

Sur «*La Nuit*» de Maupassant

JEAN BELLEMIN-NOËL (*)

À Choe Ae-young, qui m'a offert le plaisir de «lire» ce petit texte.

Ce bref récit¹ frappe d'abord par son côté paradoxal: il retient l'attention grâce à un certain mystère dû à sa tonalité fantastique, et en même temps il a l'air de manquer de relief et de nerf à cause de la multiplicité des répétitions qui lui donnent souvent une allure de litanie. On dirait qu'il a l'ambition d'être un poème en prose, en tout cas dans ses débuts, mais qu'il se résigne peu à peu à n'être qu'un poème avorté, à l'image de la promenade nocturne qu'il raconte. Au bout du compte et pour un regard rétrospectif rapide, il semble tellement lisse et pauvre en couleurs que l'on se demande comment il trouve le moyen de nous séduire.

Il paraît lisse parce qu'il n'y a, dirait-on, pas grand chose à quoi l'on puisse se raccrocher au premier abord. Imaginons par exemple qu'on veuille le résumer, en donner comme on dit la substance: pratiquement aucune intrigue, en tout cas pas d'épisode saillant ni de péripétie dramatique; un seul personnage, le narrateur, dont l'égarement dans l'espace et dans le monde des émotions ne semble guère pouvoir devenir contagieux et dont les expériences étranges se déroulent de part en part dans un décor banalement quotidien. Récit décoloré, pour ne pas dire mat, non seulement parce que tout y est en noir et gris, mais parce que l'évocation des êtres et des choses n'essaie pas de les rendre mémorables ni par une recherche du pittoresque – aucun monument de Paris n'est décrit, pas plus que les personnages

(*) Rue des Sources, F 91530, Sermaise, France.

¹ Que l'on trouvera dans Maupassant, *Contes et nouvelles*, La Pléiade, 1979, t. 2, pp. 944-949.

rencontrés – ou par de véritables effets de théâtralisation – le ton est en majorité celui de la plainte, pas celui de l'horreur ni même d'une angoisse générale.

Ce n'est pas non plus un pur poème lyrique car trop d'éléments concrets, réels pour ne pas dire réalistes, sont mis en jeu: la nuit, le ciel, Paris, les rues, la Seine, le temps qui fuit, les fiacres qui rôdent, les pauvres qui souffrent, le silence, le froid... Le sous-titre lui-même ne convainc guère: ce prétendu «Cauchemar» commence comme une idylle et finit sur un point d'interrogation. Si cauchemar il y a, on le frôle, on ne tombe pas sous sa coupe. Le lecteur est tenté de penser que l'auteur nous présente là quelqu'un d'assez ordinaire, même si on le suppose poète et rêveur, quelqu'un à qui il n'arrive rien. Ou presque rien. Mais comme très souvent en littérature, tout est dans ce *presque*.

Relisons l'ouverture. «Aimer la nuit» n'a rien d'exceptionnel, c'est le cas pour beaucoup de gens. Et tout dépend de ce que représente cette nuit dépourvue de qualificatif: est-elle douce ou inquiétante? estivale ou hivernale? etc. Pour commencer, étant donné que le sous-titre du récit est «Cauchemar», on s'attend à une confidence négative du point de vue affectif – quelque chose sans doute de terrifiant, au point que certains, jouant sur les signifiants de notre langue, songeraient volontiers que *la nuit, ça nuit!* –, de sorte que la déclaration «J'aime la nuit», dans sa banalité, arrive à créer un premier choc. En outre, qu'on l'aime «avec passion», cela passe d'abord pour une exagération rhétorique, jusqu'à ce que la phrase qui suit vienne à son tour compléter et gloser la formule d'une manière troublante: dire qu'on l'aime «comme sa maîtresse», parler à propos de cet intérêt pour la nuit assez peu original d'un «amour [...] invincible», formule reprise et accentuée un peu plus bas par «un invincible désir d'aimer», cela ouvre sur une surprenante intensité de sentiment et sur les profondeurs d'une sensualité inhabituelle, au bord du pathologique.

