

IV ème PARTIE

L'OEUVRE D'EMPRISE:

LE MIROIR ARDENT

DE LA MERE

"Ils ne savent pas  
l'éternel massacre de ce  
Dieu qui les a créés..."

MAUPASSANT, 1891, L'Angélus.

"Un regard qui pétrifie  
tout être vivant qui  
l'approche..."

F. PASCHE, 1971.

Le Chalet de l'Isère est discrètement logé sur les hauteurs de Cannes. Dans la chambre du premier étage, le 2 janvier 1892, vers deux heures du matin, MAUPASSANT tente à trois reprises de se suicider. La première fois il essaie de se tirer une balle dans la tête mais son valet de chambre, F.TASSART, a pris soin de vider l'arme quelques heures plus tôt. L'écrivain saisit alors un stylet et veut se trancher la gorge. Il s'entaille la peau puis se précipite en hurlant vers les volets qu'il essaie en vain d'ouvrir pour se jeter par la fenêtre. Ce sont ses cris et les coups violents qu'il porte contre les volets qui alertent F.TASSART et le marin du Bel-Ami II qui dorment au rez de chaussée. Ils découvrent un MAUPASSANT hagard et ensanglanté qu'ils vont devoir maîtriser et ligoter sur son lit.

La mère de l'écrivain, Laure, vit à Nice. Le père, Gustave, a élu domicile à Antibes. Prévenue de l'aggravation de l'état de son fils et de sa triple tentative de suicide elle refuse de le faire interner à Bron. Hervé, le frère de MAUPASSANT, est mort dans cet asile deux ans plus tôt. Elle se laisse toutefois convaincre de transporter son fils dans la clinique du docteur BLANCHE. Peu de temps avant sa mort, quarante ans auparavant, Gérard de NERVAL avait séjourné dans la maison de Passy.

Le 6 janvier 1892 MAUPASSANT, accompagné de son valet et de deux marins du Bel-Ami II, flanqué d'un infirmier envoyé par le docteur BLANCHE, contemple une dernière fois son bateau dans le port de Cannes. Le choc salutaire attendu ne se produit pas. MAUPASSANT meurt un an et demi plus tard, le 6 juillet 1893. Il a quarante trois ans.

Sa mère ne se déplacera pas. Elle n'est pas venue lui rendre visite à Passy et n'assiste pas à son enterrement. Elle envoie, à sa place, sa femme de chambre. Le père reste à Antibes.

Avant la mort de son fils Laure de

MAUPASSANT met le Bel-Ami II en vente. La maison qu'il s'est acheté près d'Etretat, La Guillette, subit le même sort. La succession est réglée difficilement : le père, la mère et la belle-soeur s'entre-déchirent et réclament leur dû.

Les mois qui précèdent l'internement de MAUPASSANT sont particulièrement difficiles. Les journaux font quelquefois état de ses troubles mentaux, de ses abus d'éther et d'opium ou de son incapacité à écrire. Les lettres incendiaires aux directeurs de journaux ou aux éditeurs, les procès qu'il engage contre ceux qu'il soupçonne de le voler sont ironiquement commentés. Les GONCOURT, qui ne l'apprécient guère, ne l'épargnent pas dans leur journal. Les croisières à bord du Bel-Ami II sont de plus en plus courtes ou cahotiques. Il donne l'ordre d'appareiller puis change d'avis. Il prend la mer et retourne au port une heure plus tard ne supportant plus le soleil. Il est un écrivain célèbre dont certains journaux évoquent l'internement possible sinon nécessaire.

Pourtant, au coeur de ce vacarme et de ces contradictions, il rend régulièrement visite à sa mère. Il entretient avec elle une correspondance suivie. Le 28 décembre 1891 et le 1er janvier 1892 il déjeune avec elle. Et dix jours avant sa triple tentative de suicide MAUPASSANT a, une fois de plus, rencontré son double.

Le diagnostic, à l'époque, est clair : la paralysie générale a emporté l'écrivain. Mais la médecine découvre à peine le lien entre la syphilis et la paralysie générale et ne pourra les soigner efficacement qu'au milieu de XXème siècle avec la pénicilline. MAUPASSANT se savait contaminé et en avait apparemment tiré, sur le moment, une certaine gloire. Un extrait de la lettre qu'il adresse à son ami Robert PINCHON (1877) en rend compte :

"J'ai la vérole, enfin la vraie, pas la chaude-pisse, pas l'écclesiastique chrysalline, pas les bourgeois crêtes de coq, les

légumineux choux-fleurs, non, non, la grande vérole, celle dont est mort François 1er. Et j'en suis fier, malheur, et je méprise par-dessus tout les bourgeois. Alléluia, j'ai la vérole, par conséquent, je n'ai plus peur de l'attraper".

Syphilis et paralysie générale sont classiquement les maîtres-mots de la clinique maupassantienne. Pourtant elles ne suffisent pas. Les thèmes littéraires chers à l'écrivain, le fantastique et la névrose, sont à la mode en cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Horla est en partie, mais en partie seulement, une représentation banale. Le "Tout Paris", bourgeois, artistes, écrivains et, parmi eux, MAUPASSANT, se précipitent aux cours du maître de la Salpêtrière : on assiste aux leçons de CHARCOT comme on va au spectacle.

Les canons classiques de la clinique maupassantienne ne suffisent pas pour une raison plus profonde. Ils sont en effet **extérieurs** à la dynamique propre de l'écrivain. De ce point de vue il paraît possible d'avancer une hypothèse en forme de retournement problématique : la contamination syphilitique se présenterait comme tentative de **figuration d'un manque**, d'un vide d'où le triomphe de la citation. Etre vérolé c'est être quelque chose ou quelqu'un, à l'égal d'un roi.

Le mouvement d'élation perceptible dans la lettre à R. PINCHON constitue également l'indice d'un processus ultérieur de décompensation. La transmission de la maladie suppose implicitement un rapport avec un homme à travers une femme, une pénétration homosexuelle passive vécue en contrepoint de la rencontre avec le poète SWINBURNE. L'effraction traumatique répétitive que constitue l'évolution de la paralysie générale renvoie, nous le verrons, à une première effraction de l'imago maternelle.

La quête identitaire traverse la vie de l'écrivain : il se veut noble, poète, conteur, romancier, journaliste. Quête des origines, sans doute, et il est possible de s'interroger sur le

couple parental, Laure et Gustave, leur mésentente et leur séparation précoce, nous y reviendrons. Mais il apparaît surtout que la clinique maupassantienne confronte à l'originale et à ce moment paradoxal de l'auto-engendrement dans et par le regard de l'autre, de la mère.

Ce processus nécessairement étayé sur des successions de présence et d'absence, fonde le sentiment de continuité interne. Nous ne nous référerons pas ici au stade du miroir de J.LACAN (1949) mais aux travaux de H.WALLON (1932) sur le miroir et la fonction organisatrice de la matricité. Ce point de vue s'étaye surtout sur les travaux de D.W WINNICOTT consacrés au rôle de miroir du regard maternel (1974) et de C.BOLLAS (1988) sur l'objet "transformationnel". Nous désignons ce processus comme emprise transformatrice.

Les limites de ce travail ne nous autorisent qu'une hypothèse partielle articulée au champ d'investigation que nous avons défini. Cette hypothèse se développe dans deux directions complémentaires.

La première envisage la vie et l'œuvre de MAUPASSANT sous un angle précis. L'écrivain vit et écrit répétitivement dans la configuration d'un échec spécifique du travail d'emprise en direction de l'objet maternel. L'évolution de son oeuvre, du conte au roman, vient à l'appui de cette hypothèse.

Cette première position amène à rassembler rapidement quelques éléments biographiques. La question des origines se pose en effet de deux façons complémentaires pour MAUPASSANT.

C'est d'abord la question du lieu de naissance que sa mère, par une modification d'état civil, a voulu situer à Miromesnil, dans un château, plutôt qu'à Fécamp. Toutefois cet aspect est encore aujourd'hui sujet à controverses parmi les spécialistes de l'écrivain. Cette question, au-delà de son aspect anecdotique, est révélatrice d'une

problématique plus profonde concernant le rôle qu'a joué Laure dans la carrière de Guy.

Du côté paternel la rumeur faisant de FLAUBERT le père de MAUPASSANT a parfois été colportée. Elle est dénuée de fondement. Pourtant, sur le plan littéraire, on connaît l'influence et les leçons patientes que le maître de Croisset a pu offrir au jeune MAUPASSANT. Cette rumeur trouve son origine dans la mésentente du couple parental mais aussi dans la relation qui unit Laure et FLAUBERT depuis leur adolescence. En ce sens la rumeur désigne et masque à la fois une problématique identificatoire.

Il nous semble possible de repérer un processus d'identification à l'oncle, Alfred Le POITTEVIN, frère de Laure et ami de jeunesse de FLAUBERT. Alfred est mort deux ans avant la naissance de Guy.

Les parents de MAUPASSANT se séparent rapidement. Toutes les biographies mentionnent le rôle d'une telle configuration familiale dans la genèse de l'œuvre et précisément dans ses aspects les plus sombres marqués par une défiance extrême, maladive, à l'égard du mariage, de l'enfantement, de la paternité et de la famille. Mais ce point de vue semble relativement partiel sinon anecdotique. L'ombre de l'oncle mort pèse probablement plus lourd dans l'univers du jeune MAUPASSANT que le personnage du père ou la mésentente familiale.

Ce premier élément doit être connecté avec la quête insatiable de Laure pour découvrir, dans la généalogie, une origine noble. Elle y parvient et épouse Gustave MAUPASSANT que lorsqu'il est autorisé à faire précéder son nom d'une particule. Quelques années plus tard, dans sa correspondance avec elle, Guy mentionne ses propres recherches et exhume un édit de l'empereur d'Autriche qui annoblit un MAUPASSANT et l'autorise à s'appeler désormais MAUPASSANT de VALMONT. C'est d'ailleurs sous ce pseudonyme, Guy de VALMONT, que l'écrivain publie ses premières œuvres. Nous essayerons de montrer

que Laure a eu une importance extrême non seulement comme vecteur de l'identification de Guy à l'oncle mort mais à travers son fonctionnement psychique et sa propre souffrance.

Le second volet de notre hypothèse concerne un conte écrit par MAUPASSANT en 1875 et publié sous deux titres différents.

"En canot" paraît pour la première fois en 1876, dans un journal de province, sous la signature Guy de VALMONT. Ce pseudonyme, nous l'avons souligné, n'est pas fortuit. Ce conte paraît une deuxième fois en 1881 dans le recueil intitulé "La maison Tellier". Il porte un nouveau titre, "Sur l'eau", qu'il garde dans les éditions successives. C'est, avec "La main d'écorché", le plus ancien conte écrit par MAUPASSANT dont on conserve une trace. "Le docteur Héraclius GLOSS" daté de 1875 n'a jamais été publié du vivant de l'auteur.

"En canot" développe d'une part un des thèmes classiques de l'écriture maupassantienne, l'eau, et d'autre part -c'est l'hypothèse que nous soutenons-, se présente comme une **figuration de l'échec partiel du travail d'entreprise.**

Donnons tout d'abord quelques précisions méthodologiques concernant le choix de l'auteur et le type de lecture que nous effectuons.

Pourquoi MAUPASSANT ? Peu apprécié en France, sa renommée se développe plutôt hors des frontières. Il est souvent considéré comme un écrivain superficiel sinon léger. FLAUBERT, son maître et père littéraire, lui fait de l'ombre. Le mode d'écriture dans lequel MAUPASSANT donne son meilleur, le conte ou la nouvelle, n'est en effet guère conforme à la tradition littéraire française.

Pourtant, si MAUPASSANT est un peu à l'étroit entre FLAUBERT et PROUST il développe, dans certains aspects de son œuvre, une série de thèmes dont la simplicité n'est qu'apparente.

La question de l'adéquation entre un mode ou un cadre narratif et le latent de la narration se pose en effet avec acuité chez MAUPASSANT. Notre hypothèse est, en partie, celle d'une correspondance profonde entre la problématique spécifique de l'auteur et le mode narratif choisi.

Il est possible d'admettre que MAUPASSANT réussit, dans le cadre du conte, ce qu'il échoue finalement à déployer dans les romans. L'échec du travail d'emprise se traduit par une sorte d'émettement des possibilités élaboratives. La clinique des perversions et de la névrose obsessionnelle (R.DOREY, 1981) rend compte de ce processus et l'écriture maupassantienne, à sa façon, le confirme.

Notre choix n'est donc pas guidé par des motifs strictement littéraires. Nous étayerons par contre notre position d'un point de vue clinique, et de deux façons.

La première est liée à la vie de MAUPASSANT et à sa fulgurance. Nous ne partageons pas l'opinion commune qui fait de l'auteur un syphilitique progressivement vaincu par sa maladie. Une autre approche est pensable, nous essayerons de le montrer.

La seconde est que ce conte se présente comme un véritable **compte rendu clinique** d'une crise d'angoisse voire d'une **crise de dépersonnalisation**. Ce texte vaut, de notre point de vue, comme figuration d'un processus de désorganisation et réorganisation des fonctions de l'appareil d'emprise.

Nous essayerons d'aller plus loin en montrant que ce conte est une sorte d'acte de naissance de MAUPASSANT écrivain. C'est dans ce texte qu'il définit à la fois son monde et son code.

Nous procéderons en deux temps. Une première lecture relativement associative nous permettra de cerner et de développer certains enjeux figurés dans le texte. Dans un second

temps nous problématiserons les éléments retenus dans la ligne générale de notre thèse concernant la fonction de l'appareil d'emprise et le travail d'emprise. Un premier paragraphe sera consacré à l'angoisse et un deuxième aux destins des auto-érotismes. Nous aborderons alors la question de la paralysie générale, le sens profond du symptôme héautoscopique et son destin dans l'œuvre. Nous terminerons ce chapitre en interrogeant l'incidence de ces différents éléments sur l'écriture maupassantienne et le travail créateur en général.

\* \* \* \* \*

Chapitre XIL'OMBRE ET LE MIROIRI > La main morte

Examinons dans un premier temps quelques éléments de la biographie de l'écrivain. Le cadre de ce travail limite notre investigation. Nous ne traiterons donc que des deux aspects précédemment soulignés et, à notre connaissance, négligés par les biographies disponibles.

Le premier aspect concerne Alfred le POITTEVIN, frère de Laure de MAUPASSANT. Ce personnage, grand ami de FLAUBERT, se présente comme un jeune homme doué, sensible et dont l'avenir littéraire paraît assuré. FLAUBERT l'évoque dans sa correspondance à Louise COLET (Citée par M.ROBERT, 1972 ; cf également L.CZYBA, 1980).

"As-tu lu un livre de BALZAC qui s'appelle Louis LAMBERT ? Je viens de l'achever il y a cinq minutes : il me foudroie. C'est l'histoire d'un homme qui devient fou à force de penser aux choses intangibles. Cela s'est cramponné à moi par mille hameçons. Ce LAMBERT, à peu de choses près, est mon pauvre Alfred. J'ai trouvé là de nos phrases (dans le temps) presque textuelles".

FLAUBERT poursuit sa lettre en détaillant

tous les points de ressemblance entre le personnage du roman et son ami. M.ROBERT qualifie Alfred d'enfant prodige et de poète génial.

J.P SARTRE (1970) contredit pourtant la version idyllique que FLAUBERT a probablement besoin de construire. Alfred et lui ne se sont pas rencontrés dès l'entrée au collège mais plus tard et leur amitié n'a pas eu la fulgurance que la lettre à Louise COLET veut lui conférer. Quant à Alfred il n'est pas mort fou. Pour J.P SARTRE, FLAUBERT est une fois de plus pris en flagrant délit de mauvaise foi et de trucage.

Il nous semble toutefois, en ce sens nous rejoignons la position de M.ROBERT, que le mécanisme psychique à l'œuvre dans la lettre, ou plus exactement dont cette lettre est l'indice, ne doit pas être purement et simplement classé comme mauvaise foi ou trucage. Le processus d'idéalisation qui se déploie dans ces quelques lignes rend compte d'un travail de deuil. Alfred le POITTEVIN est mort en 1848 dans des circonstances difficiles. FLAUBERT assiste à sa mort et évoque ce drame dans une lettre à Maxime DUCAMP (vers 1850) :

"J'ai connu tous les hommes remarquables de ce temps, ils m'ont semblé petits auprès de lui (...). Je lui ai donné le baiser d'adieu et j'ai vu souder son cercueil... Jamais je n'oublierai tout cela, ni l'air de sa figure, ni le premier soir, à minuit...".

La lettre à Louise COLET est écrite en 1852. Le jeune MAUPASSANT est alors âgé de deux ans. Ces repères chronologiques soulignent l'importance de cet homme dont la disparition, quatre ans plus tard, est encore douloureusement ressentie.

Dans une autre lettre à Louise COLET, FLAUBERT se confie davantage. Adolescent il a écrit "Les mémoires d'un fou". Seul Alfred a eu connaissance de ce manuscrit, jamais publié du vivant de l'auteur. Il lui était d'ailleurs dédié. Ce texte se présente comme une succession

de pensées, d'associations libres et d'exclamations qui évoquent l'écriture automatique des surréalistes. Alfred était en somme l'ami, le confident dont FLAUBERT, M.ROBERT le souligne, plaçait l'intelligence si haut qu'il lui demandait de penser pour lui.

On connaît peu de choses de la vie d'Alfred le POITTEVIN. A.LANOUX (1967) le qualifie de figure légendaire de la famille. Il semble avoir été profondément marqué par un échec amoureux à l'issue de l'adolescence. Poète d'un sensibilité extrême il sombre dans l'alcool et se voit atteint par des troubles mentaux. Il souffre d'héautoscopie : il se voit comme un autre lui-même, exactement comme MAUPASSANT, plus tard, se verra. Il meurt à 32 ans d'une maladie de cœur. FLAUBERT, nous l'avons vu, est profondément touché par cette disparition.

Dans cette perspective une première ligne problématique peut être envisagée. Nous supposons en effet une identification de Guy à cet oncle disparu.

Deux arguments établissent ce point de vue.

Les premières œuvres de MAUPASSANT sont des poèmes qu'il montre systématiquement à sa mère. FLAUBERT le dissuadera plus tard de suivre cette voie. L'oncle Alfred écrivait des poèmes et certains d'entre eux étaient dédiés à Laure.

L'autre argument, moins aléatoire, est constitué par le caractère spécifique du symptôme, l'héautoscopie. Nous verrons plus loin que ce thème apparaît étrangement dès le deuxième conte écrit par MAUPASSANT. L'identification Guy-Alfred semble transiter par Laure, nous y reviendrons. C'est en effet Laure qui présente Guy à FLAUBERT. Elle lui adresse la lettre suivante, vers 1865-1866, dans laquelle elle fait allusion à la mésentente du couple :

"Le pauvre garçon a vu et compris bien des choses et il est presque trop mûri pour ses quinze ans. Il te rappellera son oncle Alfred".

La rencontre entre les deux hommes n'aura pourtant lieu qu'en 1869. Par la suite elle s'adresse répétitivement à FLAUBERT afin qu'il évalue les progrès littéraires de son fils. Elle lui demande s'il peut enfin quitter le ministère et se consacrer pleinement à la littérature.

Trois ans plus tard, il est alors âgé de 18 ans, MAUPASSANT fait la connaissance du poète anglais Charles SWINBURNE qu'il sauve de la noyade. Guy reçoit en cadeau une main momifiée dont il ne se sépare plus.

SWINBURNE, à l'époque, est âgé de 31 ans. Il est déjà célèbre. C'est un homme excentrique, anti-conformiste, "anti-naturel" précise Guy. SWINBURNE est homosexuel et, en compagnie de son ami, invite MAUPASSANT à déjeuner. MAUPASSANT a souvent raconté cette scène jusqu'à la fin de sa vie. L'hypothèse d'une séduction homosexuelle réelle, parfois avancée (A. LANOUX, 1967), semble peu envisageable.

