne pas entendre ce qui pour lui était un bruit assourdissant.

⁴¹Edgar Allan Poe, *opcit*, P.369.

⁴²*Ibid*,P161-162

I.3.3. Folie meurtrière

Le crime et notamment le meurtre présente un thème longuement exploité en littérature. Celle-ci étant un terrain propice à toutes sortes de fantaisies immorales, expérimentations douteuses et de dénonciations. Edgar Allan Poe est sans doute l'un des plus talentueux écrivains qui ont su sublimer ce pan sombre de l'expérience psychique et historique humaine.

Dans « Le Chat noir » et « Un Cœur révélateur » le narrateur mêle l'esprit meurtrier à la folie, faisant ressortir toute la cruauté de l'acte criminel. Ainsi, dans la première le personnage principale réduit la taille de ses crimes (meurtre, flagellations...etc.) en les qualifiant de « *simples événements domestiques.* »⁴³. Il va même jusqu'à décrire ses crises de folies qui aboutit au meurtre de son chat et bientôt de sa femme :

*L'ensemble de mon caractère et de mon tempérament, – par l'opération du Démon Intempérance, je rougis de le confesser, – subit une altération radicalement mauvaise. Je devins de jour en jour plus morne, plus irritable, plus insoucieux des sentiments des autres. Je me permis d'employer un langage brutal à l'égard de ma femme. À la longue, je lui infligeai même des violences personnelles. Mes pauvres favoris, naturellement, durent ressentir le changement de mon caractère. Non seulement je les négligeais, mais je les maltraisais.*⁴⁴

Du point de vue des spécialistes de l'ethnologie et de l'ethnopsychiatrie qui ont pu se pencher sur ce phénomène de la folie meurtrière qu'ils nomment « l'Amok », cette pathologie dangereuse se présente très souvent à la suite de frustrations importantes. Ainsi, une personne ayant été sujette à des humiliations, ou a fait l'expérience d'un nombre d'échecs de manière ostentatoire ou encore un déshonneur public, est grandement susceptible de craquer sous le poids du

⁴³ *Ibid*, P.59.

⁴⁴ *Ibid*, P.62.

regard de la société, et entrer dans un état de folie furieuse faite de vengeance, de destruction et d'autodestruction.

Dans le cas de nos deux nouvelles, le narrateur avoue être alcoolique et souvent les personnes qui tombe dans l'addiction sont des êtres déçus et souffrant d'un échec social, professionnel et affectif ce qui doit être le cas du personnage central des deux histoires.

Le narrateur décrit son état de folie (meurtrière de par ses conséquences sanglantes) de « fureur de démon » : « *Une fureur de démon s'empara soudainement de moi. Je ne me connus plus. Mon âme originelle sembla tout d'un coup s'envoler de mon corps, et une méchanceté hyperdiabolique, saturée de gin, pénétra chaque fibre de mon être.* »⁴⁵

⁴⁵P.63.

**NOUVELLE SANS NOUVEAUTE :
DE L'INTERTEXTE A
L'INTRATEXTE**

II.1. PREMICES D'UNE THEORIE

II.1.1. Les formalistes russes

Traditionnellement, l'œuvre littéraire ne pouvait être appréhendée séparément de son contexte de production (historique, sociologique, économique, idéologique...etc.). Ce n'est qu'avec les formalistes russes que la critique littéraire pris le parti de l'analyse interne au dépend de celle externe, anciennement exercée sur les textes. La critique littéraire devient dès lors immanentiste, c'est-à-dire basée sur l'œuvre, avec l'a priori que sa signification se trouve en elle-même, pour elle-même et délivrée par elle-même.

A l'orée des années 1920, Roman Jakobson définit la notion de *Littérarité*, qui a eu un rôle considérable dans le développement de la critique littéraire du XXe siècle. D'après le linguiste russe, la littérarité est une caractéristique différentielle « *qui fait d'un message verbal une œuvre d'art* »⁴⁶. Ce concept permettra par la suite d'ériger une science particulière aux formes et langages littéraires couramment appelée : La Poétique. Selon Jakobson : « *L'objet de la science littéraire n'est pas la littérature, mais la littérarité "literaturnost", c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire.* »⁴⁷

La littérarité de l'œuvre devient alors l'objet de la science des textes littéraires, tel que le clame Eichenbaum :

Ce qui nous caractérise n'est pas le « formalisme » en tant que théorie esthétique, ni une « méthodologie » représentant un système scientifique défini, mais le désir de créer une science littéraire autonome à partir des qualités intrinsèques du matériau littéraire. [...] Nous posons et nous posons encore comme affirmation fondamentale que l'objet de la science littéraire doit être l'étude des

⁴⁶ Roman JAKOBSON, «Linguistique et poétique», dans Essais de linguistique générale, Paris, Minuit (Double), 1960, p. 210.

⁴⁷ Roman JAKOBSON, La poésie moderne russe [1921], cité dans Tzevtan Todorov [dir.], Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1965, p. 35-36.

*particularités spécifiques des objets littéraires les distinguant de toute autre matière.*⁴⁸

Le détachement opéré par les formalistes russes avec le contexte de l'œuvre et les éléments extratextuels revient à l'existence de relations et structures internes partagées par les textes littéraires. C'est par ailleurs via la notion de « intertexte » que l'intertextualité émergera.