Il est par contre probable que Guy est fasciné par le personnage extraordinaire et que cette rencontre fait résonner la figure légendaire de l'oncle mort. Celui-ci, en quelque sorte, prend corps et s'incarne à travers le poète. La main que MAUPASSANT reçoit en cadeau à la suite de cette visite est la trace de l'identification entre SWINBURNE et Alfred le POITTEVIN. **La main morte est assimilée à la main de l'oncle.**

L'histoire de cette main est suffisamment étrange pour qu'on puisse avancer quelques hypothèses. Si la rencontre avec SWINBURNE n'est pas réellement homosexuelle elle prend malgré tout valeur de **séduction traumatique pour l'inconscient**. La fascination exercée par ce personnage sur Guy semble aller dans le même mouvement d'élation que la lettre adressée à son ami R. PINCHON quelques années plus tard à la suite de la contamination syphilitique. Nous verrons également que le conte écrit sur cette main, profondément remanié par la suite, peut être interprété dans deux dimensions

complémentaires : la figuration d'un *moi douloureux qui ne peut pas exercer son emprise* et la folie consécutive à la masturbation (et à l'homosexualité ?).

Un an plus tard, en 1869, il fait la connaissance de FLAUBERT. Louis BOUILHET qui guide les premiers pas poétiques de Guy, l'emmène avec lui à Croisset. FLAUBERT, frappé par la ressemblance entre Guy et Alfred, semble ému. Maupassant évoque cette rencontre dans un article (L'écho de Paris, 24 novembre 1890) :

"Quand il me reçut il me dit, en m'examinant avec attention : "Tiens, comme vous ressemblez à mon pauvre Alfred". Puis il se reprit : "Au fait, ce n'est pas étonnant puisqu'il était le frère de votre mère".

FLAUBERT prend dès lors les choses en mains et, jusqu'à sa mort, guide et protège MAUPASSANT.

En 1874-1875 MAUPASSANT écrit un premier conte : "La main d'écorché". C'est une histoire de main tranchée sur un cadavre et qui rend fou celui qui en hérite. Le thème du conte n'est pas original à l'époque. Ce qui l'est davantage c'est le ressort dramatique qui évoque ce que la clinique repère comme identification inconsciente à l'objet mort. La folie signe la double impossibilité de se défaire de l'objet et de l'assimiler. Elle est aussi l'indice d'un trouble profond de l'auto-emprise sur les zones érogènes. Les autoérotismes échouent dans leur travail de liaison : la masturbation rend fou et ne procure aucun apaisement.

La même année MAUPASSANT écrit "Le docteur Héraclius GLOSS". Autant FLAUBERT a été critique, voire ironique devant "La main d'écorché" qu'il qualifie de "tudesque" (M.ROBERT, 1972), autant il est maintenant mal à l'aise. Le conte ne sera jamais publié du vivant de Guy. FLAUBERT éprouve un léger malaise en lisant l'épisode d'héautoscopie : le docteur GLOSS se voit lui-même, installé à sa table de travail, en train de lire un manuscrit.

Le thème du double est relativement banal en littérature et ne suffit pas à justifier ce trouble. FLAUBERT se pose sans doute la question, et nous à sa suite, de l'**origine d'une telle représentation**. Il n'est pas impossible de penser que FLAUBERT croise, en lisant ce texte, son ami Alfred, mieux, qu'il le retrouve chez le jeune MAUPASSANT. Ce dernier, par les deux premiers contes écrits, rend compte, à son insu, de cette identification inconsciente dont nous soulignons la profondeur.

Quant au troisième conte écrit à la même époque, "En canot", nous l'étudierons en détail plus loin.

Concluons ce premier aspect de la vie de MAUPASSANT.

L'ombre de l'oncle Alfred, figure de légende, semble planer sur les années de jeunesse. Du côté de la mère d'abord, dont nous tenterons de cerner le rôle, qui présente Guy en insistant sur la ressemblance avec son oncle mort. Du côté de FLAUBERT ensuite, frappé par la similitude entre les deux hommes et l'étrangeté du thème si tôt présent dans les brouillons littéraires du jeune écrivain. Mais c'est chez MAUPASSANT lui-même que se manifeste cette identification. Deux arguments sont à l'appui de notre thèse.

Le premier est anecdotique : la rencontre avec SWINBURNE poète et personnage hors du commun. SWINBURNE c'est l'incarnation de la littérature et de l'anticonformisme. Guy ne l'oubliera jamais et écrira plus tard une préface à la traduction française de ses œuvres. Cette rencontre est d'autant plus importante que derrière SWINBURNE nous décelons l'ombre de l'oncle qui trouve ainsi à se réincarner. Il offre une main à MAUPASSANT, curieux cadeau dont il ne se sépare plus. Mieux, il écrit six ans plus tard un conte autour de cette main, conte dans lequel il semble représenter et condenser sa propre démarche identificatoire et ses effets pathogènes.

La même année il produit un autre conte, de facture littéraire banale, mais dont le contenu trouble FLAUBERT. Le thème de l'héautoscopie apparaît en effet pour la première fois dans l'œuvre du jeune écrivain.

### **II > Le miroir ardent de la mère**

Les biographes sont généralement assez sévères à l'égard du père de MAUPASSANT (A.LUMBROSO, 1905 ; A.LACASSAGNE, 1907 ; L.LAGRIFFE, 1909 ; H.TROYAT, 1989). A l'exception de A.LANOUX (1967) tous insistent sur le rôle néfaste de cet homme réduit à une dimension médiocre. Ce père, pourtant, A.LANOUX le souligne, apporte un peu de vie dans l'univers familial. Car l'ombre de l'oncle tient beaucoup de place.

L'importance de cette ombre est directement liée à Laure dont les ambitions littéraires et artistiques sont profondes. Sa quête généalogique est à l'origine de la controverse sur le lieu de naissance de Guy. Elle préférait un château à la maison de Fécamp. Il est possible de penser qu'elle a été très affectée par la disparition précoce de son frère en qui elle avait placé de nombreuses ambitions et dont elle a partagé, avec FLAUBERT, les premiers jeux littéraires.

Il est dès lors probable que son influence a été déterminante pour la carrière littéraire de son fils qu'elle a assimilé à son frère disparu. Les lettres dans lesquelles elle parle de lui font toutes référence à la sensibilité extrême de l'enfant et à ses traits de ressemblance avec Alfred. Mais le rôle de Laure dépasse la fonction de transit identificatoire.

Ceux qui ont connu Laure de MAUPASSANT la

décrivent comme une femme d'une grande beauté, sensible, fine, dont le regard a quelque chose de profond et en même temps de déterminé sinon d'opiniâtre.

C'est en effet une femme ambitieuse qui ne se satisfait pas de la province normande et rêve de fréquentations plus nobles. Elle pousse son futur mari à décrocher le droit à porter une particule. Cette femme, pourtant, est décrite comme une névropathe dont l'équilibre psychique semble précaire. Son mari parle d'elle en des termes dont l'objectivité n'est sans doute pas parfaite. Pour lui elle est tout simplement folle. Il évoque un épisode au cours duquel elle tente de s'étouffler avec ses propres cheveux. Il ajoute qu'elle abuse de Laudanum, médicament à base d'opium, aux effets soporifiques et calmants.

Mais derrière ce tableau que l'époque a pu qualifier d'hystérique, se profile une autre réalité. On sait aujourd'hui (C.LADAME, 1947 ; A.LANOUX, 1967) que Laure de MAUPASSANT a souffert toute sa vie de la maladie de BASEDOW. Dès 1878 Laure ne peut plus s'exposer au jour sans souffrir ce qui justifie, au moins partiellement, l'abus de Laudanum.

La maladie de BASEDOW, plus fréquente chez la femme que chez l'homme, associe habituellement un syndrome d'hyperfonctionnement thyroïdien à un goitre et à une exophtalmie. Le syndrome thyroïdien se traduit par trois signes principaux : amaigrissement rapide, tachycardie régulière accrue par les émotions et tremblement rapide des extrémités des membres. A ces signes fondamentaux s'ajoutent des troubles diffus : photophobie, sueurs, soif, diarrhée et surtout une hyper-émotivité associée à une grande instabilité psychomotrice. L'exophtalmie se traduit parfois simplement par l'éclat du regard dû à une rétraction de la paupière supérieure. Ce regard se caractérise par son expression tragique, de peur figée. Les globes oculaires paraissent exorbités et leurs mouvements sont limités.

A partir de ces éléments il nous semble possible d'avancer l'hypothèse suivante.

Le regard de Laure est un regard malade, douloureux, et c'est dans ce regard que Guy de MAUPASSANT, enfant, se découvre. C'est un regard blessé par la lumière, dont l'éclat ne dit pas la vie mais la souffrance, dont la fixité même est inquiétante. Ce regard maternel, ce premier miroir, est loin de favoriser et d'ancrer le processus d'appropriation de l'image de soi. Tout semble indiquer, au contraire, qu'il l'exproprie.

MAUPASSANT l'exprime ainsi dans "Le Horla" :

"On y voyait comme en plein jour... et je ne me vis pas dans la glace! Elle était vide, claire, pleine de lumière. Mon image n'était pas dedans... Et j'étais en face... Je voyais le grand verre, limpide de haut en bas ! Et je regardais cela avec des yeux affolés, et je n'osais plus avancer, sentant bien qu'il se trouvait entre nous, lui, et qu'il m'échappait encore, mais que son corps imperceptible avait absorbé mon reflet".

De ce point de vue nous discuterons plus loin du symptôme qui identifie Guy à l'oncle mort, l'héautoscopie. Nous essayerons de préciser s'il relève d'une **interprétation psychodynamique** ou s'il ne rend compte que des troubles neurologiques qui accompagnent l'évolution de la syphilis en paralysie générale. Il n'en reste pas moins que l'écriture elle-même rapproche l'oncle et le neveu.

Nous ne savons pas à partir de quel moment Laure a commencé à souffrir de la maladie de BASEDOW. Nous ne pouvons donc étayer que partiellement notre hypothèse sur cet élément. Il est malgré tout frappant de rapprocher les symptômes de cette maladie, en particulier l'intensité du regard, avec les troubles de Guy. M. ODY fait remarquer que l'anagramme de Horla est Laure (communication personnelle de P. DENIS).

Quant à Hervé, nous savons peu de choses. Nous avons consulté les notes qui jalonnent son séjour à l'asile de BRON du 11 Août au 13 Novembre 1889, date de sa mort.

Le tableau d'ensemble évoqué est celui d'une paralysie générale (L.LAGRIFFE, 1909). Laure s'est opposée à la divulgation de ce diagnostic (A.LANOUX, 1967) et a mis en avant une cause accidentelle. L'insolation dont Hervé aurait été victime à GRASSE, son lieu de résidence, tient lieu d'explication officielle. Hervé, qui exerçait la profession d'horticulteur, ne semble pas avoir connu beaucoup de succès dans ses entreprises.

Il est tentant, nous le verrons plus loin, d'avancer l'hypothèse qu'il a bénéficié d'un investissement moins "intense" que Guy. Mais en l'absence de témoignages probants une telle voie n'est guère explorable. On sait par contre que Guy était attaché à son frère. Il était présent le jour de son internement, le 11 Août 1889, et par la suite, lui a plusieurs fois rendu visite à BRON.

Dans notre perspective c'est l'œuvre de MAUPASSANT, le mouvement sinon la contrainte qui le poussent à écrire, particulièrement les trois premiers contes datés de 1874-1875, et non sa maladie, que nous rattachons au regard et à la psyché maternels. C'est à la fois l'identification au frère mort dont Laure est vecteur et l'étrange fixité de son regard qui problématisent la question de l'originaire et la rendent paradoxalement inélaborable autrement que par le travail d'écriture. C'est, pour reprendre l'argument central de notre thèse, tout le processus impliqué par le travail d'emprise qui est rendu inefficace et dont la trace, impensable, fournit la matière de l'œuvre à venir et fait de son avènement une impérieuse nécessité.

Notre hypothèse s'énonce de la façon suivante.

MAUPASSANT élabore, dans ces trois premiers contes, à la fois son univers et son style. Il met en place son cadre littéraire, découvre la forme qui lui convient et, nous y reviendrons, invente son code. Ce cadre et ce code suffisent quelques années au cours desquelles il écrit la plupart des contes et nouvelles. Mais, nous ne pouvons pas le montrer dans les limites de ce travail, cet environnement stylistique et littéraire s'avère insuffisant et surtout inadéquat dès que MAUPASSANT ambitionne de n'écrire que des romans. Le cadre construit cède et, progressivement, disparaît. Ce sera, pour MAUPASSANT, la fin de l'écriture.

Ce point de vue n'est pas partagé par les auteurs qui se sont penchés, en cliniciens, sur MAUPASSANT. Leurs opinions sont généralement marquées par l'importance qu'ils accordent aux excès divers (alcool, drogues etc...) auxquels Guy se livrait et à l'évolution de la paralysie générale.

Dans un premier temps la médecine ne fait pas de lien entre syphilis et paralysie générale et lorsque cette causalité est pensée, vers la fin du XIXème siècle, c'est en des termes particuliers. On suppose, par exemple, que plus la syphilis est marquée, moins la paralysie générale risque de se manifester dans ses formes les plus foudroyantes. On dépeint MAUPASSANT comme un "neurasthénique héréditaire" ou un alcoolique. L'héautoscopie est rapportée à un élément toxique, à l'évolution de la paralysie générale voire à l'abus d'éther.

Les jugements sont quelquefois, et chez un même auteur, pertinents et excessifs. Nous citons LLAGRIFFE (1908 ; 1909) :

"MAUPASSANT eut la prétention de n'être qu'un observateur ; il ne fut en effet que cela, par suite de l'impossibilité où il se trouva d'être autre chose (...). MAUPASSANT n'avait point d'imagination. Son style manque de ce rayonnement de pensée qui laisse deviner quelque chose au-delà des mots. Cela manque de mystère. La maladie ne le modifia pas à cet égard, il

resta ce qu'il était, "un bon ouvrier", mais peut-être pas un grand artiste".

Nous verrons plus loin que cette position est à la fois profondément pertinente pour ce qui concerne les qualités d'observation de MAUPASSANT mais totalement éronnée quant au "manque de mystère".

Résumons notre position : le style de MAUPASSANT, et le cadre spécifique qu'il s'approprie, le conte, ont une fonction vicariante. Ils représentent, et constituent, un équivalent de "holding" (D.W WINNICOTT) et de miroir dans lesquels MAUPASSANT poursuit une quête. A la recherche de lui-même, de ses origines, il cherche un miroir et un support immobiles.

Le conte, par l'éparpillement qu'il suppose, par l'effet quantitatif qu'il nécessite, est parfaitement adéquat à la problématique dont nous soutenons l'hypothèse. L'échec du travail d'emprise suppose, en effet, une saisie partielle de l'objet. Celui-ci n'est appréhendé que de façon limitée.

C'est sans doute la fonction de la main offerte par SWINBURNE, de représenter non seulement l'oncle mort mais la main de l'écrivain qu'il aurait pu être et que Guy ambitionne de devenir. Mais elle figure aussi la main de l'enfant saisissant la mère et, inversement, la main de la mère tenant l'enfant. Elle représente la trace d'un moi incapable d'exercer son emprise et de transformer l'environnement. La maladie de BASEDOW, nous l'avons souligné, se caractérise par des troubles de l'humeur et une importante instabilité psychomotrice. Il est possible de penser que Laure était incertaine dans ses mouvements. Ses gestes, loin de rassurer, de contenir et soutenir, transmettaient peut-être un autre message : sa propre incertitude, sa souffrance et la faillite de son auto-contention psychique.

Dans cette perspective le conte, en tant

que cadre spécifique, est plus facilement manipulable que le roman qui implique une saisie plus globale et plus souple. La dimension du conte est à portée de main de l'enfant.

C'est sur le plan stylistique que cette hypothèse trouve sa justification.

Le dédoublement des personnages, nous y reviendrons, produit d'une part un effet de miroir vénitien, dans lequel le sujet découvre non pas une mais plusieurs images de lui-même, et d'autre part renvoie à la quête d'une image unitaire dans le regard maternel. Le dédoublement des personnages constitue la trace, au plan de l'écriture, du tremblement de la mère et du regard dans lequel l'enfant se cherche et ne parvient pas à se retrouver.

De ce point de vue le regard de Laure n'est ni un regard mort ni un regard fou. C'est un miroir particulier, un miroir ardent qui enflamme celui qui s'y mire. Miroir de feu, dans tous les sens du mot : miroir du défunt, le frère légendaire, et miroir de flamme auprès duquel Guy et Hervé, enfants, se brûlent à mort. Le miroir ardent figure le traumatisme par "défaut" de la rencontre avec une mère froide.

### III > La naissance de l'écrivain

Les dates d'écriture des trois premiers contes présentent un certain intérêt.

"La main d'écorché" est écrit vers 1874-1875 et publié en 1875 dans un journal provincial sous un pseudonyme, Joseph PRUNIER. "Le docteur Héraclius GLOSS" est rédigé dans les derniers mois de 1875. "En canot" est également écrit en 1875 (il l'évoque dans une lettre à sa mère) et publié le 10 Mars 1876 dans un journal provincial "Le Bulletin Français".

Entre les deux premiers contes et le troisième nous pensons pouvoir repérer un saut qualitatif.

Le premier, on l'a vu, est élaboré sur le thème de la main coupée qui rend fou celui qui en prend possession. Ce thème littéraire n'est pas nouveau. Gérard de NERVAL, et d'autres, l'ont abordé. Ce qui frappe, par contre, c'est la coïncidence entre le thème et l'histoire du jeune MAUPASSANT. Cette proximité est sans doute dangereuse, ou en tous cas génératrice d'inquiétante étrangeté. Ce conte sera en effet profondément remanié et publié plus tard sous un autre titre, "La main". Les transformations, nombreuses, introduisent de telles différences que les deux textes semblent n'avoir plus rien de commun.

Il est intéressant de s'arrêter sur le pseudonyme utilisé pour la publication de ce texte. Par la suite MAUPASSANT emploie "de VALMONT" qui le rapproche de la quête maternelle. "La main d'écorché" est signé "Joseph PRUNIER". Ce sera la dernière fois.

Ce pseudonyme est jusque-là utilisé pour signer les petites pièces de théâtre que Guy s'amuse à mettre en scène et qu'il communique à FLAUBERT à la grande joie de ce dernier. C'est également ce nom qu'il prend, dans sa correspondance avec l'écrivain, pour raconter les scènes de canotage, les beuveries et ses prouesses sexuelles.

Dans l'édition de la Pléiade L.FORESTIER (1974) estime que ce nom résulte de la contraction de deux patronymes, Joseph PRU (D'HOMME) et Henry (MON) NIER, probables collègues de travail de Guy au ministère. L.FORESTIER l'interprète comme "le symbole vengeur et quintessenciel de la bêtise tant haïe". Mais il semble possible d'aller plus loin.

Lorsqu'on associe librement sur le nom "PRUNIER" deux sortes de représentations

viennent à l'esprit. D'abord le thème de la fécondité, des fruits, qui se rattache à des représentations féminines. Les prunes, ensuite, renvoient à la représentation des organes génitaux masculins. Il ne serait peut-être pas excessif d'entendre ce patronyme sous l'angle d'une bisexualité qui fait du jeune écrivain un mâle insatiable et un "enfanteur" littéraire à l'égal de FLAUBERT. On peut, de plus, se demander ce qu'il s'agit de "nier" sous ce masque patronymique : l'origine paternelle, ou le fantôme de l'oncle et le lien secret qui attache Guy à sa mère ?