II.1.2 Dialogisme bakhtinien :

Selon un point de vue diachronique, le concept d'intertextualité fut associé au formalisme russe, et principalement aux travaux du sémioticien et théoricien du roman Mikhaïl Bakhtine. Notamment son œuvre monumentale *La Poétique de Dostoïevski* (1963). Il présenta, dans un premier temps, le concept de « polyphonie » : « *Le récit monologique traditionnel, dans lequel triomphe la seule voix de l'auteur, et en se concentrant sur le dialogisme – à savoir, la coexistence, au sein d'un même texte, de discours très divers* »⁴⁹.

La polyphonie postule pour la pluralité des voix présentes dans le texte ainsi que le caractère référentiel et ambivalent du langage littéraire. Privilégiant le principe de dialogue intertextuel. Bakhtine souligne à propos du concept de dialogisme qu' :

*Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre qui l'inspire et à qui il répond »*⁵⁰. *Ainsi, la théorie bakhtinienne sur l'énoncé et du dialogisme : « illustre bien cette volonté d'en finir avec un strict formalisme [...] c'est donc bien l'unicité et l'homogénéité de l'énoncé qui est remise en cause, comme, après Babel, l'unité de la langue fait place à l'éclatement linguistique.*⁵¹

⁴⁸ Boris EICHENBAUM, *La théorie de la "méthode formelle"*, dans Todorov, Op. Cit., p. 31-35.

⁴⁹ Fabrice THUMEREL, *La Critique littéraire*, Armand Colin, 1998, p. 177.

⁵⁰ Nathalie PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996, p. 25.

⁵¹ Ibid., pp.25.

Bakhtine fraye donc un chemin prometteur vers la notion de l'intertextualité, qui stipule que la signification d'un texte littéraire ne peut être pénétrée qu'au moyen d'une mise en relation avec d'autres textes.

II.2. NAISSANCE ET EVOLUTION

II.2.1. Kristeva et compagnie

Le terme d'intertextualité est introduit pour la première fois en 1969, par Julia Kristeva dans son essai critique : *Le mot, le dialogue et le roman*⁵². En se référant aux travaux de Bakhtine, elle réussit à définir l'intertextualité. Cette dernière consisterait en un processus dynamique et interactif reliant l'auteur, le lecteur et le contexte culturel :

*L'axe horizontal (sujet-destinataire) et l'axe vertical (texte contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption est transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double.*⁵³

Pour Kristeva, l'acte de lecture occupe une importance capitale quant à l'établissement de rapports entre les diverses productions autant culturelles, littéraires ou/et artistiques. En d'autres termes, le texte comporte toujours des traces de présence ou de métissage avec d'autres textes. Il s'inscrit dans des énoncés antérieurs, antiques ou contemporains à qui il fait. Philippe Sollers,

⁵² Julia KRISTEVA, *Séméiôtiké* : Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969.

⁵³ Ibid., pp.84-85.

renchérit sur ce postulat : « *Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l'accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur* »⁵⁴

En Somme, lors d'une analyse intertextuelle, l'effort ne se centre pas uniquement sur l'instance de production représentée par l'auteur et ses intentions originelles. Les interprétations lectorales occupent une grande place dans une telle étude herméneutique. L'enjeu de toute recherche sur l'intertextualité consiste au fait de démontrer la manière avec laquelle cohabitent deux textes ou plus pour produire de nouvelles dimensions significatives et poétiques.

En 1974, Roland Barthes officialise le concept d'intertexte dans un article paru dans l'Encyclopædia Universalis. Il souscrit :

*Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues*⁵⁵ .

Roland Barthes instaura ainsi le concept d'intertexte. Il en parle notamment dans *Le Plaisir du texte*, au sein d'un bref chapitre portant le titre d'"Intertexte". Il observe en guise d'illustration des traces de Stendhal ou de Flaubert en lisant Proust :

Je savoure [...] le renversement des origines, la désinvolture qui fait venir le texte antérieur du texte ultérieur. Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathesis générale, le mandata de toute la cosmogonie littéraire [...]. Proust, [...] ce n'est pas une "autorité" ; simplement un souvenir circulaire. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal

⁵⁴SOLLERS, Philippe, *Théories d'ensemble*, Coll. Tel Quel, ed. Seuil, Paris, 1968, p.75.

⁵⁵BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia universalis*, 1974.

*quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie.*⁵⁶

Barthes considère alors l'intertexte comme une brèche vers l'inconscient de l'écrivain et la subjectivité du lecteur. L'intertexte crée une certaine forme de complicité entre les deux prenant du processus littéraire.

II.2.2. Post-Tel.Quelquistes

Michaël Riffaterre contribuera à l'évolution de la notion en tachant de retrouver la « trace intertextuelle » au sein du support écrit et de sa sous-structure (phrase, fragment...etc.). L'intertextualité correspondrait donc selon ce dernier à un processus de lecture spécifique au texte littéraire. Ainsi, le lecteur concevrait la littérarité d'un texte lorsque celui-ci y observerait « *les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie* »⁵⁷.

M. Riffaterre consacra son travail à approfondissement stylistique et rhétorique des études sur l'intertextualité. Sa méthode d'analyse fait une fixation sur l'instance de réception c'est-à-dire le lecteur et les rapports qu'il entretient avec la trame du texte. Ainsi, pour Riffaterre l'intertexte c'est :

*L'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve [...] à la lecture d'un passage donné » et l'intertextualité, « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire*⁵⁸.

À partir de ces caractéristiques textuelles formelles, il s'agira d'occasionner des réminiscences pour faire surgir des liens diachroniques cachés entre les

⁵⁶BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, éd. du Seuil, Paris, coll. « Tel Quel », 1974, p. 59.

⁵⁷ RIFFATERRE, Michaël, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980.

⁵⁸ RIFFATERRE, Michaël, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, no41, février 1981, p.4-5.

œuvres littéraires. Dès lors, L'attention se porte entièrement sur le lecteur et ses facultés la mise en relation et d'interprétation.

En 1982 apparut *Palimpsestes*, un ouvrage de Gérard Genette dans lequel ce dernier apporte un nombre de notions nouvelles ayant attiré à l'intertextualité et contribuant ainsi à son développement théorique ainsi que pratique. Au sein de sa théorie le concept d'« intertextualité » dénote la « *présence effective d'un texte dans l'autre* »⁵⁹. Il la définit comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, en d'autres termes il s'agirait de la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite qui puisse être. Dans ce sens il différencie entre la citation, référence littérale et explicite ; le plagiat, référence littérale mais non explicite; et l'allusion, référence non littérale et non explicite.

Par ailleurs, Gérard Genette nommera « transtextualité » tout ce qui met un texte en lien ou en perspective avec d'autres textes qui lui sont antérieurs ou contemporains. Cette notion se décline sous quatre formes :

- L'architextualité : la relation d'un texte avec sa catégorie générique.
- La paratextualité : la relation d'un texte avec son paratexte.
- La métatextualité : la relation de commentaire et de critique vis-à-vis d'un autre texte.
- L'intertextualité : elle englobe les formes d'allusion, de plagiat et de citation.

II.2.2. Transtextualité interne

Lorsqu'une intertextualité est détectée au sein d'une même œuvre, cela devient de l'intratextualité qui est une forme restreinte d'intertextualité ou de transtextualité inhérente à l'œuvre d'un seul et même auteur. Ce phénomène est au fondement de la création littéraire.

⁵⁹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, ed. du Seuil, Paris, coll. "Poétique", 1982, p. 8.

En fait, un œuvre déjà publié d'un auteur peut effectivement constituer un brouillon, patron, ou antithèse pour ceux qui lui seront consécutives. L'intratextualité permet donc de déterminer les caractéristiques stylistiques, esthétiques, poétiques, idéologiques et scripturales propres à un auteur donné.

L'intratextualité supposerait donc que l'œuvre littéraire est cyclique, caractérisée par un retour des personnages, des lipogramme, un retour de symboles et de thèmes, analepses et prolepses...etc.

Dans Les nouvelles extraordinaires D'Edgar Allan Poe, les deux textes qui sont ceux du *Chat noir* et du *Cœur révélateur*, la pratique d'intratextualité s'immisce d'une manière particulière, faisant émerger au sein des textes des effets d'cohérence et de cohésion, de continuité et de ressemblance qui laissent à penser que l'auteur ne fait que réécrire la même œuvre encore et toujours. C'est justement cela que nous tenterons de démontrer dans ce qui suit.

III. ELEMENTS INTRATEXTUELS

III.1.LE FANTASTIQUE

Le mot « fantastique » vient du latin *fantasticus*, qui signifie « irréel, imaginaire ». Il vient lui-même du grec *phantastikos*, « imaginaire ». Le récit fantastique suppose l'intrusion du surnaturel dans la vie réelle. En le pratiquant, l'auteur joue sur l'hésitation éprouvée par un personnage superstitieux et ignorant les lois de la physique face à un événement qui de prime abord donne l'image d'un fait surnaturel.

Il présente, par ailleurs, une rupture de l'ordre conventionnel et naturel de la réalité tangible. Ses constantes sont : le doute, le mystère, l'inexplicable, la peur et l'angoisse. Le récit fantastique suit la structure suivante :

- un ou des personnages sont présentés dans un cadre banal et réaliste qui contribuera à donner de la vraisemblance à l'histoire.

- L'irruption d'un phénomène à priori surnaturel qui suscite la peur et l'angoisse chez les plus superstitieux.
- Instauration du doute et recherche d'explications.
- Résolution du mystère par la raison et retours au quotidien.

Cela veut dire que le narrateur raconte une histoire qui est de prime abord ordinaire où tout est vraisemblable, puis tout d'un coup, il y a la survenance d'un événement, un phénomène, un élément perturbateur qui sort du cadre du normal et du naturel. Il fait glisser le récit à travers un sentiment d'angoisse et de peur mêlée à la surprise, vers un registre.