Quant au prénom Joseph on peut supposer que MAUPASSANT n'ignorait rien de l'époux châtré de Marie, vierge et mère, dans la tradition chrétienne. Mais savait-il aussi que dans l'ancien testament (Genèse, 30, 37, 39, 41, 45) Joseph est celui qui interprète les songes et perçoit les secrets ? S'agissait-il de découvrir quelque chose dans le regard de la mère ou de comprendre le lien, non défait, qui l'attachait à la figure de son frère Alfred ?

Une hypothèse différente et complémentaire de celle de L.FORESTIER est possible.

La représentation de l'oncle mort incarnée par la main d'écorché implique une identité camouflée, lointaine et, surtout, rejetée. Comme si le rapprochement et l'appropriation pathogènes sur lesquels le texte est construit nécessitaient une fuite identitaire. Ce que la main rapproche, par l'acte d'écriture et le thème de "l'héritage" pathogène, le patronyme l'éloigne. Mieux : les noms utilisés pour la construction du pseudonyme sont ceux de personnages haïs. Ambivalence, sans doute, mais surtout opération de dédoublement sur laquelle nous reviendrons plus loin. Car tout se passe comme si MAUPASSANT, dans ce texte initial, décrivait précisément la situation pathogène et à terme, destructrice, dans laquelle il est enfermé.

Le deuxième conte n'est pas publié. L'héautoscopie apparaît avec, nous l'avons vu,

un effet inquiétant pour FLAUBERT. Le thème du double n'est pas original mais on ne peut qu'être frappé, de nouveau, par la profonde résonnance entre cette thématique, le symptôme dont l'oncle a souffert et la maladie future de Guy. Le rapprochement ne débouche pas ici sur l'utilisation d'un pseudonyme comme dans le conte précédent, mais sur le secret : le texte ne sortira pas des tiroirs et, plus important peut-être, ne fera jamais l'objet d'une reprise ultérieure.

Ces deux textes ne possèdent pas la "facture" de MAUPASSANT. Ils se présentent plutôt comme des esquisses nécessaires. Ces manuscrits sont analogues à des brouillons. Les principaux traits sont présents mais trop proches et jetés sur le papier de façon presque brutale. Il leur manque encore de s'organiser dans un cadre, d'être transformés par le travail d'écriture, d'être élaborés par et dans un code spécifique.

C'est avec le troisième, "En canot", que MAUPASSANT prend véritablement possession de son univers. Il invente un code, son code, et met en place un procédé narratif qu'il utilisera dans la plupart des publications ultérieures.

Le saut qualitatif que nous pensons repérer est probablement lié à une réorganisation des identifications masculines. Entre MAUPASSANT et la figure de l'oncle il y a FLAUBERT et, au-delà d'un simple effet de signifiant, Gustave. Le père réel et le père littéraire portent le même prénom et nous désignons, dans ce qui n'est pas une simple coïncidence, l'étagage identificatoire à partir duquel MAUPASSANT trouve la distance interne suffisante autant vis-à-vis de l'oncle mort que du regard maternel.

Un autre trait rapproche, de plus, les trois hommes. Le père de Guy est peintre amateur. L'utilisation de la main, par le poète, le peintre et l'écrivain, est le dénominateur commun de ces figures identifiantes. C'est à partir de ces appuis qu'il invente le code qui

lui permettra d'écrire. Il sera, tout au long de son oeuvre, un peintre attentif et sans complaisance. C'est aussi dans ces conditions qu'il peut utiliser le pseudonyme "Guy de VALMONT" qui le rapproche pourtant de sa mère. "En canot" se présente donc à la fois comme récit d'une expérience spécifique et découverte d'un mode narratif propre.

C'est ce conte que nous allons aborder.

\* \* \* \* \*

## Chapitre XII

### BERCE PAR LA MORT

"Sur l'eau" est d'abord publié sous le titre "En canot" en mars 1876 et signé Guy de VALMONT. VALMONT c'est le nom noble, MAUPASSANT de VALMONT, dont le père a retrouvé la trace et que Guy, triomphal, communique à sa mère en détaillant les armoiries et l'édit impérial.

Le texte que nous prenons comme référence est publié dans l'édition des Oeuvres Complètes de la Pleïade (1974). Le volume donne, en annexe, l'intégralité du manuscrit daté de 1875. Les deux versions diffèrent essentiellement au niveau du plan. MAUPASSANT a composé le texte définitif en modifiant l'ordre de certains paragraphes et en supprimant quelques phrases trop longues. Toutes les expressions et images sont présentes dans le manuscrit.

Nous allons procéder à une lecture commentée de ce conte. Nous ne le citons pas dans son intégralité (il est joint en annexe) mais nous nous attachons à cerner les moments clés de l'expérience qui forme sa trame.

Le thème peut être résumé de la façon suivante.

Un narrateur introduit le récit puis cède la place à un second narrateur. Un soir, après avoir quitté un ami, cet homme remonte la rivière avec sa barque. Il décide de s'arrêter quelques instants pour profiter de la beauté du spectacle. Il jette l'ancre. Mais bientôt les

mouvements de l'embarcation, les bruits, l'environnement lui-même font basculer ce moment de plaisir en expérience angoissante.

Il cherche alors vainement à partir. Plusieurs tentatives, de plus en plus fiévreuses, échouent. Il ne parvient pas à retirer l'ancre. Autour de lui le brouillard s'épaissit et forme une couverture qui masque l'environnement et rend les limites des berges de plus en plus floues. Les limites corporelles semblent également se dissoudre. L'angoisse atteint son comble. Le narrateur se ressaisit. Il découvre un spectacle qu'il qualifie de merveilleux : le brouillard s'est retiré au bord de la rivière, formant un cadre féérique.

Puis la nuit s'éclaircit. Une première embarcation, avec un pêcheur à son bord, s'approche. Les efforts conjugués des deux hommes ne suffisent pas à retirer l'ancre. Un troisième personnage apparaît. A trois ils parviennent à faire remonter l'ancre et découvrent le cadavre d'une vieille femme avec une pierre attachée au cou.

Ce conte a fait l'objet d'une analyse par L.LAGRIFFE en 1908. Nous citons pour mémoire les conclusions de ce médecin.

"L'épisode du cadavre de la vieille femme est une superfétation, le médecin averti est tout étonné lorsqu'il arrive à cette conclusion du conte : elle ne laisse pas de le surprendre car elle est inutile et n'explique en rien le cauchemar du canotier. En effet, au point de vue médical, le récit se justifie par lui-même, car ce cauchemar est constitué par toute la série des phénomènes morbides par quoi se manifestent les délires élémentaires d'intoxication. Ici le poison en jeu est l'alcool. La scène se déroule après un dîner où l'on a sans doute bien bu (...). Ce conte est la description typique d'une nuit d'alcoolique que l'on croirait copiée dans un traité spécial".

Nous sommes loin de partager ce point de vue. Mais, malgré ces divergences nous

soulignons que cet auteur est un des premiers à tenter de comprendre MAUPASSANT. Il le fait à partir des préoccupations de l'époque, lutte contre l'alcoolisme et importance accordée à l'hérédité. Il met l'accent sur les excès d'éther, de cocaïne, de haschich et d'alcool d'un côté, sur les descendants pathologiques de l'autre, mère neurasthénique, père faible, présence d'aliénés dans la famille (il fait peut-être référence à Alfred Le POITTEVIN).

L.LAGRIFFE s'appuie sur les récentes découvertes médicales qui font de la paralysie générale une suite de la syphilis. Mais on trouve dans son travail une conviction surprenante, parce que constamment heurtée à l'ensemble de l'argumentation : toute sa démonstration soutient l'idée que l'œuvre est gouvernée par l'évolution de la paralysie générale et, en même temps, il affirme que seule la névrose a maîtrisé l'écrivain.

C'est un point de vue que nous sommes proche de partager à condition toutefois de souligner que notre conception de la névrose est probablement fort éloignée de celle de L.LAGRIFFE.

Suivons le texte.

Une introduction d'une dizaine de lignes met en scène un premier narrateur, anonyme, qui présente immédiatement un second narrateur, tout aussi anonyme, celui qui va raconter l'histoire.

Dès le début un dédoublement s'opère : le narrateur cède place à son double, "un homme de trente à quarante ans". Ce dédoublement est d'ailleurs repris au plan stylistique. Le premier narrateur commence : "Un soir que nous nous promenions au bord de la Seine..." qui fait avant-coup au récit anecdotique proprement dit, introduit par une phrase de même rythme : "Un soir comme je revenais tout seul et assez fatigué..."

Le premier narrateur s'efface et cède la

place au second qui prend la parole et la gardera jusqu'à la fin du conte. Sa passion, "sa passion dévorante", c'est la rivière.

"Ecoutez un pêcheur prononcer ce mot... Pour lui, c'est la chose mystérieuse, profonde, inconnue, le pays des mirages et des fantasmagories, où l'on voit, la nuit, des choses qui ne sont pas, où l'on entend des bruits que l'on ne connaît point, où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière, celui où l'on n'a point de tombeau."

Ces quelques lignes condensent et annoncent l'ensemble du récit qui se développera comme une large variation sur ces fantasmagories angoissantes et ces frissons qui annoncent la chute finale, la rencontre avec la mort.

Mais on remarquera surtout la figuration de l'appareil d'emprise. La bouche, l'oeil et la main sont en effet présents à travers la passion dévorante, les "visions de choses qui ne sont pas" et les tremblements. Ces trois éléments, nous y reviendrons plus loin, donnent au récit son ressort dramatique : chacun, tour à tour, sera désorganisé à l'exception de la main.

Quant à l'image d'un "cimetière où l'on n'a point de tombeau" elle indique l'idée d'un deuil non fait. S'agit-il du deuil d'Alfred, dont la disparition a été douloureusement ressentie par Laure et par FLAUBERT, ou d'un autre deuil à la fois contenu et désigné par celui-ci ? Nous développerons cette hypothèse plus loin.

Le narrateur oppose ensuite la rivière et la mer.

"La rivière est illimitée. Un marin n'éprouve point la même chose pour la mer. Elle est souvent dure et méchante c'est vrai, mais elle crie, elle hurle, elle est loyale la grande mer ; tandis que la rivière est silencieuse et perfide. Elle ne gronde pas, elle coule toujours sans bruit, et ce mouvement éternel de l'eau qui coule est plus effrayant pour moi que les hautes

vagues de l'océan".

Cette différence entre la rivière et l'océan recoupe, en première approche, des représentations de la vie et de la mort. Du côté de la mer, le bruit et la vie. Du côté de la rivière le silence et la mort. L'eau qui s'écoule n'évoque pas la vie. Elle renvoie associativement à l'idée d'hémorragie, du sang qui s'écoule lentement à l'extérieur du corps. Pourtant le narrateur éprouve une passion dévorante pour cette même rivière. Cette passion pour le mouvement silencieusement effrayant de l'eau semble a priori assez paradoxale. Une telle fascination peut s'éclairer à partir du moment où l'on avance l'hypothèse d'une autre scène, de mystère et de silence, dont la suite du texte va petit à petit forger la figuration.

"Des rêveurs prétendent que la mer cache dans son sein d'immenses pays bleuâtres, où les noyés roulent parmi les grands poissons, au milieu d'étranges forêts et dans des grottes de cristal. La rivière n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase".

Représentation de vie d'un côté, ventre maternel où les noyés-enfants sont heureux et trou noir de l'autre côté, mystérieux, silencieux et inquiétant.

Cette double représentation d'un ventre maternel, à la fois paradisiaque et angoissant n'épuise pas la force du récit. Elle correspond bien sûr à des représentations clivées : sexe féminin d'un côté, véhiculant l'évidence de la castration, ventre maternel de l'autre, giron accueillant et générateur de vie. Mais plus profondément deux types d'objets sont ici figurés. Le premier représenté par la mer est bruyant, furieux et en dernière instance, vivant. Le second, représenté par la rivière silencieuse, se rattache à l'indifférence ou à l'absence de réponse objectale et, en dernière instance, à l'imago de la mère froide.

Ces deux images antinomiques sont, dans notre perspective, l'indice de la fragilité

maternelle. Laure, malade, connaissait des moments d'exaltation et d'abattement. Mais nous allons plus loin. C'est le regard maternel, brillant ou sombre, que MAUPASSANT tente de fixer métaphoriquement. La mer, autant que la rivière, apparaissent non maîtrisables et insaisissables, l'une par sa force, l'autre par son indifférence. MAUPASSANT figure sur un même plan frontal deux climats opposés perçus dans le regard de Laure : la violence de la vie et le silence de la mort.

Il est alors possible de repérer une tentative de mise en figuration d'une expérience complexe et primaire.

En première approche la représentation de la rivière qui coule éternellement, sans bruit, peut évoquer les stéréotypies de certains enfants autistes qui font inlassablement couler de l'eau ou du sable entre leurs mains. Le noir de la rivière, son mouvement silencieux, figurerait ainsi le trou noir psychique (F.TUSTIN, 1989) consécutif à la trop précoce reconnaissance de la séparation sein-bouche pour l'enfant. Le sein est expérimenté dans ces situations non comme perdu mais comme arraché, emportant avec lui le pourtour de la bouche. Cette "sensation" de trou noir s'apparente à un vécu de catastrophe psychique qui nécessite le recours à des techniques de survie.

Ce "trou noir" sera toutefois constamment posé comme horizon, danger ultime répétitivement côtoyé mais jamais atteint. En ce sens, nous le verrons, le conte ne peut pas être interprété comme le récit d'un démantèlement autistique.

Une expérience de rupture tente malgré tout de se mettre en images et en mots. De ce point de vue le conte se présente comme figuration d'une expérience non représentée, mais éprouvée et active, l'échec de l'emprise transformatrice. Nous remarquerons, pour l'instant, que ce travail de figuration d'une scène précoce "non psychisée", suppose un cadre spécifique.

Le dédoublement du conteur, en tant que

technique d'écriture spécifique, a d'abord pour effet de décadrer répétitivement l'expérience sur un alter-ego (les "Contes de la Bécasse", en particulier, reprennent systématiquement cette technique) et annonce ensuite le thème du double, de l'héautoscopie.

Le redoublement est sensible de deux façons dès que le second narrateur entame son récit.

La phrase "un soir, comme je revenais tout seul..." est en écho de celle prononcée par le premier narrateur, nous l'avons signalé. Mais un camarade, avec lequel le second narrateur a dîné le soir même de son aventure, entre en scène. Trois hommes sont donc présents dès le début : le premier narrateur, le second et un camarade de ce dernier. Ce double dédoublement vient, à son tour, en avant coup de la fin du conte qui met en scène trois hommes. Un trio, issu de deux dédoublements successifs, introduit le récit et un second trio, double du premier, vient le clore. Cette construction en miroir de trois personnages est typique de la problématique et de l'écriture maupassantiniennes. Cette construction identitaire spéculaire entre en consonnance avec le silence de la rivière : le miroir se tait.

Un miroir est d'abord fixe, immobile. En ce sens il se rattache à un territoire de réalité. Lorsque FREUD (1920) décrit la suite du jeu de la bobine il précise que Hans s'amuse à se faire disparaître dans le miroir pendant l'absence de sa mère. Un tel jeu ne peut advenir que sur la base d'une construction précédente qui met en scène, nous l'avons vu, plusieurs boucles successives avec la présence d'un adulte actif puis observateur (R. ROUSSILLON, 1988 b).

Le texte du conte nous oriente toutefois vers une problématique différente.

On peut en effet imaginer que son ressort dramatique réside précisément dans l'impossibilité de jouer avec l'image du miroir, de la perdre en ayant la certitude de la retrouver. Dans cette conjoncture le miroir ne

peut pas constituer un élément externe vers lequel on se dirige pour le jeu. Il ne peut pas être perdu. Il est impérativement nécessaire de le tenir fermement immobile, de façon à ne pas laisser échapper l'image qu'il renvoie. Car l'expérience d'une telle perte ne signifierait pas simplement la disparition provisoire d'une image externe sur fond de continuité interne mais une perte beaucoup plus profonde : une perte de soi-même, un effondrement.

Nous avançons l'hypothèse que la fonction des doubles successifs consiste dans le maintien et la permanence d'une image continue. Il faudrait, chez MAUPASSANT, imaginer un miroir transportable, escamotable, en même temps qu'éternellement disponible, miroir vers lequel on ne se dirige pas mais que l'on tient soi-même.

Plus qu'une classique expérience de miroir nous serions ici en présence d'une contemplation de soi-même dans un miroir à main, expérience dans laquelle à la fois le sujet se tient, se regarde, se regarde tenir et tient l'image que le miroir lui renvoie.

De quel type d'expérience précoce ce mode narratif est-il la trace ?

Cette question recoupe notre réflexion sur le regard maternel. La maladie de BASEDOW dont souffre Laure la rend insaisissable et surtout imprévisible. Les variations d'humeur qui l'affectent ne peuvent pas être interprétées par l'enfant dans les termes de sa propre culpabilité. Mais cette hypothèse s'avère assez fragile compte tenu de l'absence d'éléments relatifs au début de la maladie.

Il y a autre chose, indicible, irreprésentable, "hors-là", qui agite la mère et l'affecte malgré l'enfant. Sans doute le regard maternel reflète-t-il le frère mort. S'identifier à ce frère, l'introjecter, devenir poète ou écrivain, c'est pouvoir guérir la mère en réalisant les ambitions de ses années de jeunesse lorsqu'elle partageait les jeux de son

frère et de FLAUBERT.

C'est probablement à ce niveau qu'il faut différencier Guy et Hervé. Le premier "bénéficie" de l'identification à l'oncle mort. C'est en devenant comme l'oncle, poète puis plus tard écrivain, qu'il peut à la fois être reconnu, "sauver" ou "guérir" la mère puis s'écartier du regard maternel sans le perdre. Pour Hervé il n'en va pas de même : la place de l'écrivain est déjà attribuée. D'où, peut-être, une évolution cahotique non soutenue ou organisée par le travail d'écriture. Cette construction est toutefois purement speculative faute d'éléments suffisamment probants pour la confirmer.

La mère est, dans le conte, identifiée en partie à la mer "où les noyés roulent parmi les grands poissons". Au-delà de cet aspect persistent pour Guy le silence, le noir, "l'eau qui coule silencieusement". MAUPASSANT ne se reflète pas dans ce silence. Il ne trouve pas son reflet mais tente de percevoir quelque chose.

Nous songeons à la distinction soulignée par WINNICOTT (1974) entre aperception et perception. Percevoir n'est, en quelque sorte, que voir. Ce n'est pas s'apercevoir dans le regard maternel, s'apercevoir avec la mère, agrippé à elle et tenu par elle. Les "territoires de réalité" (J.GUILLAUMIN, 1983), dont la mère est le premier garant, ne sont pas marqués suffisamment ou, plus exactement, leurs marques ne sont qu'**énigmes insaisissables et mobiles**.

Poursuivons cette lecture.

"Il faisait un temps magnifique ; la lune resplendissait, le fleuve brillait, l'air était calme et doux. Cette tranquillité me tenta ; je me dis qu'il ferait bien bon de fumer une pipe en cet endroit. L'action suivit la pensée ; je saisissai mon ancre et la jetais dans la rivière".

Chacun des trois éléments énoncés, la

lune, le fleuve, l'air, étaye l'activité auto-érotique -fumer une pipe- qui tente de se déployer. Mais la quiétude de ces éléments est rapidement retournée de l'intérieur, change de signe et devient le point de départ d'une expérience d'angoisse.

En d'autres termes tout se passe comme si l'auto-érotisme échouait dans sa double fonction de satisfaction et de cadre interne.