Le personnage central (héros ou anti-héros) s'interroge sur la nature et l'origine du phénomène « surnaturel » et tente de l'expliquer en usant de sa raison, du bon sens et de la logique. Ce qu'il finit généralement à accomplir à la fin de l'histoire comme le suppose le personnage principal dans « *le chat noir* » de Poe. En effet, dès le début du récit :

Plus tard peut-être il se trouvera une intelligence qui réduira mon fantôme à l'état de lieu commun, – quelque intelligence plus calme, plus logique, et beaucoup moins excitable que la mienne, qui ne trouvera dans les circonstances que je raconte avec terreur qu'une succession ordinaire de causes et d'effets très naturels.⁶⁰

La nouvelle du *Chat noir* et celle du *Cœur révélateur* présentent toutes deux des indices qui teignent le texte d'une dimension fantastique. Dans la première, le chat noir, indice d'un mauvais présage est l'animal de compagnie du narrateur. Celui-ci le tue mais il rencontre peu après un chat qui lui ressemble comme deux gouttes d'eau. Dans la seconde, le narrateur, se faisant meurtrier de son vieux colocataire, entend les battements de son cœur après plusieurs jours de sa

⁶⁰ POE, Edgar Allan , *opcit*, P.56-60.

dissimulation sous le parquet de sa chambre à coucher « *c'est le battement de son affreux cœur !* »⁶¹

Le récit dans les deux nouvelles est mené à la première personne : le narrateur présente les événements dont il fait l'exposé sont bien réels et ayant été vécu par lui personnellement. Cela ressemble en apparence à un pacte autobiographique. Le récit présente également un cadre spatio-temporel dans la réalité. Ce qui accentue l'effet de surprise et de peur lors du surgissement du fantastique.

Par ailleurs, des événements suspects voire terrifiants surviennent dans les deux récits ce qui met mal à l'aise les personnages et le lecteur du fait de leur caractère inquiétant « *ces événements m'ont terrifié, – m'ont torturé, – m'ont anéanti.* »⁶²

III.2. LE SYMBOLE DE L'ŒIL CREVE

Toute œuvre littéraire constitue un champ foisonnant de symboles. Le symbole est un signe référentiel doté de signification. Il permet de passer à l'abstrait au concret. Ses origines sont généralement religieuses et spirituelles. Il possède donc une valeur culturelle. D'après Carl Jung :

*Ce que nous appelons symbole est un terme, un nom ou une image qui, même lorsqu'ils nous sont familiers dans la vie quotidienne, possèdent néanmoins des implications, qui s'ajoutent à leur signification conventionnelle et évidente. Le symbole implique quelque chose de vague, d'inconnu, ou de caché pour nous.*⁶³

En effet, le Symbole vient du grec *symbolon*, qui renvoie à un morceau de terre cuite brisé en deux fragments dont chacun était conservé chez une famille pour faire perdurer les liens d'hospitalité et d'amitiés.

⁶¹ *Ibid*, P.163.

⁶² *Ibid*, P.59.

⁶³ JUNG, Carl Gustave, *L'homme et ses symboles*, ed. Robert Laffont, Paris, 1964, p. 20.

Le symbole est une image concrète choisie pour présenter une référence mythique, culturelle ou encore l'une des qualités rattachées à l'objet en question. En ce sens, l'abeille est le symbole du zèle et du travail, la balance est le symbole de la justice, l'âne celui de l'entêtement...etc. Par ailleurs, l'œil, organe de la vue et de la perception du monde, engage une symbolique très puissante. Mais alors quelle serait la symbolique de l'œil crevé ?

Cette image macabre de l'œil crevé est très présente en littérature et principalement dans l'œuvre de Poe. Et cela nous renvoi aux figures mythiques anciennes : Œdipe et le Cyclope. Le premier étant un roi qui se crève les yeux après avoir découvert le parricide et l'inceste qu'il a commis avec sa mère de manière inconsciente. Et le second étant un monstre doté de trois yeux et dont l'un d'eux sera crevé par le roi d'Ithaque Ulysse.

Selon Freud, les yeux crevés sont un équivalent symbolique de l'acte de castration, et que ce châtiment vient punir l'inconscient de ses émergences impromptues et souvent sous formes de passions et d'immoralités. Ainsi d'un point de vue psychanalytique, le motif de l'œil borgne renverrait à l'affrontement de la pulsion et de l'interdit.

III.3.L'ANTI-HERO POETIQUE

L'anti-héros est le personnage principal au sein d'un roman de fiction qui ne présente *à priori* aucune des caractéristiques du héros traditionnel. Il peut assurer le rôle d'un méchant, un personnage inutile qui ne poursuit pas un destin noble ou une quelconque quête existentielle, ou encore un personnage indifférent, égoïste et non animés de sentiments transcendants.

L'anti-héros peut éventuellement être empreint de bonté mais dont l'apparence et les physiques (poids, taille, l'apparence, d'un handicap physique, psychologique) ne s'accordent pas avec l'image du héros conventionnel intelligent, beau et robuste. Il peut toutefois devenir « héros malgré lui » en

effectuant des actes héroïques tel que le fait de rétablir la justice par hasard et par inadvertance. Nous pouvons dénombrer quatre principaux types d'antihéros :

- Le personnage lambda, sans pouvoirs ni facultés spécifiques. .
- Le héros déceptif : un personnage dont les qualités héroïques sont mal exploitées, niées, ou intermittentes.
- Le héros décalé : un personnage ordinaire, sans spécificités héroïques, qui se voit un jour au lendemain engagé dans une situation extraordinaire.
- Le héros négatif : méchant, antisocial et porteur de valeurs maléfiques donc anti-héroïques

Ce dernier correspond clairement au personnage central dans les deux nouvelles que nous étudions dans notre travail. En effet, il s'agit bien d'un anti-héro ou héro négatif. Les deux personnages apparaissent comme antipathiques et suscitant la peur.