Le "holding", indice d'un environnement suffisamment bon, génère un acte : le narrateur jette l'ancre. Dans cet acte nous repérons l'immobilisation de l'objet et la mise en oeuvre de l'emprise transformatrice. Le texte de MAUPASSANT est remarquable car c'est précisément au moment où le sujet s'arrime que le sens de l'expérience s'inverse. L'état de quiétude requiert en effet l'indécidabilité du rapport dedans-dehors. Le paysage n'est que le reflet, la projection du sentiment de satisfaction interne. Il est, pour reprendre la belle expression de F.CHAIX (1975) un "Vaysage".

La suite du texte permet de suivre pas à pas le vacillement.

C'est d'abord le silence. Le coassement d'une grenouille incite le narrateur, mieux, semble le contraindre, à allumer sa pipe mais ce recours à l'auto-érotisme ne suffit pas à endiguer l'angoisse. Quelque chose se transforme dans le dehors, ou plutôt dans cette zone indécidable du dehors-dedans. En tirant sur sa pipe le narrateur absorbe l'imago maternelle mauvaise dans une sorte d'avant-coup à la pénétration homosexuelle qui rend fou (la main momifiée offerte par SWINBURNE) et à la contamination syphilitique.

"Dès la seconde bouffée le cœur me tourna".

A l'inquiétant silence du dehors fait écho la sensation d'un malaise interne. L'auto-érotisme oral échoue dans son travail organisateur. Le regard est alors le point de

départ d'une tentative de réorganisation.

"Je m'étendis au fond du bateau et je regardais le ciel (...) mais bientôt les légers mouvements de la barque m'inquiétèrent. Il me sembla qu'elle faisait des embardées gigantesques, touchant tour à tour les deux berges du fleuve".

La fonction organisatrice du regard est à son tour défaillante. Les limites externes qui se donnaient comme encadrantes se rapprochent et perdent leur rôle conteneur. Les sensations kinesthésiques prennent le dessus et, par leur effet d'amplification, font basculer le récit dans la description d'une véritable expérience catastrophique.

L'effet d'amplification est important car il fonde une sorte de distorsion dans le continuum sensoriel. L'objet est arrimé, l'ancre est jetée. C'est pourtant à partir de cet arrimage que les embardées gigantesques apparaissent. Très précisément lorsque le narrateur s'étend au fond du bateau et regarde le ciel. Cette déstabilisation interne constitue l'indice d'une faillite du giron maternel et du désarrimage dans et par le regard maternel.

Nous proposerons l'hypothèse suivante.

La distorsion consiste en ceci : l'enfant est bercé, bercé trop fort, et ne rencontre pas l'écho ou le reflet de ce bercement dans le regard de la mère. La dysrythmie est désorganisante non seulement à l'égard de ce continuum qui rend compte de l'accord des différentes modalités sensorielles (G.HAAG, 1979), mais particulièrement à l'égard de l'appareil d'prise.

L'enfant a saisi quelque chose de la mère, un bout d'étoffe ou des cheveux : il a jeté l'ancre. Mais ce qui se produit alors, loin d'être l'aperception dont nous avons souligné l'importance, concomitante de la mise en œuvre de l'emprise transformatrice, c'est l'angoisse. Tout se passe comme si la mère berçait l'enfant

au loin, des bras et non des yeux sans que ce dernier, par l'appareil d'emprise, puisse accompagner le mouvement ou l'organiser en partie. On l'a vu, les auto-érotismes échouent dans leur double fonction.

"J'étais balloté comme au milieu d'une tempête ; j'entendis des bruits autour de moi ; je me dressai d'un bond : l'eau brillait, tout était calme."

Le mouvement de réorganisation met d'abord en oeuvre la musculature puis le regard. L'expérience de passivité, être porté et bercé, potentiellement inductrice des auto-érotismes ne produit que l'angoisse. L'activité est la seule issue possible : la perception se substitue à l'aperception. L'appareil d'emprise est alors massivement investi en urgence. Le narrateur agit, se dresse et regarde. Pourtant subsistent encore le sentiment d'une rupture, une inquiétude sous jacente, qui l'incitent à déguerpir.

"Je résolus de m'en aller. Je tirai sur la chaîne ; le canot se mit en mouvement puis je sentis une résistance ; je tirai plus fort, l'ancre ne vint pas (...) Je secouai la chaîne rageusement. Rien ne remua. (...) Je ne pouvais songer à casser cette chaîne ni à la séparer de l'embarcation, car elle était énorme et rivée à l'avant dans un morceau de bois plus gros que mon bras".

La solidité de la chaîne et de son attache constituent le support d'un jugement d'existence. La réalité fournit le socle d'une réorganisation, d'une validation du repérage entre dedans et dehors. Il y a un réel parce que la chaîne est solide et résiste aux efforts du pêcheur. L'appareil d'emprise, main et musculature, agrippe un indice qui favorise l'épreuve de réalité et, en dernière instance, le jugement d'existence (FREUD, 1925).

En ce sens l'emprise vise l'objet afin de s'assurer de sa présence. Mais, nous l'avons déjà mentionné, cette emprise ne va pas au-delà

de cette visée. Elle ne constitue pas un travail d'emprise comme l'épisode précédent a pu en marquer l'avènement puis l'échec. Le travail d'emprise implique non seulement l'appareil musculaire et l'immobilisation de l'objet mais le regard et la bouche. Le texte met ici en oeuvre un aspect, et un aspect seulement, de l'emprise. Cet acte a une fonction réorganisante du continuum sensoriel dont nous avons souligné la distorsion.

La perte des limites que le texte évoque, les deux berges touchées tour à tour, est proche d'un vécu d'écrasement interne, comme si le corps implosait. L'effondrement vécu du dedans trouve sa butée dans l'acte qui met en jeu la musculature. Le narrateur se redresse, regarde et tire sur la chaîne. L'effet apaisant est immédiat et la représentation de l'objet secourable apparaît :

"Mais comme le temps demeurait fort beau, je pensais que je ne tarderais point, sans doute, à rencontrer quelque pêcheur qui viendrait à mon secours. Ma mésaventure m'avait calmé : je m'assis et je pus enfin fumer ma pipe".

Cette première expérience s'achève sur une reprise auto-érotique. On peut imaginer que la première expérience d'angoisse, aussi intense fut-elle, n'a pas annihilé l'espoir d'une aperception. Prenant en quelque sorte son mal en patience le narrateur semble attendre que l'objet maternel se manifeste. Cette attente diffère malgré tout fondamentalement de l'état de quiétude précédemment recherché.

La première expérience peut être interprétée dans les termes d'un antinarcissisme (F.PASCHE, 1969) qui ne rencontre pas l'écho et le reflet attendus. L'inadéquation grandissante entre le sujet et l'environnement induit cette distorsion. Le sujet ne trouve pas sa place.

La seconde situation, marquée par l'attente, porte les traces de la désillusion catastrophique. Elle est proche, en ce sens, de

ce que R. SPITZ (1968) désigne comme un début de dépression anaclitique.

L'apaisement provisoire peut également être connecté aux remarques de WINNICOTT (1974) sur la problématique de la perception comme seule issue possible à la faillite de l'aperception.

"Certains bébés ne renoncent pas à tout espoir ; ils étudient l'objet et font tout leur possible pour y déceler une signification qui devrait s'y trouver, si seulement elle pouvait être ressentie (...). Le bébé apprend rapidement à faire une prévision qu'on pourrait traduire ainsi : mieux vaut oublier l'humeur de ma mère, être spontané. Mais dès le moment où le visage de la mère se fige ou que son humeur s'affirme, alors mes propres besoins devront s'effacer, sinon ce qu'il y a de central en moi sera atteint".

L'épisode précédent s'est ainsi développé en trois étapes successives.

D'abord un état d'apaisement au sein duquel les différences entre dedans et dehors s'effacent. A la limite ils se réflètent mutuellement.

Ce passage évoque la position du bébé dans le giron maternel pour lequel la question de savoir si sa peau et la peau de la mère sont collées ou séparées ne se pose pas. Le bébé s'arrime et jette l'ancre. Cet arrimage est connecté aux conduites d'attachement et de cramponnement analysées dans la première partie de notre travail.

A partir de ce "holding" et en appui sur cet environnement émerge l'auto-érotisme oral. L'activité auto-érotique se vectorise en deux directions.

Elle constitue d'abord une expérience de satisfaction qui place l'objet à l'intérieur du sujet et, suivant l'expression de S. et C. BOTELLA (1983) "Le nourrisson (...) emporte avec son regard tourné vers l'intérieur le

regard de la mère". L'emprise transformatrice vise à la fois le monde interne et le monde externe. Le regard maternel capturé au dehors est emporté au dedans.

Une autre fonction, de cadre interne, est également présente. L'activité auto-érotique, au sens large, assure un mode d'encadrement fantasmatique. De ce point de vue elle équivaut à un "holding" interne ou à une auto-emprise.

Cette double fonction requiert un accompagnement environnemental que l'on pourrait qualifier, en paraphrasant WINNICOTT, de "suffisamment silencieux". Avec son cortège d'angoisse et de sentiments catastrophiques la faillite de l'auto-érotisme engendre un vécu dépressif profond.

La deuxième étape s'amorce, directement issue de la scène calme, trop calme, qui précède. C'est dans le silence qu'apparaît un bruit infime qui déclenche une tempête émotionnelle. Ce silence évoque, en négatif, un "pas assez de bruit", fond silencieux sur lequel le moindre frémissement prend des allures catastrophiques. Ce "pas assez de bruit" est, dans notre perspective, l'indice d'une dysrythmie introduite par la **disjonction entre le regard maternel et le berçement**. Alors se met en route toute une série de sensations violentes qui aboutissent à une tentative de fuite.

Deux hypothèses sont ici possibles.

Soit, dans l'expérience du giron, le bébé éprouve le "trop de silence" maternel comme une expérience, par défaut, d'un "pas assez de vie". Le regard maternel "n'a que des profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase". L'enfant, confronté à l'imago de la mère froide, doit alors trouver en lui-même, dans et par son corps, l'étayage nécessaire à sa propre continuité. Nous avons envisagé plus haut la proximité entre cette éventualité et les stéréotypies rythmiques des enfants autistes.

Soit, dans un processus de retournement,

c'est une impossibilité d'apaisement qui est ici figurée. La mère n'accorde pas le calme nécessaire à l'enfant comme si l'excitation de l'un amplifiait l'excitation de l'autre.

Dans la troisième étape l'échec de la tentative de fuite a un effet paradoxalement apaisant. C'est en éprouvant la solidité de la chaîne et du bateau que le narrateur réorganise ses perceptions et récupère une activité auto-érotique. **Le recours à l'appareil d'emprise ne concerne toutefois que la main.** Il reconstitue le continuum sensoriel. Mais cet état, potentiellement induit par la désorganisation rythmique, rapproche un peu plus le narrateur des "noires profondeurs".

L'apaisement est de courte durée. Un bruit infime déclenche une nouvelle crise. Le narrateur, "envahi de nouveau par une étrange agitation nerveuse" tente une fois de plus de retirer l'ancre. Puis il regarde autour de lui.

"Cependant, la rivière s'était peu à peu couverte d'un brouillard blanc très épais qui rampait sur l'eau fort bas, de sorte que, en me dressant debout, je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau, mais j'apercevais seulement les pointes des roseaux, puis plus loin, la plaine toute pâle de la lumière de la lune, avec de grandes taches noires qui montaient dans le ciel (...) j'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière (...)".

La disparition des limites corporelles ou plutôt leur dissolution dans le brouillard blanc évoque, en première lecture, un épisode hallucinatoire. Hallucination du sein équivalente à l'écran blanc du rêve (B.LEWIN, 1974) peut-être, nous y reviendrons. Nous sommes plutôt tenté de comprendre ce mouvement dans le sens d'une régression du moi. Devant la répétition des tentatives d'étayage et leurs échecs il semble que l'appareil psychique lui-même vacille. Le brouillard blanc fait fondre les limites du corps et les dilue dans le paysage tout entier. Nous pensons aux

auto-portraits de F.BACON (D.ANZIEU, 1981) qui figurent la dissolution du corps propre.

Le texte se présente ici comme le véritable compte rendu clinique d'un processus régressif de dépersonnalisation.

Le mouvement régrédient opère en direction de zones psychiques, ou d'états, qui rappellent toutefois les situations de certains enfants autistes. Mais il faut préciser que ces états ne sont véritablement jamais atteints dans ce texte et que le mouvement régressif trouve une sorte de palier à partir duquel s'étaye la réorganisation. Il existe une limite interne qui bloque radicalement l'effondrement jusqu'à la suspension autistique.

Il semble possible d'interpréter ce processus dans le sens d'un mouvement de dépersonnalisation concomitant d'un rapproché ou d'une modification de la distance avec l'objet (M.BOUVET, 1967).

Un autre aspect de la situation le confirme.

"Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'êtres étranges qui nageaient autour de moi. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer, et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage ; puis, aussitôt, cette idée me fit frissonner d'épouvante. Je me vis, perdu, (...) râlant de peur, ne voyant pas la berge, ne retrouvant plus mon bateau, et il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire".

L'objet secourable attendu plus haut s'est transformé. Il ne reste de lui que des lambeaux, figurés en partie par le brouillard enveloppant. Ses aspects les plus sombres sont figurés par les "êtres étranges" qui figurent un mouvement d'attaque interne. Certes, cette image constitue

un avant-coup de la fin du conte et se range comme procédé littéraire banal. Mais il faut aller plus loin.

En deçà de l'horizon constitué par la dissolution ultime du trou noir s'érige constamment la protection de l'objet. Car l'objet est présent tout au long du texte. Dans ce passage il n'est plus bienveillant et apparaît effrayant. Mais il reste malgré tout "secourable" en ce qu'il protège le narrateur contre la dissolution désobjectalisante. La trace de l'objet ne disparaît pas. Cette situation, fut-elle de l'ordre du cauchemar, rend compte d'une défense, certes coûteuse, contre la disparition de la capacité représentative.

Dans le paragraphe suivant le narrateur tire un bénéfice immédiat de ce maintien du lien objectal.

"J'essayais de me raisonner. Je me sentais la volonté bien ferme de ne point avoir peur, mais il y avait en moi autre chose que ma volonté, et cette autre chose avait peur (...). Mon moi brave railla mon moi poltron, et jamais aussi bien que ce jour-là, je ne saisiss l'opposition des deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun l'emportant à son tour".

Cette figuration d'opposition interne n'est pas un clivage. Elle se range, elle aussi, dans la catégorie des procédés littéraires de l'époque.

Nous lui conférons toutefois une portée plus profonde. Elle est une tentative d'organisation de l'expérience vécue. En ce sens elle marque d'abord l'indice d'une issue à la crise de dépersonnalisation précédente. Elle se présente ensuite comme une topique c'est à dire la mise en figuration de lieux psychiques différenciés et surtout opposables, en contraste avec ce que la perception, toujours dans son mouvement désorganisateur, fait apparaître au narrateur.

Il s'agit en somme d'une véritable **auto-représentation du moi**. Au delà de son aspect convenu c'est toute la figuration d'un fonctionnement psychique qui est ébauchée, celle de **MAUPASSANT en train d'écrire**. Nous y reviendrons.

Cette figuration débouche, comme les tentatives précédentes, sur une réorganisation partielle. Le narrateur se ressaisit, boit, et appelle à l'aide. Il finit par s'allonger dans le fond de son bateau sans dormir, "les yeux ouverts avec des cauchemars autour de moi".

La tentative d'appel échoue et le personnage sombre dans une sorte d'état apathique. C'est le processus même de la **création littéraire qui est ici représenté**. Toute sa vie, en effet, MAUPASSANT gardera les yeux ouverts. Nous verrons plus loin comment cette problématique se connecte avec la triple fonction du regard. Dans le texte cette expérience bascule très vite dans son opposé.

"Le brouillard qui, deux heures auparavant, flottait sur l'eau, s'était peu à peu retiré et ramassé sur les rives. Laissant le fleuve absolument libre, il avait formé sur chaque berge une colline ininterrompue, haute de six ou sept mètres, qui brillait sous la lune avec l'éclat superbe des neiges. De sorte qu'on ne voyait rien autre chose que cette rivière lamée de feu entre ces deux montagnes blanches ; et là-haut, sur ma tête, s'étalait, pleine et large, une grande lune illuminante au milieu d'un ciel bleuâtre et laiteux".

La régression ouvre ici sur un état qui semble assez proche d'une satisfaction hallucinatoire. Mais il semble aussi que les différents aspects utilisés, "l'éclat des neiges, montagne blanche, ciel laiteux" évoquent un écran analogue à l'écran du rêve (B. LEWIN, 1972) où une hallucination du sein. Cette fonction écran paraît essentielle tant elle semble constituer la limite ultime contre la dissolution. Une fois de plus l'apaisement se

produit.

"J'étais au milieu d'un paysage tellement extraordinaire que les singularités les plus fortes n'eussent pu m'étonner".

L'endormissement survient suivi, au réveil, d'une réorganisation de l'appareil perceptif.

"Je bus ce qui me restait de rhum, puis j'écoutais en grelottant le froissement des roseaux et le bruit sinistre de la rivière. Je cherchais à voir mais je ne pus distinguer mon bateau ni mes mains elles-mêmes que j'approchais de mes yeux. Peu à peu, cependant, l'épaisseur du noir diminua".

L'expérience d'angoisse dont nous avons suivi le développement pas à pas semble prendre fin. Chaque élément de l'appareil d'emprise se réorganise et se connecte aux autres. Un pêcheur arrive, premier alter ego, mais la tentative pour dégager la chaîne échoue. Un autre, second double, approche.

"Alors, peu à peu, l'ancre céda. Elle montait, mais doucement, doucement, et chargée d'un poids considérable. Enfin nous aperçûmes une masse noire et nous la tirâmes à mon bord :

C'était le cadavre d'une vieille femme qui avait une grosse pierre au cou".

La chute du conte est singulièrement brutale. Elle se rattache néanmoins à une tradition du genre. Il est classique, sinon banal, qu'après toute une série d'aventures le lecteur, identifié au héros, pense enfin trouver l'apaisement et le socle solide des certitudes. La fin du texte, en une ou deux phrases lapidaires, détruit cette illusion et plonge le récit dans une boucle fantastique nouvelle. Mais avec MAUPASSANT, et au-delà de cette sorte de lieu commun, c'est une problématique complexe qui se profile.

Relevons pour l'instant deux aspects de cette problématique.

Un trio fait son apparition. Il vient, nous l'avons souligné, en écho du premier, présent dès le début du conte. De ce point de vue il coïncide avec l'achèvement de la reconstruction identitaire du narrateur. Mais une série de questions surgit immédiatement.

Le processus de déconstruction et de reconstruction auquel le texte nous fait assister ne produit-t-il pas un effet de bord ? Peut-on considérer qu'il n'affecte pas l'identité retrouvée, qu'il ne laisse aucune trace ? N'est-ce pas plutôt un autre narrateur qui surgit alors ? Et ce narrateur, qui est-il ? En ce sens tout le texte se condense dans ce qui rend l'identité finale radicalement différente de celle du début.

L'indice de ce changement c'est le troisième homme. Quel est le sens de la nécessité de ce troisième pêcheur ?

Deux hommes, malgré leurs efforts conjugués, ne parviennent pas à retirer l'ancre. Ce détail n'est pas dénué de signification et se rattache à la problématique la plus essentielle dont nous essayons de saisir la dynamique.

Si nous examinons les différents aspects biographiques évoqués plusieurs hypothèses sont possibles.