Le lecteur assiste à ses actes de folies et crimes vis-à-vis des autres personnages (le chat, l'épouse, le vieillard). Le lecteur assiste également à la progression du mal, du sadisme et de la perversité des deux personnages jusqu'à la démence qui se traduit par le crime injustifié dont ils se rendent coupables. Le tout sans éprouver le moindre remord « *je n'éprouvai aucun embarras.* »⁶⁴

III.4. THEMES CRIMINELS

Parmi les points communs, et éléments intertextuels entre les deux nouvelles ont question il y'a la constante des thèmes criminels tel que : le meurtre « *Cet horrible meurtre accompli* »⁶⁵, le sadisme, la perversité, la pendaison, le mal pour le mal « *je le pendis, parce que je savais qu'en faisant ainsi je commettais un péché* »⁶⁶.

⁶⁴ *Ibid*, P.78.

⁶⁵ *Ibid*, p.75.

⁶⁶ *Ibid*, p.65.

Nous retrouvons également le thème de la folie sous sa forme symbolique « *Au feu ! Les rideaux de mon lit étaient en flammes. Toute la maison flambait.* »⁶⁷ De fait, la maison symboliserait dans le domaine psychanalytique la psyché ou le domaine psychique de l'individu. La voir prendre feu ne peut que signifier sa perte, c'est-à-dire basculer dans la démence ce qui engendrerait les actes de violence meurtrière et de torture perverse et sadique. Le discours du meurtrier exprime clairement cet état de psychose lorsqu'il qualifie son crime d' « *œuvre* »⁶⁸ Comme s'il s'agissait d'un objet d'art.

⁶⁷ *Ibid*, p.66.

⁶⁸ *Ibid*, p.152.

CONCLUSION

Edgar Allan Poe est un écrivain Américain qui fascine. Non seulement en raison de son talent incontestable à narrer et à captiver de par ses intrigues, mais aussi grâce à la fibre de folie avec laquelle sont imprégnés ses écrits et son œuvre à plus grande échelle. Nous nous sommes donc intéressés dans notre présent travail à cette spécificité de l'œuvre littéraire de Poe mais également à l'unicité qui transcende ses textes.

Dans son recueil de nouvelles intitulé *Les Nouvelles histoires extraordinaires*, Poe expose tout un pan de défaillances mentales qui donne à l'œuvre une dimension terrifiante mais surtout passionnante de par les thématiques épineuses que cela suppose. Nous avons pu observer de plus près quelques-unes d'entre elles : la perversité et/ou le sadisme, les hallucinations et la folie meurtrière.

Ces maladies mentales font partie des éléments récurrents dans tout l'ouvrage et qui contribue à perpétuer l'effet de continuité qui y subsiste.

Nulle œuvre littéraire ne naquit *ex-nihilo* : voilà le résultat auquel ont abouti les critiques littéraires principalement depuis les années 1970 et cela principalement grâce à Julia Kristeva qui a repris elle-même les travaux de Michael Bakhtine sur le concept de dialogisme et celui de polyphonie de l'œuvre littéraire pour développer sa théorie vers ce qu'on appelle actuellement : l'Intertextualité. Cette dernière stipulerait que toute œuvre est emprunte implicitement ou explicitement d'une autre œuvre.

De surcroît, pareillement au fait que le texte peut entre tenir une correspondance avec une autre œuvre ; il est également possible qu'il suppose une relation avec les autres textes de son même auteur. Ce phénomène littéraire correspond à une forme particulière d'intertextualité que l'on appelle couramment : intratextualité.

Les deux nouvelles tirées du recueil de nouvelles écrit par l'auteur Américain Edgar Allan Poe (et traduit par Charles Baudelaire) que nous avons

tenté d'appréhender dans ce travail, à savoir « Le Chat noir » et « Le Cœur révélateur », présentent un parfait échantillon pour étudier le déploiement de ce concept d'intratextualité.

En effet, Poe est connu pour mettre à contribution ses propres textes. Dans le sens où il recycle de manière ingénieuse des thématiques antérieures, presque identiques avec celles ultérieures, en exploitant les mêmes intrigues avec des progressions et structures narratives similaires, afin de rendre à la fin du processus de création un produit nouveau comportant toutefois des « traces d'ancienneté ».

Poe fait de chaque texte un écho à celui qui le devance à travers ses personnages, la spacio-temporalité, la trame narrative, constantes thématiques, expressions leitmotivs, qui donnent un effet de style, de cohérence, de cohésion, l'unicité et de continuité remarquable et profondément inhérent à la littéarité de l'œuvre en question. Ainsi, le théoricien Lucien Dällenbach définit le phénomène d'intratextualité par l'ensemble de rapports intertextuels établis entre les textes du même auteur.