Les trois hommes peuvent tout d'abord figurer Guy lui-même, son frère et son père. En ce sens, Guy et Hervé ne sont pas seuls face à la mère. Cette interprétation, sans doute trop réaliste, est insuffisante. Une deuxième possibilité, assez proche, est envisageable. Elle est davantage connectée à la dynamique propre de l'écrivain. Le deuxième homme c'est peut-être Gustave, le père, auprès duquel Guy ne trouve pas, malgré tout, l'appui suffisant. C'est avec le troisième, Gustave FLAUBERT, que l'issue est possible. Une troisième hypothèse se présente. Le deuxième homme représenterait

Alfred, l'oncle mort, impuissant à aider fondamentalement Guy jusqu'à la rencontre véritablement réorganisatrice avec FLAUBERT.

Quelle que soit l'hypothèse retenue les trois hommes figurent les différentes étapes de la transformation qui fait de MAUPASSANT un écrivain. Ils représentent chacun un palier à partir duquel un changement s'amorce.

Le deuxième et le troisième homme sont anonymes : ce sont des pêcheurs. Seule leur fonction les rapproche comme l'écriture et la main rapprochent les grandes figures identificatoires, l'oncle, le père, SWINBURNE et FLAUBERT. Mais ces hommes ne sont que des ombres derrière lesquelles il n'est pas impossible d'apercevoir l'esquisse des séducteurs homosexuels.

Chacun des personnages du trio final représente un aspect du fonctionnement psychique de l'écrivain, en appui sur les identifications supposées. En ce sens le trio final condense les moments successifs de désorganisation et réorganisation auxquels nous avons assistés.

Une autre ligne interprétative est pensable.

C'est le processus créateur lui-même qui est figuré. D.ANZIEU (1981) distingue cinq phases dans ce processus. Les trois premières sont inscrites dans le conte. Le saisissement créateur d'abord, figuré par le développement de la crise interprétée comme surgissement brutal d'éléments inconscients associés à un moment de dépersonnalisation ; la prise de conscience des représentants psychiques inconscients ensuite, repérable dans les différentes tentatives pour gérer "topiquement" l'expérience et l'institution d'un code. L'écriture, dans cette perspective, est représentée par le troisième homme. C'est lui qui rend possible l'issue que les deux précédents échouent à trouver. L'identification à FLAUBERT, organisatrice de la trace de l'oncle mort réactivée par la rencontre avec SWINBURNE, montre ici toute sa force.

Le second aspect important réside dans la découverte du cadavre. Il est, nous l'avons vu, potentiellement présent dès le début du conte dans la description de la rivière "où l'on tremble sans savoir pourquoi, comme en traversant un cimetière ; et c'est en effet le plus sinistre des cimetières, celui où l'on n'a point de tombeau". Le conte ne nous dit rien de cette femme. On ne sait pas si elle s'est suicidée ou si elle a été assassinée.

MAUPASSANT emploie le même mécanisme qu'il a déjà utilisé pour "La main d'écorché". Nous avons souligné, dans ce premier conte, le double mouvement antagoniste qui éloigne, au niveau patronymique, ce que l'acte d'écrire et le thème du texte rapprochent. A la fin de "En canot" nous observons un mouvement identique mais inversé : **le patronyme est inconnu mais le corps est dans une proximité maximale.** La répétition de l'adverbe "doucement", à la fin, semble aller dans ce sens. Car la chute signifie que le narrateur a passé la nuit auprès de cette femme.

En d'autres termes il a été tenu par un cadavre et bercé par une morte.

Le renversement problématique entre ce conte et "La main d'écorché" constitue l'indice d'une transformation radicale vécue par le narrateur. La femme trouvée, ou retrouvée, est proche, trop proche sans doute pour être nommée. Nos développements précédents nous conduisent à identifier le cadavre comme figurant Laure, la mère. Mais cette hypothèse est insuffisante. Le cadavre découvert est plus que la mère. Il est une figuration du "Hors-là", il contient et rassemble les traces de la catastrophe. Il est, en dernière instance, l'objet de l'écriture maupassantienne.

"En canot" peut être lu comme une sorte de "jeu de la bobine" (FREUD, 1920). La chaîne et l'ancre, équivalentes à la ficelle et à la bobine, ne sont pas traitées, comme dans l'observation de FREUD suivant le mouvement

symbolisant les absences et retours maternels ouvrant sur leur appropriation par l'enfant.

Tout se passe comme si le mouvement du conte montrait l'impossibilité de faire revenir la bobine, de la récupérer et de s'assurer de la maîtrise du jeu. Le processus appropriatif semble gelé, paralysé. Il est impossible à l'enfant de se "projeter" dans la bobine.

En d'autres termes, l'image présente dès le début du conte d'un cimetière "où l'on n'a point de tombeau" figure le deuil non fait du lien à l'objet primaire. Ce lien "négatif" entre MAUPASSANT et sa mère constitue une sorte de "point" de mélancolie chez l'écrivain.

Dès lors ce conte, et au-delà tout le processus d'écriture, peut être entendu comme figuration du matricide et, en dernière instance, de l'emprise totale sur la mère que constitue l'inceste.

On pourrait se demander si l'écriture, chez MAUPASSANT, ne constitue pas un moyen de se détacher de l'emprise maternelle. Mais l'écriture elle-même appartient à la mère par les liens qui l'attachent encore à son frère mort ou à FLAUBERT. En d'autre termes, écrire c'est posséder la mère, ne pas la perdre, être l'homme dont rêve la mère. C'est incarner un trio : frère, mari et fils.

Il y a peut-être ici une piste qui permet de rendre compte de l'inscription répétitive dans l'œuvre d'échecs. Echecs qui touchent les ambitions, l'amour, l'existence elle-même. Une sorte de destin qui contraindrait les êtres du dehors et ne leur laisserait aucune chance de s'échapper. Ce thème, nous l'avons montré plus haut, organise le premier conte écrit par Guy, "La main d'écorché".

On trouve toutefois, dans toute l'œuvre de MAUPASSANT, un seul exemple dans lequel l'issue fatale n'est pas décrite. Il s'agit d'une nouvelle : "Le papa de Simon". Ce texte relate l'adoption d'un enfant par un homme. Nous

serions tenté de déceler dans ce thème l'écho des relations étroites qui unissent MAUPASSANT et FLAUBERT. Cette nouvelle est écrite en Mars 1876, au moment de la parution de "En canot" et publiée en 1879.

Cette nouvelle met en scène un forgeron, Phillippe REMY qui adopte un jeune garçon, Simon, constamment attaqué par les autres enfants parce qu'il n'a pas de père.

Nous soulignerons deux aspects.

Les initiales du patronyme, P.R, évoquent associativement en la redoublant avec le thème du conte, la question du père. Par et dans l'écriture, par et dans la reconnaissance que lui apporte le métier d'écrivain, MAUPASSANT trouve un père : FLAUBERT l'adopte. Mais il est aussi reconnu par la mère, identifié à l'oncle, réalisant enfin, aux yeux de Laure, ce qu'Alfred LE POITTEVIN a été empêché d'accomplir.

Fragile équilibre dont nous essayerons de comprendre les ressorts.

D'autre part REMY se retourne en "mire" : effet de mirage, de miroir et, associativement chateau de Miromesnil, lieu de naissance voulu par la mère (F.BONNEFIS, 1981). Le père adoptif serait-il celui qui se mire dans les yeux de la mère ?

L'objet de l'écriture maupassantienne, le cadavre, condenserait la "noire profondeur" du regard maternel, la figure de l'oncle mort et la "chose" non assimilable, le deuil impossible d'une relation précoce. Objet énigmatique dont MAUPASSANT, pendant les quelques années qui lui restent à vivre, sera le peintre attentif.

\* \* \* \* \*

Chapitre XIIILA MAIN, L'ANCRE  
ET LA MORTE

La lecture à laquelle nous venons de procéder nous a permis d'associer un certain nombre de thèmes. Cette étude, qu'on peut qualifier de "flottante", l'expression convient au conte, a pu paraître quelquefois désordonnée voire incohérente. Nous reprendrons les éléments principaux afin de les organiser dans la perspective qui se fait jour en après-coup de la lecture. Cette perspective est d'une part liée à la logique profonde du conte et d'autre part s'inscrit dans le fil de notre recherche sur l'emprise et la fonction du travail d'emprise.

Quatre thèmes sont retenus. D'abord le problème de l'angoisse et précisément de la nature de l'angoisse qui apparaît dans ce texte. Ensuite la question des auto-érotismes, retrouvée constamment, que nous traiterons à partir des trois pôles dynamiques "se regarder, regarder, être regardé". Le troisième thème, connecté au précédent, concerne l'hallucination héautoscopique. Le travail d'écriture et de création sera abordé en fin de chapitre.

I) Angoisse signal  
d'alarme et  
après-coup

La lecture de ce récit confronte à deux

problématiques dont nous verrons, à terme, qu'elles sont les deux faces d'une seule et même question.

La première peut s'énoncer ainsi : à quel type d'expérience venons-nous d'assister ? S'agit-il d'un démantèlement autistique, d'une agonie primitive, d'un effondrement psychotique, d'une expérience dépressive ou d'une crise de dépersonnalisation ? Cette question n'est pas de pure forme dès lors qu'elle se formule de façon plus précise. S'agit-il d'une expérience traumatique, d'une réminiscence ou, plus précisément, de la réactivation d'une expérience ancienne, réactualisée **après-coup** et trouvant une issue ?

À ce point cette première question peut être connectée avec la suivante.

De quel type d'angoisse s'agit-il ? Une angoisse débordement, modèle traumatique, ou d'une angoisse signal d'alarme ? Ou bien encore assistons-nous à la transformation d'une angoisse débordement en angoisse signal d'alarme ?

A plusieurs reprises, au cours de notre lecture, nous avons été amené à souligner la proximité de l'expérience décrite avec les états autistiques tout en insistant sur la présence d'une sorte de limite interne ou ligne de partage infranchissable. L'autisme, en quelque sorte, est frôlé, côtoyé mais jamais effectif. L'expérience ne va pas jusqu'à cet état de démantèlement qu'évoque D.MELTZER (1984). En ce sens, l'impression qui nous est parfois venue d'assister "en direct" à une situation de désorganisation doit être corrigée : nous assistons au processus, si l'on peut dire, en différé, et dans une perspective travaillée par l'écriture.

La limite interne dont nous essayons de comprendre la nature apparaît de deux façons complémentaires.

La première consiste dans le recours à un

aspect de l'appareil d'emprise, la musculature. Nous reprendrons la question de cette désorganisation partielle dans le paragraphe suivant consacré aux autoérotismes. A plusieurs reprises, en effet, le narrateur saisit la chaîne et tire violemment dessus. Chaque fois il échoue et, paradoxalement, loin de le pousser dans une nouvelle boucle de désespoir, cet échec semble le rassurer. Nous avons interprété cette expérience dans les termes d'une épreuve de réalité (FREUD, 1925).

La seconde voie par laquelle se manifeste la limite interne réside dans les manœuvres de redressement, de reprise, effectuées elles aussi répétitivement. Ces différents actes rendent compte de l'importance de ce que FREUD note dans "Pulsions et destins des pulsions" (1915) : "les efforts du petit enfant voulant se rendre maître de ses propres membres".

Ces deux types d'activités débouchent sur une sorte de réorganisation. En d'autres termes la désorganisation partielle de l'appareil d'emprise a certes rendu le travail d'emprise globalement inopérant mais la musculature et la main constituent encore le socle d'une réorganisation partielle. Pour reprendre les termes de notre thèse principale nous dirons qu'un travail d'emprise en direction de l'objet maternel a été effectué. Mais ce travail d'emprise n'a qu'une efficacité partielle. Ce que le conte nous montre n'est pas l'échec total du travail d'emprise, mais un échec sectorisé.

Cette perspective nous éloigne radicalement de l'autisme. Nous sommes tentés de l'interpréter à partir des travaux de F. PASCHE (1988) sur le bouclier de Persée. Ce que l'enfant saisit, écrit-il en substance, ce sont les phanères maternels. Ces phanères sont analogues au bouclier de Persée et permettent une approche latérale qui évite la confrontation directe et mortifère avec le désir maternel. Le bouclier de Persée aurait ainsi valeur d'une forme d'emprise psychique qui module l'état de désorganisation interne liée au débordement des excitations. Cette emprise psychique

s'exercerait par la mise en œuvre de l'activité et tiendrait lieu d'objet de l'emprise transformatrice.

La chaîne de l'ancre, la solidité de sa fixation au bateau voire, de façon plus métaphorique, le regard comme saisie globale de la scène, rendent compte de ce que la mère s'est laissée saisir mais non transformer. Cette saisie n'est pas connectée aux autres aspects de l'appareil d'emprise, regard et bouche. C'est précisément la saisie qui constitue le recours ultime du narrateur pour se réorganiser. Cette occurrence, maintenue tout au long du texte, de la double capacité à se saisir soi-même et à saisir l'objet, constitue la limite interne qui bloque le processus de démantèlement.

Un autre élément, plus décisif encore, doit être mentionné. L'objet est constamment présent. Déformé, étiré entre le ciel et l'eau, il ne disparaît à aucun moment. Le brouillard-enveloppe transformé en féerie n'est pas très éloigné de ce que C.BOLLAS (1988) désigne comme l'objet transformationnel. Par contre, les aspects inquiétants, négatifs, sont dans l'eau et figurés comme "des êtres étranges qui nagent autour de moi".

Ce double travail de projection et de représentation signe le maintien, coûte que coûte, de la fonction et de la capacité représentatives. Dans l'autisme, au contraire, la capacité représentative disparaît, l'objet s'efface même s'il est possible de soutenir que la défense autistique constitue un mode de conservation d'un objet qui retire son investissement (R.ROUSSILLON, 1990).

Nous avançons l'hypothèse suivante.

Le conte retrace une **expérience dépressive précoce**. Cette expérience vécue mais non "psychisée", qui ne fait l'objet d'aucune mémoire représentative ou qui ne peut en aucun cas faire l'objet d'un souvenir, ne peut être saisie et figurée que par l'intermédiaire d'un récit anecdotique. Ce récit se présente comme

compte rendu cliniquement précis d'une crise de dépersonnalisation (M. BOUVET, 1967). En d'autres termes c'est en racontant cette histoire, en se l'appropriant et, à travers elle, en remontant jusqu'à l'expérience dépressive précoce, que Guy de MAUPASSANT nous communique, mais surtout **se communique à lui-même** une partie de son histoire énigmatique.

Nous sommes tentés de situer précisément le moment dépersonalisant dans le texte. C'est lorsque le narrateur se laisse aller à ce qu'il attend comme un état de satisfaction, tout au début du conte, que la catastrophe survient. La suite n'est, de ce point de vue, que la succession des événements et états psychiques déclenchés par ce moment primordial. La dépersonnalisation est consécutive à l'expérience de dysrythmie qui laisse l'enfant sans protection contre l'attaque interne de l'imago maternelle mauvaise figurée par les "êtres étranges".

En d'autres termes, cette expérience n'est pas primaire. Elle survient sur un fond organisé par une expérience de satisfaction antérieure dont le sujet attend la répétition. L'angoisse n'est pas présente au début de l'expérience. Elle survient secondairement devant l'échec de la situation de satisfaction attendue.

En effet, lorsque le narrateur jette l'ancre, les retrouvailles avec l'objet font défaut. Il s'agit en somme de retrouver l'objet tel qu'il fut, ou plutôt tel que le sujet en a gardé la trace. Premier temps d'une répétition manquée. L'objet était là puis disparaît. Le sujet attend que l'objet fasse preuve, dans ces retrouvailles, des mêmes qualités que lors de la rencontre précédente.

C'est à ce niveau que la rencontre ne se produit pas. Plus précisément elle se produit mal, partiellement, et se réduit à un mode de rencontre spécifique : l'ancre, l'emprise, la main. Ce qui était attendu implicitement, l'accordage rythmique, n'est pas retrouvé. Le sujet est alors attaqué de l'intérieur par

l'imago maternelle mauvaise, liée à l'état de débordement interne, et n'a d'autre recours que l'investissement d'emprise. Il secoue la chaîne comme un enfant s'accrocherait à la mère pour la réveiller, la ranimer ou la transformer.

Cette rencontre manquée induit l'expérience au cours de laquelle, dans un premier temps, nous ne repérons que l'angoisse. Par contre, dans la suite de ce moment initial, différentes conséquences de ce manquement sont développées. Cette situation se rapproche de ce que FREUD (1925) décrit comme retrouvailles avec l'objet qui consistent en une sorte de vérification de l'intégrité de l'objet. Cette vérification en forme de retour à l'objet suppose une pré-condition : l'accession à l'autoérotisme. C'est, en quelque sorte, lorsque le sujet vient vérifier que les autoérotismes sont possibles en présence de l'objet et qu'ils n'abiment pas ce dernier, qu'il est confronté à un changement de la part de cet objet.

La question posée concernant l'éventualité d'une expérience traumatisante, de sa trace réactivée dans un effet d'après-coup trouve un premier élément de réponse.

Nous ne sommes pas en présence d'une situation actuelle de débordement généralisé. Il ne s'agit pas non plus d'un souvenir. Par contre deux situations se conjuguent : le récit de l'aventure d'une part et la trace d'une expérience ancienne d'autre part. Nous sommes donc en présence d'une réactivation après-coup.

C'est sur le fond d'un "holding" réussi qu'intervient la désorganisation induite par la dysrithmie. Celle-ci n'est donc pas primaire mais secondaire. C'est, nous l'avons souligné, ce qui constitue la limite avec l'autisme.

L'objet a eu un rôle de soutien et ce n'est que secondairement qu'il a failli à sa tâche, au moment où l'enfant cherche à le retrouver c'est-à-dire, dans notre conception, lorsqu'il effectue un travail d'emprise. Nous assistons

par conséquent à l'échec partiel de ce processus. L'anecdote est l'après-coup nécessaire à la réactualisation de la trace ancienne qui trouve alors une issue représentative. Cette issue est sensible de trois façons : le cadavre comme objet conteneur de l'éénigme maternelle, le trio final comme trace des différentes étapes du processus identificatoire et travail d'écriture.

Abordons maintenant le problème de l'angoisse.

Notre question est la suivante : sommes-nous en présence d'une angoisse débordement, d'une angoisse signal d'alarme ou sommes-nous témoins du processus de transformation de la première en la seconde ? Si ce dernier point s'avère valide le texte pourrait être envisagé comme le compte-rendu d'un travail du moi.

La question de l'angoisse a fait l'objet de différentes conceptualisations de la part de FREUD. Elle est d'une part connectée au traumatisme et d'autre part participe d'un fonctionnement souple des instances psychiques et particulièrement du moi.

L'angoisse débordement est associée à l'effraction étendue du pare-excitations. Elle en est à la fois le témoin et la conséquence. Le moi s'avère incapable de lier la quantité d'excitation qui déferle et induit immédiatement la désorganisation. En d'autres termes, l'appareillage du moi, son appareillage psychique, est débordé, balayé, cloué sur place.

Dans le conte nous assistons au début d'un tel processus. La tempête émotionnelle se déclenche à partir d'un bruit infime. Elle est figurée par la crainte d'un débordement : retourement du bateau et projection du narrateur par dessus bord.

Le texte montre le domptage de cette sensation de débordement. L'angoisse est stoppée

par le biais de la musculature. Elle n'est maîtrisée ni par le regard ni par la bouche. Elle est domptée dès que le narrateur se dresse puis tire vainement sur la chaîne.

Le moi réagit et mobilise une quantité d'énergie suffisante pour endiguer le débordement. Le contre-investissement en deux temps (se dresser, saisir) marque une butée. A partir de ce moment le moi, si l'on peut dire, prend les choses en mains et la suite du texte rend compte du travail qu'il opère. Ce travail consiste dans la transformation de l'angoisse débordement en angoisse signal d'alarme. Ce processus est sensible d'une part dans la représentation de l'objet déformé et d'autre part dans l'auto-représentation qui met en scène un moi-fort et un moi-poltron.

En d'autres termes cette auto-représentation figure un couple mère-enfant. Cette représentation fournit un argument supplémentaire en faveur de notre hypothèse : cette expérience se déroule sur fond de traces anciennes non traumatiques. Le travail du moi consiste justement, à partir de la représentation de l'objet secourable, à faire subir à cet objet toutes les déformations nécessaires afin de le maintenir présent. La permanence de la relation à l'objet, même dans ses aspects les plus sombres, bloque toute perte de représentation et constitue la trame de la limite interne.

Le succès de l'entreprise est patent puisque, même avant que ne surviennent les deux pêcheurs, la situation d'angoisse prend fin. Le narrateur peut contempler le brouillard retiré sur les rives et l'admirer. Il peut alors, et alors seulement, s'endormir.

La transformation de l'angoisse débordement en angoisse signal d'alarme est étayée sur le travail d'emprise et précisément sur la saisie de l'objet. Cet acte d'immobilisation, de domptage, forme l'étayage à partir duquel le moi se saisit de ce qui est susceptible de le déborder de l'intérieur (R. ROUSSILLON, 1990 a).

Ce qui déborde, l'agent du débordement, c'est la pulsion, la quantité d'excitation non liée. Ce qui rend compte du débordement, en est le témoin, c'est l'angoisse. Le texte, de ce point de vue, est assez clair : la dysrythmie ne provoque l'angoisse qu'indirectement. C'est l'impossibilité de gérer l'excitation interne qui déclenche la crise d'angoisse.

La saisie de l'objet est un premier mode défensif. En ce sens la chaîne figure les cheveux ou les vêtements de la mère (F.PASCHE, 1988). Le travail d'emprise vectorise la rencontre avec le monde par le toucher, le boire et le voir, chacun étant organisateur des précédents ou le reprenant dans une boucle élaborative nouvelle. Et inversement chaque précédent forme l'avant coup du suivant. Le toucher est d'abord un "être touché" puis un "se toucher". En touchant la mère puis en la saisissant, le petit enfant transforme ce qui est une rencontre avec le monde en appropriation de ce monde. Mais cette appropriation doit aussi être orale et visuelle. Il y a dans ce toucher transitif, puis réfléchi, et dans la saisie, un premier domptage.

Cette saisie est défensive car elle constitue un évitement du regard de Méduse (F.PASCHE, 1988). Nous essaierons de montrer plus loin en quoi cet évitement est partiel chez MAUPASSANT. Il a sans doute entrevu le regard de la Méduse, comme peut-être tout créateur.

C'est dans la transformation de l'angoisse débordement en angoisse signal d'alarme que peut être comprise la présence des deux trios.

Première scène : le narrateur cède la place à un autre, premier déplacement, premier dédoublement. Le second narrateur vient de quitter un ami : deuxième déplacement à peine esquissé. Ces déplacements constituent les indices d'un travail du moi qui déplace de petites quantités d'énergie. Mais ils signent aussi le passage du temps. Ce décalage systématique de l'expérience rend compte d'un processus qui se totalise à la fin du conte

lorsque les trois hommes ensemble, en dédoublement du trio initial, tirent sur la chaîne. Entre les traces, les esquisses du début et le rassemblement final nous situons l'identification organisatrice à FLAUBERT.

Il faut préciser que la transformation de l'angoisse débordement en angoisse signal d'alarme est partielle. Il lui manque le travail organisateur des deux éléments restant de l'appareil d'emprise. C'est cette question que nous allons maintenant aborder.

### **II > Se regarder** **regarder** **être regardé**

La problématique du regard chez MAUPASSANT conjoint trois éléments.

Le premier concerne le symptôme qui le rapproche de l'oncle mort, l'héautoscopie. Le deuxième, également biographique, est repérable à travers les difficultés qu'il rencontre à propos de son image. Il se fait photographier, par NADAR en particulier, puis refuse toute diffusion des photos après l'avoir, dans un premier temps, autorisée. Il intente des procès à ceux qui ne tiennent pas compte de ses revirements. Tout se passe comme si MAUPASSANT était embarrassé par sa propre image. Le troisième élément est de nature différente mais se rattache à ce fond commun : MAUPASSANT écrit **les yeux ouverts à coups de vignettes cliniques**.

Ces trois éléments fondent notre interrogation sur le regard. Cette problématique recoupe en tous points le regard malade de la mère.

Nous développerons notre réflexion à partir des interrogations de FREUD (1915) sur la pulsion de regarder et son destin auto-érotique.

Dans "Pulsions et destins des pulsions" FREUD propose deux schémas distincts destinés à rendre compte du voyeurisme et de l'exhibitionnisme.

SCHEMA I :

a) Regarder : Activité dirigée vers un objet étranger.

b) Abandon de l'objet : Retournement de la pulsion de regarder sur une partie du corps propre.

Renversement en passivité et instauration d'un nouveau but : Être regardé.

c) Introduction d'un nouveau sujet auquel on se montre pour Être regardé par lui.

Ce premier schéma est construit sur le modèle du couple sadisme-masochisme. Le premier temps, actif, relève de l'emprise. Le deuxième, autoérotique, par le renversement et le rebroussement fantasmatique qu'il implique signe, comme dans le couple sadisme-masochisme, la naissance du sexuel. L'objet est placé à l'intérieur. Quant au troisième temps il marque la réapparition de l'objet au dehors en même temps que le renversement actif-passif est maintenu.

Nous laissons de côté les développements de ce schéma en direction des perversions (G.BONNET, 1981).

Deux remarques peuvent Être faites.

Tout d'abord le conte semble osciller entre le temps (a) et le temps (b). Le temps (b) échoue dans sa fonction fondamentalement

organisatrice. Le narrateur regarde, temps (a), et la présence de l'objet secourable, malgré les déformations que cet objet subit ou plus précisément à cause d'elles, rend compte de la fonction partiellement vicariante du temps (b). Entre les deux nous observons d'incessants allers et retours comme si le temps (b) ne jouait pas véritablement son rôle fondateur.

Le conte est par ailleurs un objet destiné à être lu. Il relève ainsi du temps (c). En ce sens c'est l'écriture elle-même qui soutient le passage de (b) à (c).

Ce schéma, toutefois, ne rend pas compte de ce que nous avons constamment rencontré dans notre analyse. Il témoigne de la faillite du temps autoérotique mais ne donne pas les moyens de la comprendre.

FREUD, dans le même texte, propose un second schéma qu'il fait précéder de ce commentaire :

"Pour la pulsion de regarder on découvre un stade encore antérieur à celui décrit sous (a). La pulsion de regarder est en effet, au début de son activité, autoérotique ; elle a bien un objet, mais elle le trouve dans le corps propre. C'est plus tard seulement qu'elle est conduite par la voie de la comparaison à échanger cet objet avec un objet analogue dans le corps étranger (stade (a))".

Il propose le schéma **II** :

A) Regarder soi-même	=	Membre sexuel
un membre sexuel		être regardé
		par la
		personne
		propre.

I  
I

I  
I

B) Regarder soi-même	C) Objet propre
objet étranger	être regardé
(Plaisir de	par personne

regarder actif) étrangère  
(Plaisir de montrer,  
exhibition).

Immédiatement après FREUD ajoute une remarque que nous avons déjà évoquée.

"Un tel stade préliminaire manque dans le cas du sadisme qui, d'emblée, se dirige vers un objet extérieur ; pourtant il ne serait pas, à proprement parler, absurde de le construire à partir des efforts de l'enfant voulant se rendre maître de ses propres membres".

C'est précisément en ce point, "regarder soi-même membre sexuel" et "se rendre maître de ses propres membres", que nous formulons notre hypothèse sur la fonction de l'appareil d'emprise.

Le stade (a) du schéma **I** et le stade (A) du schéma **II** semblent devoir être décomposés de la façon suivante.

En un même moment l'enfant est regardé par la mère (passif) et regarde la mère (actif) le regardant. Cette position suppose une saisie : l'enfant saisit la mère mais il la saisit le regardant et **se saisit lui-même regardé par la mère**.

Pour dire les choses autrement le stade (A) du schéma **II** ne serait pas "regarder soi-même membre sexuel" mais "regarder le regard de la mère (me) regardant membre sexuel".

C'est ce que nous avons souligné, au début du chapitre précédent, comme temps paradoxal de l'originale, dans lequel l'identité est fondée dans et par le regard de l'autre. En d'autres termes nous retrouvons, abordé ici sous l'angle du regard, le thème de l'emprise transformatrice et introjective.

Revenons à MAUPASSANT. La perturbation dysrythmique supposée concerne le décalage, le désaccord ou la désarticulation entre le

"regardé-regardant" et l'acte d'immobilisation.

FREUD note, dans la remarque précédemment citée, que l'objet extérieur est trouvé (retrouvé) de façon analogique. En d'autres termes le conte constitue le récit d'une expérience secondaire. Il situe précisément le moment où l'enfant cherche analogiquement à retrouver l'objet interne au dehors. A un moment où le "pré-moi" qui "regarde la mère regarder", et tenant l'ensemble, cherche à retrouver l'objet au dehors. C'est à ce moment que se situe le travail d'emprise dont le conte relate l'échec partiel, lorsque le sujet confronte les traces de sa rencontre avec l'objet à la réalité de cet objet.

#### **A) La faillite partielle des autoérotismes**

Cette position s'étaye sur les travaux de C. et S. BOTELLA (1982). Ces auteurs proposent une reconstruction qui, partant de l'unité mère-enfant, aboutit à la constitution d'une identité séparée. Dans leur conception le premier être serait constitué de ressentis suscités par la lumière du visage maternel, sa peau, sa voix, le brillant de ses yeux, le toucher etc... Ces différents ressentis, indépendants les uns des autres, se lieraient sous l'effet de l'investissement libidinal de la mère c'est à dire sous l'effet de l'emprise maternelle de vie (1982, p. 70) :

"Par moments plus ou moins rassemblés, par moments dispersés, ces ressentis se concentreraient de plus en plus autour du vécu des soins, de celui de la tétée en particulier".

Deux aspects méritent d'être retenus. D'une part l'importance du rythme des rassemblements et dispersions et d'autre part le fait que ces

rassemblements coïncident avec la rencontre de l'investissement de l'objet. Cet objet appelle une permanence : il doit se présenter, de façon optimale, identique à lui-même. FREUD le souligne dès 1895 dans l'*Esquisse*.

Les bouleversements économiques inévitables apparaissent doublement liés à l'attente que n'efface pas la satisfaction hallucinatoire et à l'inadéquation de l'objet. Nous croisons ici notre analyse de l'objet "butée" telle que nous la menons à partir du texte de 1915 sur le destin des pulsions. L'appareil mental est donc obligé de se représenter "les circonstances réelles". C'est précisément dans l'entre-deux de ces modes de fonctionnement psychique, l'un inopérant et l'autre non encore effectif, que le suçotement du pouce prend toute son importance.

C. et S. BOTELLA le désignent ainsi (1982, p. 71) :

"A travers lui, ce qui était simple reproduction lors de la satisfaction hallucinatoire, acquerrera le caractère d'une "appropriation". Par la répétition "à volonté" indépendante de l'état de besoin, le nourrisson s'approprie le plaisir bucal avec son pouce à la place du sein ; il emporte avec son regard tourné vers l'intérieur, le regard de la mère".

Cette appropriation n'est possible, nous l'avons vu, qu'à la condition que l'objet se laisse d'abord transformer par la saisie d'emprise exercée par l'enfant. Les trois éléments de l'appareil d'emprise sont présents.

La bouche et la main : le bébé (se) suce le pouce-sein de la mère. La formule de FREUD (1938), "Je suis le sein", transformée en "J'ai le sein" qui suppose un "je ne le suis plus" implique la mise en œuvre de l'appareil d'emprise. Cette transformation nécessite le travail d'une prise qui étaye le passage de l'être à l'avoir que nous avons définie comme auto-emprise. Le suçotement du pouce constitue l'étape intermédiaire qui sépare l'enfant de la continuité externe pour la "créer" à

l'intérieur.

Les yeux : le bébé saisit le regard maternel et l'emporte avec lui à l'intérieur. L'emprise introjective relève d'une capture préalable de l'objet.

Si nous reprenons les schémas de FREUD (1915) à partir de cette problématique le stade initial, asymptotique, serait le suivant :

"Je suis le regard de ma mère me regardant".

Le "se regarder", stade A du schéma **II** de FREUD serait ainsi :

"J'ai le regard de la mère au dedans" (Se regarder au dedans regardé par la mère).

Ensuite, peut se développer le stade (a) du schéma **I** ou B du schéma **II** : le regarder (actif) est retrouvailles, vérification de l'analogie entre le "être regardé par la mère au dedans" et le "être regardé" actuel.

Dans un paragraphe consacré à la problématique de l'autisme C. et S. BOTELLA montrent que la non-organisation de l'appareil d'emprise par le travail d'emprise en direction de l'objet maternel induit une configuration spécifique (1982, p. 75) :

"L'enfant dont l'objet n'a pas eu les qualités adéquates ou qui a subi les ravages des catastrophes, et en conséquence dont les autoérotismes du début n'ont pas été suffisamment unifiés au sein d'une relation, ne pourra utiliser que des éléments autoérotiques épars de ses organes sans les rassembler dans un acte de suçotement du pouce. Cet enfant surinvestira les zones érogènes elles-mêmes : l'oeil à la place du regard, les sensations musculaires des membres à la place de leurs fonctions, les bruits et les mouvements des viscères, le vertige étourdissant etc...".

Cette description, nous l'avons souligné,

ne correspond pas à la dynamique du conte. Celui-ci confronte à une désorganisation partielle de l'appareil d'emprise, comme si certaines fonctions avaient été suffisamment investies et d'autres, au contraire, contournées par l'investissement maternel.

Seules la musculature et la main sont pleinement efficaces. L'autoérotisme oral est défaillant. Quant au regard, c'est sur lui que nous faisons porter le poids de la dysrythmie. La défaillance du processus d'appropriation de l'univers mère-enfant n'est par conséquent ni effective, ni manquée totalement.

Nous reviendrons en conclusion sur ce que cette appropriation partielle implique dans l'écriture maupassantienne mais auparavant nous devons pousser davantage notre interrogation sur le regard.

Le moment asymptotique initial "regarder la mère me regardant" est un double mouvement transistif et réfléchi que nous avons déjà évoqué à propos du Moi (s') appropriant la pulsion. A partir du "regarder-être regardé-se regarder regardé" la transformation en un "se regarder" est fondamentale et c'est ce passage qui constitue la pointe de la clinique maupassantienne.

La difficulté du passage au temps autoérotique resurgit au temps (c), "être regardé par autrui", avec toutes les incohérences de l'écrivain quant au destin de son image. Cette difficulté constitue probablement aussi le moteur de l'hallucination héautoscopique.

C'est à ce niveau que se pose un problème nosographique. Que penser des troubles de MAUPASSANT ? Cette question n'apparaît pas fondamentale mais nous ne pouvons la contourner. Elle se formule de façon assez brutale : est-il légitime ou non d'évoquer un diagnostic de paranoïa ?

**B> Discussion d'une hypothèse nosographique**

C. et S. BOTELLA proposent la problématique suivante (1982, p.68) :

"(Dans la paranoïa) la forme active "regarder" est exercée avec facilité ; la forme passive "être regardé" est inassumable ; mais c'est dans la voix moyenne réfléchie "se regarder", dans ce mélange d'activité et de passivité, être à la fois le sujet regardant et l'objet regardé, que plongent, probablement, les racines de la paranoïa".

Il est difficile de n'être pas saisi par l'étroite correspondance entre cette problématique et ce que nous savons de MAUPASSANT. Doit-on conclure, sans autre forme de procès, à un MAUPASSANT paranoïaque ?

A l'appui d'une réponse positive viennent deux éléments complémentaires. D'abord le "regarder" actif dont nous avons dit qu'il caractérise l'écriture maupassantienne. Ensuite la quérulence de l'écrivain qui intente des procès à qui ne se plie pas à sa volonté contradictoire.

Mais il y a le symptôme héautoscopique. L'héautoscopie rend compte de l'impossibilité d'assumer la double fonction passive et active, impossibilité qui fait retour dans un "se voir" effectif. C'est à partir de cet élément que nous proposons de renverser le problème.

Tout d'abord, à notre connaissance, l'héautoscopie ne constitue pas un symptôme classique de la paranoïa. Ce point, relativement superficiel, n'est pas décisif. Nous proposons le renversement problématique suivant. Plutôt qu'interroger l'héautoscopie dans sa dimension nosographique afin de chercher à la rattacher à un syndrome, nous proposons son utilité, voire sa nécessité, dans la dynamique psychique.

Cette question ouvre d'ailleurs sur une problématique plus large : quelle est la fonction de l'héautoscopie dans le travail créateur lui-même ? Nous aborderons cette question dans le paragraphe suivant.

Précisons notre position. En posant la question du diagnostic à partir d'une autre problématique que celle classique de la paranoïa, nous esquissons une perspective différente. Nous ne concluons pas à un MAUPASSANT paranoïaque. Nous avançons, de ce point de vue, deux arguments. L'un à propos de la paralysie générale et l'autre à partir du travail créateur.

Certes MAUPASSANT s'est de plus en plus comporté sur un mode paranoïaque, surtout vers la fin de sa vie mais, de la même façon qu'il côtoie l'autisme, il frôle la paranoïa sans pouvoir être considéré comme un authentique paranoïaque.

Dans cette problématique il est bien difficile de démêler ce qui revient à la dynamique psychique et à l'évolution de la paralysie générale. Parvenu à ce point nous ne pouvons différer plus longtemps la discussion d'un problème dont nous avons rapidement noté l'enjeu au début du chapitre précédent.

L'hypothèse que nous défendons, faillite partielle du travail d'emprise étayée sur une désorganisation réciproque limitée des éléments de l'appareil d'emprise, a jusque-là suivi un chemin propre, indépendant de l'évolution syphilitique en stade terminal. Il nous semble maintenant opportun d'interroger la place de la paralysie générale, ou plus précisément son impact sur la dynamique psychique de l'écrivain.

**C> Incidences de la paralysie générale**

La paralysie générale est décrite dès le début du XIXème siècle par BAYLE (1823). Sa nature syphilitique est suspectée vers la fin du siècle mais ce n'est qu'au début du XXème siècle que le tréponème est isolé.

La paralysie générale est l'expression d'une méningo-encéphalite diffuse. Les tréponèmes pénètrent dans le cortex et entraînent des lésions. La maladie survient en moyenne dix ou vingt ans après le chancre et associe un syndrome psychiatrique, un syndrome neurologique et un syndrome humorale. La syphilis, activement combattue depuis la découverte de la pénicilline, évolue aujourd'hui rarement en phase quaternaire, ancienne paralysie générale. Le syndrome psychiatrique est celui d'une démence progressive qui affecte la mémoire, l'orientation dans le temps ainsi que les facultés de jugement et de raisonnement. Les idées délirantes de nature mégalomaniaque s'associent à des thèmes hypocondriaques, des états dépressifs et des idées de suicide.

Ces troubles psychiques sont traditionnellement interprétés comme directement liés à l'évolution de la maladie, à la progression du tréponème dans le cortex, le thalamus et l'hypothalamus.

L.MARCHANT (1939) développe largement ce point de vue :

"L'opinion la plus généralement admise considère que les formes psychosiques doivent être rattachées à l'atténuation du processus méningo-encéphalitique; il s'agit d'une question anatomo-fonctionnelle comme le prouvent les modifications liquidiennes et l'évolution du syndrome. Ces formes peuvent guérir, mais elles peuvent aussi évoluer vers la démence, ce qui indique qu'elles sont conditionnées par la marche même des lésions méningo-encéphaliques".