Dans les échantillons littéraires cités plus haut que nous nous sommes proposés d'examiner ici, l'intratextualité ou l'intertextualité restreinte s'observe d'une manière flagrante, créant des points de réminiscences au sein de chacun des deux textes. Ainsi, l'œuvre d'Edgar Allan Poe s'inspire d'elle-même par cet accouplement référentiel d'un texte avec un autre. Il est auto-référentiel.

A cet effet, nous avons pu définir un nombre d'éléments intratextuels existants dans les deux nouvelles et qui confirment leur écho mutuel : le récit fantastique, le symbole de l'œil crevé, le personnage de l'anti-héros, les thèmes criminels.

Le fantastique est un registre et un genre littéraire à part entière. Poe en use dans quasiment toutes ses nouvelles. Notamment les deux que nous

analysons. Notons que le fantastique consiste en l'intrusion du surnaturel dans un cadre vraisemblable laissant naître le doute, l'angoisse et la peur.

Dans « Le Chat noir » le fantastique survient lorsque le chat noir du anti-héros meurt et qu'un autre chat possédant les mêmes caractéristiques et la même apparence apparaît laissant planer le doute et fait naître la peur chez le personnage principal. Tandis que dans la deuxième nouvelle, le fantastique survient lorsque le meurtrier commence à entendre les battements de cœur du cadavre... en réalité c'était les siens.

L'œil crevé est un symbole partagé par les deux textes littéraires. Celui-ci ferait référence au complexe d'œdipe qui mine l'inconscient de l'écrivain. En effet symbole de castration, il peut également faire référence au cyclope borgne, géant aux pieds d'argile. Comme l'est le personnage central dans les deux nouvelles qui commet un meurtre mais qui reste tétanisé devant un chat noir douillet et l'œil couvert d'une taie d'un vieillard.

Pour ce qui est du personnage central, il ne s'agit pas un héros conventionnel, traditionnel, irréprochable. En effet, il tue des êtres innocents, il torture des animaux, il fait preuve de sadisme... c'est un personnage maléfique. Un personnage monstrueux qui inspire la peur, la colère et le dégoût. Il s'agira donc non plus d'un héros mais d'un anti-héro ou un héros négatif e personnage anti-héros.

Finalement, les thèmes criminels sont le dernier élément intratextuel que nous avons pu aborder. Il s'agit de l'ensemble des semés et isotopies relatifs au meurtre, à la mort, la terreur, le macabre...etc. ce sont effectivement des leitmotifs qui font écho au sein de l'œuvre et entre ses textes. Ainsi, dans les deux nouvelles l'intrigue tourne autour d'un crime et est délimitée par des faits lugubres tels que : la pendaison, la torture, la fantasmagorie...etc.

Dans les deux cas de figures, il s'agit de l'histoire lugubre d'un homme qui perd le contrôle de ses nerfs et son esprit, ce qui le mène à commettre un crime, à dissimuler le cadavre et enfin à être démasqué par la police.

Par ailleurs, les deux nouvelles renseignent sur les déclinaisons de la folie et dénoncent la violence qui peut être engendrée par celles-ci. Poe dénonce par la non-censure et le choc, la perversité et le sadisme en tant que brèche ouverte vers le meurtre.

Dernier point commun intéressant à relever : la *closure*. En effet, les deux textes se terminent par l'évocation de l'adjuvant ou encore de la cause du meurtre. Ainsi, la *closure* de la première nouvelle évoque le chat noir borgne « *la hideuse bête et son œil unique flamboyant* »⁶⁹, tandis que la seconde se termine par le bruit tambourinant du cœur qui a démasqué le meurtrier halluciné « *C'est le battement de son affreux cœur !* »⁷⁰

Ainsi, la récurrence de ces motifs est la preuve d'un acte intratextuel mis en œuvre par l'auteur afin de mettre à l'épreuve son mythe personnel, sans lequel aucune intertextualité n'est possible. En ce sens, est-ce que le mythe personnel qui serait derrière l'intertextualité de ses œuvres ne serait pas en relation avec la folie ou le meurtre ? En raison de l'intertextualité restreinte, l'œuvre littéraire devient autoréférentielle. Mais alors, est-ce que la pratique de l'intratextualité ne serait pas stérilisante pour la littérature ?

⁶⁹ *Ibid*, p.81.

⁷⁰ *Ibid*, p.163.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CORPUS :

- Edgar Allan Poe, trad. Charles Baudelaire, *Les nouvelles histoires extraordinaires*, Ed. le livre de poche, paris, 1972
- Edgar Allan Poe « *Le Cœur révélateur* ».
- Edgar Allan Poe « *Le Chat Noir* ».



OUVRAGES THEORIQUES ET CRITIQUES

- BAKHTINE, Michael, *Esthétique de la création verbale*, éditions Gallimard, Paris, 1979.
- BAKHTINE, Michael, *Esthétique et théorie du roman*, Ed Gallimard, Paris, 1978
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BARTHE, Roland, *Le Plaisir du texte (1973)*, Seuil, « Points ».
- BARTHES Roland, *Analyse textuelle dans le roman*.
- COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction*, éditions du Seuil, Paris, 2001.
- Compagnon, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.
- El, OUAZZANI, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction, Regard sur la littérature marocaine*, Paris, Publisud, 2002.
- FALRAT Jean-paul, *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés*, ed.J.B. Baillièrè, paris, 1864.
- FREUD Sigmund, *Cinq psychanalyses*, ed. PUF, paris, 1970.
- Freud Sigmund, *Névrose, psychose et perversion*, ed.PUF, paris 1973.

- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, éd Du Seuil, France, 1987.
- GENETTE, Palimpsestes. *La littérature au second degré* (1982), Seuil, « Points ».
- GIGNOUX, Anne-Claire, *Initiation à l'intertextualité*, éd Ellipses, Paris, 2005.
- GLISSANT, Edouard, *Poétique de la relation*, éd Gallimard, Paris, 1990.
- GUIRAUD P, *psychiatrie générale*, éd Le François, paris, 1950.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, éd, PUF, 1992.
- KRISTEVA, Julia, Séméiotikè. *Recherche pour une sémanalyse* (1969), Seuil, « Points ».
- LANTERI-Laura G, *Les hallucinations*, ed.Masson, paris, 1991
- LAVOCAT, Françoise, *Usage et théories de la fiction*, Rennes, PUR, 2004.
- LAZORTHE G, *Les hallucinations*, éd. Masson, paris, 1996.
- LE GALLIOT, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires, théorie et pratique*, Fernand Nathan, 1977.
- MAUREL, Anne, *La critique*, éd Hachette Supérieur, Paris, 2008.
- PIEGAY-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996.
- QUERCY P, *L'hallucination*, éd. F.Alcan, paris, 1930.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, éd Flammarion, GF-Corpus, Paris, 2002.
- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éd Nathan, Nathan, Paris, 2000.

- REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éd Nathan, Paris, 2001.
- RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Seuil, 1979.
- SAINT, Gelais, *fiction transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Harmattan, paris, 2013.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'INTERTEXTUALITE Mémoire de la littérature*, éd Nathan, Paris, 2001.
- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, éd Nathan, Paris, 1992.
- THERENTY, Marie-Eve, *L'analyse du roman*, Paris, Hachette Supérieure, 2000.

THESES ET MEMOIRES

- ABIDET Chahrazed, *La transfiction. Du poème au roman : le cas de Hizya de Maïssa Bey*, Mémoire de Master, Université Larbi Ben M'Hidi - Oum El Bouaghi, 2017-2018.
- BELHOCINE Mounya, *Etude de l'intratextualité dans les oeuvres de Fatéma Bakhaï*, Mémoire de magistère soutenu en 2007, Université de Béjaïa.
- BOUZIDI, Hassina, *Baudelaire et l'obsession mythique du paraître : vers une éminence héroïque*. Mémoire de Magistère, Université Mohamed Khider - Biskra. 2017.
- BOUZIDI, Hassina, *Les métaphores obsédantes dans « Les Fleurs du Mal » de BAUDELAIRE*. Mémoire de Master, Université Mohamed Khider Biskra, 2008

- CHRISTINE Marcandier, *Beauté et violence : crimes de sang et scènes de meurtre dans la littérature romantique (1823-1848)*, Thèse de doctorat en Littérature française, Paris 4, 1998.
- GUETTAFI Sihem, *Didactisation et historicité dans La Chrysalide de Aicha Lemsin, Symbolique d'une œuvre intégrale*, Mémoire de Magistère, université de KasdiMerbah, Ouargle 2006
- Mémoire de Master : *Construction transfictionnelle et éclatement narratif dans neige des marbre et l'enfant maure de Mohamed Dib*, BADIS Hafida université d'Oum El Bouaghi, 2017.
- MEZIOUD, Bisma, *Analyse intertextuelle et interculturelle de tuez-les tous*, De Salim BACHI, Mémoire de Magister, 2007/2008.
- SOLTANI, Wassila, *La transculturalité : De l'intertextualité à la réécriture mythique Dans Ainsi Parle la Tour CN*, De Hedi BOURAOUI, Mémoire de Master 2012/2013
- ZENATI Ikram, *De l'interculturalité à l'intertextualité dans Une année chez Les Français* De Fouad LAROUI, Mémoire de Master, 2017/2018

ENCYCLOPEDIES ET DICTIONNAIRES

- ALAIN Rey, Dictionnaire culturel en langue française, Paris : Dictionnaire Le Robert, 2005.
- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, édition PUF, Paris, 2002.
- AZIZA, Claude, OLIVIERI, Claude, SCTRICK, Robert, Dictionnaire des types et caractères littéraires, France, Fernand, Nathan, 1978.

- Dictionnaire Encyclopédiques 2005, Ed.PhilippeAuzou, Paris, 2004
- Dictionnaire des symboles des rites et des croyances, Cathrine, Pont-Humbert, Ed. Jean-Claude Lattès, 1995.
- GARDES-TAMINE Joêle, HUBERT, MARIE-CLAUDE, dictionnaire de la critique littéraire, Editions Armand colin, Paris, 2003.