En l'absence de traitement l'état de démence aboutit à la mort du sujet par méningo-encéphalite.

Dans "La psychanalyse des troubles mentaux de la paralysie générale" (1922) S. FERENCZI ne propose pas une réévaluation nosographique. Il ne se situe pas en médecin mais en psychanalyste. Au lieu d'interpréter les modifications puis la dégradation psychiques en termes de causalité directe il essaie de les comprendre à partir de la **transformation progressive de l'appareil psychique**.

Il propose d'interpréter les modifications du moi en termes de **traumatismes** qui induisent un vécu régressif : le moi parcourerait en sens inverse tous les stades de son évolution. FERENCZI suppose que la paralysie générale n'est pas un processus strictement somatique mais implique nécessairement une prise en charge psychique, un travail de la psyché qui se réorganise dynamiquement à chaque moment de l'évolution. Les troubles psychiques accompagnant la paralysie générale seraient, dans cette hypothèse, à considérer comme des **tentatives de réorganisation du Moi**.

Chez MAUPASSANT la question est donc moins celle du diagnostic que de **l'impact de la maladie sur son psychisme**.

Le traumatisme constitué par la maladie évolutive possède un effet désorganisateur et potentialise la problématique repérée dans le conte. En d'autres termes nous avançons l'hypothèse suivante : **la paralysie générale désorganise progressivement le fragile équilibre dont le conte révèle la construction**.

Les traces rendues signifiantes dans le travail d'écriture sont réactualisées par le traumatisme que constitue l'évolution de la paralysie générale. Seule l'écriture, en tant que couverture et écran, joue un rôle organisateur. Elle garde ce rôle jusqu'à la

phrase finale, l'une des dernières écrites par MAUPASSANT et citée en exergue, dans laquelle il est au plus près de reconnaître, dans ce Dieu de massacre, les figures combinées de la mère et de l'oncle.

Les difficultés de MAUPASSANT sont anciennes, précoces et se trouvent précisément réactivées par les tentatives de réorganisation moïques imposées par la progression de la maladie. Il est difficile dans cette conjoncture de démêler précisément ce qui relève du syndrome psychiatrique tant la paralysie générale, dans sa progression, réactive des difficultés déjà présentes.

A ce point il nous semble possible de considérer que la paralysie générale est pour MAUPASSANT la forme ultime du cadavre découvert à la fin du conte et qui a constamment accompagné l'écrivain. Elle est probablement aussi une forme de lien à la mère malade, migraineuse, qui souffre des yeux comme Guy. En ce sens la paralysie générale a valeur d'inceste.

Revenons à l'héautoscopie. Celle-ci est d'une part incompatible avec un diagnostic de paranoïa et d'autre part déborde en amont l'évolution de la paralysie générale. Elle mérite un traitement et une réflexion spécifiques.

### III) Se voir : l'auto-représentation troublée

Un premier point doit être relevé.

L'héautoscopie perd son caractère exceptionnel dès qu'on essaie d'en saisir la trace parmi d'autres créateurs. GOETHE, HOFFMAN, MUSSET, POE, D'ANNUNZIO, DOSTOIEWSKI et d'autres ont connu ce phénomène et l'ont quelquefois

abordé dans leurs œuvres de façon directe. La problématique de la rencontre avec le double se rattache ainsi à toute une tradition littéraire. Cet aspect, toutefois, loin de banaliser le phénomène héautoscopique, incite à penser qu'il a, dans une modalité qui mériterait d'être interrogée (J.GUILLAUMIN, 1980), partie liée avec la création et particulièrement avec la création littéraire.

Il ne nous est pas possible, dans le cadre de ce travail, d'engager une telle réflexion. Nous en jalonnerons cependant la perspective à partir de notre préoccupation centrale.

Nous aborderons le sujet de deux façons complémentaires. La première fait le point des travaux classiques sur l'héautoscopie à partir de ses connexions avec les phénomènes hallucinatoires. La seconde se propose de l'approcher dans une perspective psychanalytique à partir des travaux de RANK et de FREUD. Nous nous référerons aux thèmes du souvenir-écran et de l'inquiétante étrangeté. Nous étayerons l'ensemble sur l'analyse du regard.

#### **A) Héautoscopie et hallucination visuelle**

L'héautoscopie est décrite par C.FERE (1891) sous le nom d'hallucination spéculaire ou autoscopie. Mais cette dénomination est discutée par J.LHERMITTE (1951) qui lui préfère le terme d'héautoscopie qui marque davantage le caractère de cette hallucination. Autoscopie signifie "vu par soi-même" alors qu'héautoscopie implique précisément la vision de soi-même par soi-même. Ce terme est conservé par H.EY (1973).

L'héautoscopie représente la perception par le sujet de son propre corps en dehors de lui comme s'il était reflété dans un miroir. Mais il s'agit de beaucoup plus que d'une simple image.

La vision du double est accompagnée du sentiment d'appartenance : le reflet pense, ressent et agit comme le sujet (H. HECAEN et J. de AJURIAGUERRA, 1952).

H. EY (1973) classe l'héautoscopie comme une hallucination visuelle d'un type particulier. Il souligne la contradiction qu'elle met en évidence : **elle est une hallucination sans objet de soi**. En d'autres termes elle suppose que l'image soit une perception et que l'absence d'objet soit précisément celle du sujet. H. EY distingue soigneusement les hallucinations héautoscopiques d'autres phénomènes morbides proches mais d'origine différente. Il est en effet frappant de constater combien l'héautoscopie croise la morbidité psychiatrique, des troubles neurologiques à la schizophrénie.

Une lecture rapide des cas présentés par J. LHERMITTE (1951) ou par H. HECAEN et J. de AJURIAGUERRA (1952) ne permet pas de distinguer clairement entre ces différentes catégories. H. EY souligne par ailleurs que le thème du double ne croise l'héautoscopie que dans le cadre d'une pathologie psycho-sensorielle.

Il ressort toutefois de la lecture de ces différents auteurs que le phénomène héautoscopique apparaît dans des conditions spécifiques. Que ce soit dans une situation de pré-sommeil, de fatigue, un état crépusculaire, après un épisode traumatisique ou un moment confusionnel, la constante de ces différents paramètres est, pour le psychanalyste, celle d'un moment régressif.

Cet aspect est négligé au profit des thèmes qui occupent les recherches psychiatriques jusqu'au milieu du XXème siècle : l'hérédité, l'alcoolisme et les localisations cérébrales. Les excès alcooliques de HOFFMAN, POE et MAUPASSANT sont systématiquement soulignés.

Cette position est quelquefois nuancée. Nous citons J. LHERMITTE (1951) :

"Il est bien certain que le phénomène héautoscopique ne peut trouver une explication valable dans un désordre limité à une région quelconque de l'encéphale ; et la vision spéculaire apparaît trop clairement l'expression d'une désagrégation passagère, sans doute, mais fort étendue de la personnalité, pour qu'une semblable hypothèse puisse être envisagée. Mais ceci étant dit, les faits d'observations ne manquent pas qui nous font voir les relations qui rattachent la vision du double à une altération du cerveau".

Cette indécision, à laquelle H.EY mettra un terme, n'empêche pas ces auteurs d'interroger cliniquement l'héautoscopie et de mettre l'accent sur des processus auxquels le psychanalyste porte une oreille attentive.

A la suite de RANK, H.HECAEN et J. de AJURIAGUERRA soulignent l'intrication de ce phénomène avec le narcissisme. Ils notent que l'héautoscopie se rencontre aussi bien chez le sujet normal que lors d'états pathologiques et qu'elle peut être le fait de la volonté. Ils concluent :

"Quels que soient les mécanismes qui président à l'apparition du phénomène héautoscopique, le dédoublement se présente comme régression à des moments intégratifs de la conscience du corps et de ses relations avec autrui. L'individu revit ces stades où le moi, d'interceptif, devient visuel (...). Il importe ainsi de tenir constamment compte de cette évolution infantile de la conscience du corps et d'envisager l'héautoscopie à la lumière des études sur la conquête de l'image spéculaire chez l'enfant et plus spécialement de celles de WALLON et LACAN".

A cet aspect important pour la suite de notre réflexion il convient d'ajouter ce que H.EY, reprenant une citation de FREUD, note. Le sujet peut sans doute voir sa propre image avec une certaine complaisance narcissique, comme une sorte d'idéal de soi, mais le plus souvent c'est une ombre gênante, désagréable, qui est faite de

ce que le sujet ne veut pas être. Il conclue : "l'héautoscopie c'est la traversée du miroir où se brise la pure subjectivité".

De toutes les observations dont nous avons pris connaissance l'élément commun est la peur. Le sujet peut, au mieux, se montrer curieux, étonné, mais le plus souvent c'est l'épouvante qui l'emporte.

Nous allons maintenant essayer de cerner le sens de cette particularité.

**B> Le narcissisme, le souvenir-écran et l'étrangeté**

C'est dans la séance du 1er Avril 1914 de la Société Psychanalytique de Vienne que RANK lit une communication concernant le double. Le compte rendu de cette séance est manquant mais, dans son livre, RANK note que FREUD lui a fait remarquer que la rencontre avec le double est le plus souvent fort désagréable. Nous verrons plus loin que FREUD traite de ce thème dans "L'inquiétante étrangeté" (1919).

RANK parle de MAUPASSANT et insiste sur le phénomène héautoscopique (se voir lui-même à sa table de travail ou entrant dans son bureau) dont l'écrivain a parlé à l'un de ses amis. RANK évoque également GOETHE ("Poésie et vérité", "Wilhem MEISTER"), DOSTOIEWSKI ("Le double"), MUSSET etc... Il conclue à l'existence d'un accord psychologique étroit chez ces différents auteurs ("Don Juan et le double", 1914, trad frang. 1973, p. 87) :

"La prédisposition pathologique aux troubles nerveux et mentaux occasionne une division très profonde de la personnalité avec affirmation toute particulière du complexe du moi. A cette disposition correspond chez ces écrivains un intérêt anormalement fort pour leur propre personne, leur état d'âme et leur

destin".

La thèse de RANK s'appuie essentiellement sur des références littéraires, religieuses et mythologiques. Il formule ainsi que le double, qui au départ venait renforcer le narcissisme du moi en constituant une carapace protectrice contre la mort, se charge progressivement de valeur négative et, par un mécanisme de renversement, en vient à représenter la mort elle-même.

Il nous semble toutefois possible de considérer qu'à travers toutes les références mythologiques RANK vise un au-delà ou un en deçà du culturel. Son texte semble constituer une allégorie de l'originaire en charge de figurer l'histoire de la constitution du sujet.

A la suite de la séance de la Société Psychanalytique de Vienne au cours de laquelle RANK expose son travail FREUD cite "Poésie et vérité" de GOETHE dont nous avons mentionné l'importance dans son travail auto-analytique. Il entreprend, probablement en Novembre 1914, son article sur les névroses de transfert dont nous avons analysé l'importance pour la dynamique de l'emprise. Il serait en somme possible de penser que la question de l'archaïque trouve ici, à la suite de "Totem et Tabou" (1913), un prolongement théorique.

Abordons maintenant les deux derniers thèmes. Le premier est relatif au "Souvenir-écran" (1899) et le second à "L'inquiétante étrangeté" (1919).

Ce qui rapproche le souvenir-écran de la question qui nous occupe c'est le fait que le sujet se voit lui-même dans ce souvenir. La différence, elle n'est pas des moindres, consiste dans la reconnaissance de cette image comme appartenant au passé. Elle n'est pas perçue de façon hallucinatoire. Mais nous verrons, en nous étayant sur "Constructions dans l'analyse" (1937), que la problématique de l'hallucination héautoscopique prend un sens différent lorsqu'on l'aborde à partir de

l'hypothèse d'une réactivation hallucinatoire des traces mnésiques.

A propos du souvenir-écran FREUD (1899) note ceci (trad. franç. 1973, p. 130-131) :

"Dans le souvenir que l'on garde de la plupart des scènes infantiles significatives et d'ordinaire irrécusables, on se voit soi-même comme un enfant dont on sait qu'on est soi-même cet enfant ; mais on voit cet enfant comme si on était un observateur en dehors de la scène".

FREUD remarque que cette image ne peut pas être la répétition fidèle de l'impression ressentie et avance l'idée que la trace mnésique de l'enfance a été retraduite à une époque ultérieure. En d'autres termes le souvenir-écran résulte d'un double travail psychique. Travail sur les traces "dont l'impression originale n'est jamais parvenue à notre conscience" et travail sur le moi qui se représente lui-même à un moment de son évolution.

Le double travail de représentation et d'auto-représentation du moi suppose implicitement, mais c'est une condition essentielle, la présence d'un cadre. Il faut remarquer que le souvenir-écran est, en même temps, représentation de soi et représentation du cadre environnemental. Si ces considérations peuvent être retenues, nous serions amené à considérer l'héautoscopie comme un cas particulier de souvenir-écran ou comme souvenir-écran limite. Il s'agirait d'un souvenir-écran sans écran, sans cadre et sans attache, où seule émergerait l'auto-représentation en désétayage de son cadre. Le fond sur lequel s'inscrit le souvenir-écran serait absent ou, plus probablement nous le verrons, obturé.

Un autre point est également remarquable. Dans le souvenir-écran le sujet se voit lui-même tel qu'il était enfant. Dans le phénomène héautoscopique il se voit dans l'actuel. Notre hypothèse suppose que l'absence de fond et l'absence de distance temporelle se rejoignent

et renvoient, l'une et l'autre, à une dysrythmie première et à un double échec de l'emprise transformatrice et de l'emprise introjective.

En 1919, dans "L'inquiétante étrangeté" FREUD raconte une anecdote. Il vient d'affirmer de façon péremptoire, comme il le fait chaque fois qu'un élément le touche de près, que quiconque a définitivement et radicalement éliminé en lui les convictions animistes ne donne aucune prise au sentiment d'inquiétante étrangeté.

Il rapporte, en note, le fait suivant (trad. franç. 1985, p. 257) :

"J'étais assis tout seul dans un compartiment de wagon-lit, lorsque sous l'effet d'un cahos un peu plus rude que les autres, la porte qui menait aux toilettes attenantes s'ouvrit, et un monsieur d'un certain âge en robe de chambre, le bonnet de voyage sur la tête, entra chez moi. Je supposais qu'il s'était trompé de direction en quittant le cabinet qui se trouvait entre deux compartiments et qu'il était entré dans mon compartiment par erreur ; je me levais précipitamment pour le détrouper, mais m'aperçus bientôt, abasourdi, que l'intrus était ma propre image renvoyée par le miroir de la porte intermédiaire. Je sais encore que cette apparition m'a foncièrement déplu (...) mais le déplaisir que nous y trouvions n'était-il pas tout de même un reste de cette réaction archaïque qui ressent le double comme une figure étrangement inquiétante ?".

Cette anecdote mériterait un long commentaire. Nous nous contenterons de souligner deux points.

Le premier tient au cadre de l'expérience, un train, un wagon-lit, et à certains détails, robe de chambre et bonnet de voyage. De nombreux auteurs, FREUD lui-même en premier lieu, ont souligné la connexion chez lui entre le train et la découverte du complexe d'Oedipe.

C'est à l'occasion d'un voyage en train, en

effet, que FREUD se souvient d'avoir vu pour la première fois sa mère nue dans une chambre (Lettre à FLIESS du 3/10/1897). Dans cette lettre FREUD évoque Julius, le frère mort, dont la disparition a laissé en lui "le germe d'un remords".

On sait par ailleurs que le texte sur "L'inquiétante étrangeté" est écrit, dans une première forme, autour de 1912-1913, c'est à dire au moment de la conception de "Totem et tabou". A la même époque l'article sur le Moïse de MICHEL ANGE met en évidence la réactivation des traces du décès de Julius (R. ROUSSILLON, 1988 b). Enfin nous avons de notre côté essayé de montrer comment, dans un autre texte de 1919, "On bat un enfant", la trace du frère mort est présente (A. FERRANT, 1989). On comprend mieux dès lors que FREUD ait recours à l'argument d'autorité et à la négation avant de faire le récit de cette anecdote.

Le second point fait partie du récit lui-même.

FREUD croit qu'un étranger pénètre dans son compartiment et sa réaction mérite d'être soulignée : il se dresse "précipitamment". Il agit en somme comme le narrateur du conte de MAUPASSANT qui se lève dès que l'expérience de berçement tourne à la catastrophe. Le recours à l'appareil d'emprise, à la musculature, fonctionne comme épreuve de réalité et met un terme à l'expérience. Le malaise subsiste cependant et on peut se demander qui est rencontré dans cette image : son père qui lui interdit de voir la mère nue, le frère mort, FREUD lui-même ?

Il ne s'agit pas d'un phénomène strictement héautoscopique car l'expérience ne sort pas de son cadre et, surtout, FREUD ne se reconnaît pas. Pourtant le déplaisir, la situation crépusculaire et le recours à l'appareil d'emprise l'en rapprochent.

C'est en 1937, dans "Constructions dans l'analyse" qu'un cadre permettant de penser ces

différents éléments est proposé (trad. franç. 1985, p. 279) :

"On n'a pas encore assez apprécié ce caractère peut-être général de l'hallucination d'être le retour d'un événement oublié des toutes premières années, de quelque chose que l'enfant a vu ou entendu à une époque où il savait à peine parler".

A partir de là il nous semble possible d'avancer l'idée suivante : **l'héautoscopie contient un morceau de vérité historique.** Pour FREUD, nous ne pouvons pas le montrer dans ce travail, l'expérience du train réfère à l'arrivée de Julius et à sa disparition mais surtout à ce qui s'est alors produit dans le regard maternel. Comme si, pendant un temps, le jeune Sigismund s'était perdu de vue dans le regard maternel (D.ANZIEU, 1975 ; A.GREEN, 1983).

M. de M'UZAN (1981) interroge la question du double. A partir d'une situation clinique au cours de laquelle il accompagne analytiquement une patiente atteinte d'un cancer jusqu'à sa mort il relate un épisode de dédoublement. La patiente lui confie qu'elle a la sensation d'être en présence d'une autre elle-même et que cette autre est malade. M. de M'UZAN rapporte d'abord cet épisode, qui précède de peu la mort de la patiente, à un phénomène projectif. Mais il met l'accent sur l'importante régression du moi ("Dernières paroles", p. 147) :

"En expulsant son double dans un espace distinct du sien, Mme D. garantit à une part d'elle-même un statut d'extra-territorialité comparable à celui qui existe dans les premiers temps de la vie, quand le corps, à proprement parler non habité, est encore largement un objet à découvrir et à investir".

Dans cette perspective le double final procède d'un double initial. Le destin de ce double initial est de disparaître ou plutôt de se fondre dans l'intimité de l'être et des choses. En ce sens on peut penser que le double

est en arrière fond négatif de l'espace personnel, du territoire, que chacun occupe et dans lequel le moi se reconnaît. Les racines du moi seraient ainsi, pour une part, en situation d'extra-territorialité psychique.

Au terme de son travail M. de M'UZAN aborde une question dont nous avons, à partir de RANK et de FREUD, souligné la perspective. Il se demande si le fantasme du double, tel qu'il se manifeste à l'approche de la mort, ne devrait pas être rapporté à une "représentation creuse" telle que J.LAFLANCHE et J.B.PONTALIS (1964) l'évoquent dans leur article sur les fantasmes originaires. En d'autres termes :

"Le fantasme du double serait comparable aux fantasmes originaires et le mourant, ayant expulsé son double, traiterait des origines pour organiser les dernières heures de sa vie" (M. de M'UZAN, 1981).

Le processus héautoscopique ultime qu'on retrouve comme constante dans les récits de sujets qui ont traversé une expérience de coma profond ou de "mort clinique" momentanée, amène à interroger, par son statut d'extra-territorialité psychique, la question des origines.