ARTICLES :

- ANGENOT, Marc, in Dictionnaire International des Termes Littéraires, *AcTANT* / *Actant*, 2007, disponible sur : <http://www.ditl.info.arttest/art211.php>
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, recherches sémiologiques le vraisemblable, N°11, 1968.
- CRITIQUE, « *Copier, voler : les plagiaires* », no 663-664, 2002.
- FLAHAULT, François et HEINICH, Nathalie, La fiction, dehors, *L'homme*, 175-176 Vérités de la fiction, 2005, dispo sur : <http://lhomme.revues.org/document1828.html>
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, N°6, 1972.
- La Notion de genre, Cours de l'université de Paris-Sorbonne, 2000, www.fabula.org/compagnon
- « La puissante magie de la vraisemblance » : EDGAR Allan Poe à l'époque du machinisme, disponible sur : <https://journals.openedition.org/traces/2683>
- Poétique, « *Intertextualités* », no 27, 1976.

- Qu'est-ce qu'un auteur ?, Cours de l'université de Paris-Sorbonne, 2002, www.fabula.org/compagnon
- SAINT-GELAIS, Richard, *La fiction à travers l'intertexte*, disponible sur : <http://fabula.org>
- SIMONNET, Emile, *Les personnages*, disponible sur : <http://emile.simonnet.free.fr/sitfen/narrat/perso.html>.

SITOGRAPHIE

- MARIE-FRANCE Burgain, « Pratique transfictionnelles en classe de langue à l'école primaire », *Recherches en didactique des langues et des culturelles*.
- <https://journals.openedition.org/traces/2683>
- http://www.fabula.org/actualites/la_transfessionnalite_10764.php
- <https://www.lareponsesdupsy.info/Perversion>
- Obsessions & perversions : Dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle, disponible sur : <https://www.amazon.fr/Obsessions-perversions-litt%C3%A9ratures-demeures-dix-neuvi%C3%A8me/dp/270566257X>
- VULTUR, S. [1986] : « *La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire* », *Cahiers roumains d'études littéraires*, vol. 3, 103-109. [Google Scholar](#)

RESUME :

Edgar Allan Poe est un écrivain Américain qui fascine. Non seulement en raison de son talent incontestable à narrer et à captiver de par ses intrigues, mais aussi grâce à la fibre de folie avec laquelle sont imprégnés ses écrits et son œuvre à plus grande échelle. Nous nous sommes donc intéressés dans notre présent travail à cette spécificité de l'œuvre littéraire de Poe mais également à l'unicité qui transcende ses textes. Les deux textes « Le Chat noir » et « Le Cœur révélateur » sont deux nouvelles tirées du recueil de nouvelles intitulé *Les Nouvelles histoires extraordinaires* qui présentent un parfait échantillon pour étudier le déploiement de ce concept d'intratextualité. En effet, Poe est connu pour mettre à contribution ses propres textes. Dans le sens où il recycle de manière ingénieuse des thématiques antérieures, presque identiques avec celles ultérieures, en exploitant les mêmes intrigues avec des progressions et structures narratives similaires, afin de rendre à la fin du processus de création un produit nouveau comportant toutefois des « traces d'ancienneté ». C'est précisément cela que nous avons tenté de démontrer à travers notre présente étude.

ABSTRACT:

Edgar Allan Poe is a fascinating American writer. Not only because of his undeniable talent for narrating and captivating with his intrigues, but also thanks to the fiber of madness in his writings and his work on a larger scale. We are there for interested in our present work in this specificity of Poe's literary work but also in the uniqueness that transcends his texts. The two texts "The Black Cat" and "The Revealing Heart" are two short stories taken from the collection of short stories called *The New Extraordinary tales* which present a perfect ample to study the deployment of this concept of intratextuality. Indeed, Poe is known to reuse his own texts. In the sense that he ingeniously recycles previous themes, almost identical to later ones, exploiting the same plots with similar progressions and narrative structures, in order to return at the end of the creation process a new product which never the less contains "old traces". This is precisely what we have attempted to demonstrate through our present study.

الملخص

إدغار آلان بو كاتب أمريكي رائع. ليس فقط بسبب موهبته التي لا يمكن إنكارها في السرد والإثارة، ولكن أيضًا بفضل خاصية الجنون التي تتخل كتاباته وأعماله الفنية على نطاق أوسع. لذلك نحن مهتمون في دراستنا الحالية بهذا التفرد الذي تتميز به نصوصه. النصان "القطعة السوداء" و "القلب الكاشف" هما قصتان قصيرتان مأخوذتان من مجموعة القصص القصيرة المسماة "القصص الجديدة المذهلة"

والتي تقدم نموذجًا مثاليًا لدراسة ظاهرة التداخل النصي. من المعروف أن بو يستخدم نصوصه الخاصة. بمعنى أنه يعيد ببراعة إعادة تدوير الموضوعات السابقة، المتطابقة تقريبًا مع الموضوعات اللاحقة، مستغلًا نفس الحكايات مع تطورات مماثلة وبنيات سردية متشابهة، من أجل العودة في نهاية عملية الخلق إلى منتج جديد يحتوي مع ذلك على "آثار الأقدمية". هذا هو بالضبط ما حاولنا إثباته من خلال دراستنا الحالية.