Sans doute, de nombreux auteurs l'ont noté (J.GUILLAUMIN, 1979 ; J.COURNUT, 1988 ; R.ROUSSILLON, 1987, 1988 b), cette question est indécidable en ce que la problématique originaire se joue à chaque instant : le psychisme ne cesse de se fonder tout au long de l'existence. Mais les conditions nécessaires à ce fondement tiennent à l'environnement primaire qui organise et détient les représentations de la naissance psychique.

Se voir, se saisir, se boire ou se téter, s'entendre, supposent intrinsèquement une vectorisation objectale. Leur rebroussement, ou plutôt leur réflexivité, implique l'intériorisation de ce mouvement premier en direction de l'objet. Se voir-vu, se tenir-tenu, se téter-tétant, s'entendre-entendu etc... Cette

circularité étaye le moi au dedans et au dehors. Elle implique que les assises du moi sont, à son égard, en double position d'extériorité. Une extériorité objectale externe et une extériorité objectale interne. Le destin de cette double extériorité est de s'effacer d'une part dans le monde extérieur des limites et de l'organisation territoriales que le moi identifie comme appartenances et d'autre part dans le monde intérieur, où l'appareillage psychique et les représentations tiennent lieu de **territoire du dedans**.

En proposant l'hypothèse d'un temps asymptotique actif-passif, d'un regard "regardant-regardé", nous avançons l'idée que **se voir c'est toujours se voir "vu par la mère"**. L'héautoscopie représenterait donc un cas particulier du destin de l'auto-représentation. Ce serait un "se voir" tout court auquel ferait défaut le cadre constitué par le regard maternel. **La remontée, ou le retour, du double constituerait l'indice d'une "dé-prise" du moi, de son désemparement.**

Ce double mal arrimé souligne, en la renversant, l'impossibilité pour MAUPASSANT de se déprendre du regard maternel, de cette chaîne ancrée dans la mort.

#### **IV) Ecrire : voir et tenir**

Enonçons tout de suite notre hypothèse.

MAUPASSANT trouve un code narratif spécifique dans le conte écrit en 1875. Ce code consiste, pour l'essentiel, dans l'intégration du phénomène héautoscopique à l'acte d'écriture lui-même. Dédoublement répété des personnages, soit dans l'action soit dans le récit, oppositions binaires, répétitions etc... Cette transformation du phénomène héautoscopique implique un reste, l'hallucination

héautoscopique. Celle-ci constitue une nécessité créatrice et en même temps marque l'échec de la création.

Nous soutiendrons cette hypothèse à partir de deux sources. La première reprend ce que nous pensons avoir mis en évidence dans le conte à savoir le récit d'une expérience précoce, non psychisée, qui trouve une double issue figurative et scripturale. La seconde s'étaye sur les travaux de J. GUILLAUMIN (1980, 1983) sur la création littéraire.

Nous commencerons par ce deuxième aspect en soulignant les points de la réflexion de J. GUILLAUMIN (1980) qui s'articulent directement à l'axe de notre perspective ("La peau du centaure", p. 155) :

"L'art cherche intensément à ré-incarner (le néologisme le plus approprié serait "re-corporer") dans une autre dépouille -la Peau du Centaure- ce Je qui déjà décolle de son hypostase ou ce moi-sujet qui veut échapper à son ça tout en utilisant la substance et l'énergie c'est à dire les charges pulsionnelles et les identifications profondes. Je qui voudrait cesser d'être corps, son corps, et pour y parvenir, se donne ailleurs un autre corps, lequel est, en quelque sorte, sa lettre, dont il peut ensuite demeurer à distance".

Le mouvement de ré-incarnation implique le déploiement, vers une ou plusieurs images intuitives, d'un appareillage qui les enveloppe et les contient.

Cette procédure est à l'œuvre dans le conte "En canot" de deux façons. C'est d'abord la présence de deux trios dont le récit organise et soutient la transformation identifiante. Mais c'est aussi, et surtout, la découverte finale du cadavre, potentiellement présent dès le début, qui constitue, selon nous, l'appareillage impliqué par la procédure de ré-incarnation. Le cadavre constitue, en dernière instance, l'objet de l'écriture maupassantienne et le conte nous dévoile, et nous cache en même temps, le procédé

narratif et l'objet de la narration. Le conte figure en clair le travail de saisie, d'immobilisation que recquiert l'écriture.

Il faudrait, en somme, lire ce conte comme un processus : la découverte du cadavre, de l'objet d'écriture, fonde l'écriture elle-même dans le même temps que l'écriture permet d'en repérer les contours. Le cadavre est autant "objet" du conte que son point de départ et, contrairement à la thèse de L.LAGRIFFE (1908) qui voit dans le cadavre un artifice parfaitement inutile, nous pensons que ce cadavre, par le lien qui attache le narrateur à ce corps, est l'organisateur profond de l'œuvre toute entière (Cf "La folle", "Mademoiselle Cocotte etc....).

L'écriture maupassantienne utilise la dimension du conte pour rendre l'appareillage encore plus efficient. L'opération nécessite un recommencement. La procédure de ré-incarnation doit non seulement se répéter, ce qui est propre à tout romancier, mais s'éparpiller, se démultiplier.

Il y a, dans cette perspective, une question sur l'échec partiel de MAUPASSANT romancier. Ses romans les plus réussis, de nombreux commentateurs l'ont noté, sont de grandes nouvelles. Comme si, pour reprendre l'expression de J.GUILLAUMIN (1980), "l'expansion dans le plan frontal (...) d'un monde de mots chargés symboliquement de choses" ne parvenait pas à fixer suffisamment les projections du Moi de l'auteur. En d'autres termes, tout se passe comme si la présence de l'auteur échouait à s'halluciner négativement. Nous reviendrons sur cet aspect.

Comment comprendre l'échec partiel de cette procédure créatrice chez MAUPASSANT ? C'est à ce niveau que nous croisons la problématique du double et de l'héautoscopie.

Le double conjure à la fois différence des sexes et différence des générations, et dépend du moi comme le moi dépend de lui. De la même

façon, J.GUILLAUMIN le souligne, "durant l'écriture, l'artiste se règle par l'œuvre, et l'œuvre par l'artiste". Cette relation spéculaire fonde "l'identité dans l'ubiquité et dans l'utopie".

C'est précisément de l'échec d'une telle expérience utopique dont témoigne l'œuvre de MAUPASSANT. **Le double n'est jamais suffisamment arrimé au corps de l'œuvre.** Il fait retour, dans le "réel", par l'hallucination héautoscopique. Cet échec dans la réalisation d'une "topique ubiquitaire" relève de la faillite du processus de retournement que suppose le travail d'écriture.

J.GUILLAUMIN (1980) définit ce processus de la façon suivante (p. 156) :

"Les surfaces inscriptives de traces (...) arrêtant et retenant le négatif du mouvement actif de la projection, constituent à la fois l'analogon et le représentant concret (...) de la peau du corps de l'artiste en même temps que celle du corps de la mère : plus précisément encore de la paroi interne du corps propre et du corps maternel. Peau du dedans, retournée ensuite en enveloppe externe, qui devient le support quasi hallucinatoire de l'imaginaire de l'auteur en l'œuvre qu'il enfante".

L'échec partiel de ce processus tient à la problématique spécifique du regard chez MAUPASSANT. Nous parlons d'échec partiel dans la mesure où, précisément, des trois éléments de l'appareil d'emprise qui sont en jeu dans cette commutation seule la main conserve un pouvoir organisateur.

Si l'on accepte l'hypothèse selon laquelle le mouvement requis pour l'inscription de l'œuvre retourne un mouvement préalable, en sens inverse, qui est celui par lequel l'enfant, futur créateur ou non, est lui-même enfanté, animé et créé en partie par l'environnement, on peut supposer que le processus créateur est marqué, et historiquement déterminé, par ces conditions premières.

En d'autres termes on peut penser le mouvement créateur et le processus d'écriture chez MAUPASSANT non comme une main seule qui se transporterait dans le conte, mais comme une main-yeux en même temps qu'une main-bouche qui migre, se transfère et se déploie dans l'écran de l'écriture. Deux considérations viennent à l'appui de ce point de vue.

La première, déjà mentionnée, est que MAUPASSANT est un observateur attentif. Il écrit les yeux ouverts. Il n'est pas tourné vers le dedans, où les yeux de la mère sont silencieusement attentifs, mais vers le dehors. MAUPASSANT regarde, perçoit, décrit. Mais il le fait avec une précision et une acuité qui font la force de ses récits. Il est à l'opposé de PROUST et, nous n'avons pas la place de le montrer, proche de P. LEAUTAUD. Cette main-oeil observe sans discontinue.

La seconde notation à l'appui de notre hypothèse est classique. MAUPASSANT est un conteur. Ses contes sont écrits pour être parlés (P. BONNEFIS, 1981). Cette main-bouche écrit par interpellations, injonctions, remarques qui sont autant de formes de l'emprise exercée par le locuteur sur le lecteur-auditeur. Il faut lire MAUPASSANT à haute voix -que sont les contes de la Bécasse, entre autres, sinon des histoires d'abord racontées ?- pour entendre la force de cette main qui voit, de cette main qui parle, de cet appareil d'emprise tout entier fédéré par la musculature.

R. ROUSSILLON (1989) montre combien l'écriture proustienne métaphorise l'asthme. La longueur des phrases et la ponctuation soutenue, font éprouver au lecteur-conteur toute l'ampleur de la respiration difficileuse.

Chez MAUPASSANT une main parle. Chez PROUST une bouche écrit. Ces considérations ne prétendent pas rendre compte de la genèse de l'œuvre. Elles ne mettent en évidence qu'un aspect précis à partir de la prise en compte de l'appareil d'emprise dans le travail d'écriture.

La main maupassantienne est une main d'écorché. Elle figure un moi douloureux qui tente désespérément d'exercer son emprise mais arraché à une partie de lui même, comme écorché par la trace de satisfaction perdue. C'est une main momifiée qui concrétise l'imago de la mère froide.

Si la peau est retournée, elle manque à être vue. Le "se regarder-être regardé" interne fait défaut chez MAUPASSANT et ce défaut de l'écriture maupassantienne tient à la spécificité du regard maternel.

Pour dire les choses rapidement : l'échec de l'hallucination négative de l'auteur dans le corps de l'œuvre implique son hallucination réelle. Et il ne peut s'halluciner négativement parce que fait défaut l'écran, le support, le fond, en un mot le regard sur lequel et dans lequel disparaître.

MAUPASSANT ne se voit pas vu par la mère. C'est à cette condition, "se regarder-regardé", que l'hallucination négative est pensable : s'effacer dans l'autre, dans l'œuvre, suppose, chez l'auteur, une suffisante expérience ou trace d'expérience d'endormissement en appui sur l'environnement maternel. Dans le conte l'échec de l'hallucination négative est présent dès le début, dès la crise d'angoisse qui fait suite à la tentative d'arrimage.

La fonction d'anticipation maternelle des capacités d'emprise du sujet, puis le passage à l'auto-emprise psychique, supposent le travail de l'emprise transformatrice : le sujet tient la mère le tenant. Ce transit externe s'estompe progressivement pour ne plus jouer que le rôle d'un arrière plan, d'un écran blanc du rêve (B.LEWIN) ou du paysage (J.GUILLAUMIN 1983). C'est l'échec de cette transformation et de cette dissolution, dans les parois du psychisme ou les limites du territoire, qui spécifient l'œuvre maupassantienne. Chez MAUPASSANT, l'articulation entre les différents éléments de

l'appareil d'emprise est défaillante : seule la main joue son rôle organisateur.

Il nous reste un dernier point à examiner relatif à l'héautoscopie.

Nous la considérons comme symptôme de l'échec de l'hallucination négative nécessaire du corps de l'auteur dans le corps de l'œuvre. Elle constitue, de ce point de vue, une limite à l'acte créateur lui-même. Mais, par les commutations complexes qu'elle entretient avec le regard telles que nous les avons abordées plus haut, en tant que défaillance du mouvement auto-érotique qui emporte à l'intérieur le regard de la mère, elle possède paradoxalement un aspect conteneur.

L'héautoscopie est nécessaire à l'œuvre maupassantienne. Elle limite, dans tous les sens du terme, l'acte d'écriture.

Pour traiter ce dernier point, nous partirons d'une remarque faite plus haut.

Sur quel fond apparaît l'héautoscopie ou plus précisément que vient-elle obturer, masquer ou remplir ?

Notre hypothèse recoupe le point de vue de F.PASCHE (1988). Nous l'énoncerons ainsi : l'hallucination héautoscopique joue le rôle d'un fétiche et protège du vécu de dépersonnalisation.

Dans cette perspective l'héautoscopie n'est pas seulement un "percevoir" qui, dans le regard maternel, n'aperçoit ou n'entrevoit rien d'autre que le sujet simplement vu (D.W WINNICOTT, 1974). Elle n'est pas non plus simple trace d'une absence d'investissement dans le regard maternel ou symptôme d'une dysrythmie originale. Elle pose, devant un fond apparemment silencieux, une forme prégnante. Cette forme hallucinée est fétichique en ce que sa fonction est de combler un vide ou, mieux, de masquer un feu.

Maupassant se voit à la place exacte du manque maternel. Ce vide brûlant, pour reprendre l'expression de F.PASCHE, est le regard de Méduse. Mère dévorante et intrusive qui "à la fois menace de ré-intégrer dans son corps l'enfant qu'elle a mis au monde et (...) de le pénétrer jusqu'à l'envahir". Le regard de Méduse enferme ses proies en elles-mêmes, les pétrifie, et c'est pour lutter contre cette perspective ultime que s'érige le rempart de l'hallucination héautoscopique.

Le fond ou le cadre, constitué par le regard maternel, doit s'effacer ou plus précisément migrer à l'intérieur. L'autoérotisme constitue l'appropriation de l'univers mère-enfant. Cet univers, secondairement, est la matrice qui féconde la naissance de l'univers externe et interne de l'enfant et, spécifiquement, du créateur.

L'échec original est un manque à "se voir-vu" et secondairement à se voir au dedans. Ce manque premier résulte, selon nous, d'une dérégulation, par excès ou par défaut, de l'investissement dans le regard maternel. Regard trop brûlant qui échoue à constituer le giron fondateur, regard ardent qui manque à se laisser emporter au dedans par l'enfant.

L'hallucination héautoscopique obture ce regard, l'aveugle, en même temps qu'elle en répète fétichiquement la "noire profondeur". Car l'échec de l'hallucination négative tient à la préméditation excessive du regard maternel. En d'autres termes l'enfant ne peut s'oublier, et s'endormir, dans ce regard. C'est ce regard que Guy interroge inlassablement, qu'il inspecte, scrute, traque et parcourt en tous sens. Dans cette perspective le "Horla" est un "trop-là" du regard maternel. Seul le bouclier de Percée héautoscopique en obture, mais à quel prix, la profondeur.

L'héautoscopie favorise l'écriture et la création littéraire non seulement dans sa forme hallucinatoire mais, nous l'avons souligné, dans sa transformation ou sa transfiguration en un

code spécifique.

Dans "En canot" le dédoublement des personnages, au début et à la fin du récit, aboutit à une véritable **héautoscopie interne au conte** : deux trios se font face, chacun étant le double de l'autre.

Mais on aperçoit aussi un mécanisme de redoublement de termes. A la fin du récit, lorsque les trois hommes conjuguent leurs efforts pour faire remonter le cadavre l'adverbe "doucement" est répété. Beaucoup plus tard, dans l'œuvre de MAUPASSANT, cette répétition se confirme. L.LAGRIFFE (1909) note cette particularité. Dans "Le Horla" (1887) : "Bizarre idée ! Bizarre ! Bizarre idée !". Dans "Qui sait" (1890) : "Gros comme un phénomène, un hideux phénomène". L.LAGRIFFE rattache ces formules de redoublement à des stéréotypies et à la progression de la paralysie générale. De notre côté, nous avons souligné que ce procédé d'écriture est systématiquement utilisé, sous forme de dédoublement des personnages, dans "Les Contes de la Bécasse" ou dans "Pierre et Jean".

Ces répétitions semblent de plus en plus incohérentes. Elles sont de notre point de vue le signe d'une remontée du double, mieux, d'une **remontée du cadavre**. Comme si ce qui avait été primitivement fixé **dans et par le code**, dans et par l'écriture, s'en détachait et faisait retour en direction de l'auteur. Les dernières paroles de MAUPASSANT avant sa mort le 6 juillet 1893 furent, si l'on en croit A.LUMBROSO (1905) : "Des ténèbres, oh des ténèbres". Nous serions tenté d'entendre ici les retrouvailles avec le regard maternel et les noires profondeurs de la rivière.

Dans "Le corps de l'œuvre" D.ANZIEU (1981) aborde le problème du code. Il spécifie plusieurs formules possibles et définit le code comme l'érection d'un représentant psychique inconscient qui cherche un corps à "faire fonctionner".

"La saisie de ce code requiert un travail

où des processus psychiques primaires se mêlent à des états du Moi particuliers et à des processus intellectuels très élaborés (...). Le travail de la création requiert d'appréhender soit un code nouveau soit l'application nouvelle d'un code déjà disponible".

D'ANZIEU propose différentes formules de code dont l'une concerne un conte écrit par MAUPASSANT.

Dans "La Maison TELLIER" la situation de départ est la suivante : la tenancière d'une maison de passe est invitée à une communion solennelle. Elle décide de s'y rendre avec les filles. L'histoire développe toute une série de quiproquos jusqu'à l'élan mystique final qui amène le prêtre à citer les filles et la tenancière en exemple à toute une paroisse.

Le code en jeu est le suivant : l'écrivain cache le mode narratif et oblige le lecteur à découvrir par lui-même l'organisation cachée du conte. Des oppositions binaires sont constamment présentes : bordel, église ; communion, fornication ; vierge, prostituée ; transports religieux, transports charnels etc...

A partir de ces considérations on peut se demander si un même type de code organise le conte "En canot". Une analyse précise serait nécessaire mais il nous semble possible de répondre par l'affirmative. D'une part en raison des oppositions binaires dont nous avons souligné l'importance : mer-rivière, violence-mort, brouillard blanc-êtres étranges, calme-agitation, trio introductif-trio conclusif etc... D'autre part en raison des correspondances étroites qui, dès le début du récit, désignent la présence du cadavre.

Au-delà de ces considérations c'est précisément le caractère des oppositions binaires qui retient l'attention. Le code maupassantien est organisé par l'héautoscopie. C'est un code dans lequel la spécularité est constante.

Ce code héautoscopique suppose en outre la diffraction, la multitude et l'éparpillement. Le conte, de ce point de vue, est adéquat au code. L'héautoscopie inscrite dans l'écriture ne suffit pourtant pas à supprimer le symptôme. Le feuillet d'inscription des traces se déchire progressivement et ne suffit pas fixer frontalement le noir éclat du regard maternel. L'hallucination héautoscopique équivalente à un fétiche limite et autorise le travail d'écriture. Mais ce que le fétiche est sensé masquer et obturer, "les noires profondeurs", fait retour dans ces "ténèbres".

"En canot" constitue l'acte de naissance de l'écrivain MAUPASSANT et la figuration d'une dysrythmie ancienne mettant en péril l'organisation de l'appareil d'emprise. Il est surtout profondément programmatique.

Ce conte écrit en 1875 énonce, en quelques pages, le trajet fulgurant qui sera celui de MAUPASSANT au cours des seize années qu'il lui reste à vivre. Il rencontre finalement, au bout de la chaîne, le cadavre de la vieille femme. La rivière et l'ancre livrent leur secret. La découverte marque ainsi à la fois la naissance et la mort du créateur.

MAUPASSANT devient écrivain : il encre la mort.

\* \* \* \* \*