Toute «passion», certes, est inquiétante, mais celle-ci l'est tout particulièrement. D'ailleurs, cela nous sera dit en toute clarté à la fin de l'ouverture, dans une formule presque brutale aux couleurs de paradoxe: «Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer.» L'argument initial illustré par ce récit ne tarde pas à vaciller, avant de nous faire basculer dans l'angoisse: la nuit semblait être de mille manières séduisante et voilà qu'elle se révèle mortelle – comme une femme merveilleuse dont on pressent tout à coup qu'elle ne vous embrasse que pour mieux vous étouffer. Et pourtant, tout à la fin, au fil d'une métamorphose subreptice, ce ne sera plus de la nuit que viendra le danger, mais de la Seine.

Nos premières impressions peuvent s'analyser dans le langage de la critique philologique la plus classique, celle qui se préoccupe des sources et des influences. Le motif que l'on vient d'évoquer, celui de la femme séductrice et dangereuse, est clairement baudelairien. Les premières lignes du récit font penser à l'un de

ces «Petits Poèmes en Prose» que rassemble *Le Spleen de Paris*. C'est le même ton, celui du penseur qui médite sur une expérience quotidienne susceptible de se retourner en un drame le plus souvent émouvant, quoique traité avec désinvolture. La principale différence est que l'humour cher à Baudelaire est ici remplacé par un glissement progressif du réalisme au fantastique. De plus, tant pour l'ouverture que pour l'ensemble du récit, on trouverait dans *Les Fleurs du Mal* maint écho à certains détails du texte: les chats amoureux, les oiseaux de nuit, les rues du Paris nocturne, les eaux attirantes et mortifères, etc. Peu importe que Maupassant en ait eu conscience ou non, a fortiori qu'il ait voulu formellement cette ressemblance: il était nourri de l'œuvre du grand poète de sa jeunesse, qu'il aimait lire et citer, dont les poèmes avaient été condamnés par la justice pour immoralité en 1857 en même temps que le roman *Madame Bovary* de son maître et père spirituel Flaubert... C'est là que l'on retrouve le véritable romantisme français, qui s'est prolongé à travers tout le XIX^{ème} siècle, et l'on a plaisir à partager un état d'âme qui rattache le *spleen* traditionnel au fantastique germanique de Hoffmann, illustré chez nous par Nerval et Nodier.

Une deuxième série d'impressions est d'ordre thématique. Il y a dans ce récit tout un jeu avec les éléments primordiaux chers à Bachelard qui viennent rejoindre le motif principal. Ce support naturel et culturel, ces données de nature culturalisée donnent au récit un cadre de réalité qui forme en même temps un réseau serré de métaphores. Évidemment, puisqu'il s'agit de la nuit, une importance extrême est accordée au vocabulaire et aux réalités de la lumière, qu'elle soit céleste (les étoiles, le crépuscule) ou terrestre (les réverbères des rues, qui fonctionnaient à l'époque à la fois au gaz et à l'électricité), qu'elle soit claire (la ville) ou sombre (les heures de la nuit). Ce thème est modulé avec une extrême abondance de références et de nuances – où je soulignerai au moins la trouvaille du hibou fuyant dans la nuit, «tache noire qui passe à travers l'espace noir» –, au point de faire plonger notre regard dans un véritable kaléidoscope peu éloigné de nous donner le vertige.

Phénomène plus remarquable, parce que moins attendu et donc pleinement significatif, on relève qu'une place particulière est accordée au thème de l'eau malfaisante, voire mortifère. Ce réseau métaphorique nous prépare à trouver normal que la mort pressentie dans les dernières lignes soit une mort par noyade. Nous sommes préparés à cette catastrophe finale d'une manière indirecte, à peine perceptible, mais à coup sûr efficace. Les premières comparaisons sont instructives. À la tombée de la nuit, le narrateur dit qu'il «regarde s'épaissir la grande ombre douce tombée du ciel: elle *noie* la ville *comme une onde* insaisissable et impénétrable» – l'image est reprise un peu plus bas: «Une voûte de nuages, épaisse comme l'immensité, avait *noyé* les étoiles». La suite de la première phrase insiste sur

les aspects négatifs de cette réalité passionnément aimée, avec ce qu'on devine être une sorte de masochisme: «elle cache, *efface, détruit* les couleurs, les formes, *étréint* les maisons, les êtres, les monuments». Avec un autre relais, peu perceptible: «Devant le Vaudeville, un chiffonnier fouillait le *ruisseau*»². Cette dilution dans un liquide agressif, presque corrosif, est de mauvais augure. Elle justifie avec discrétion l'adjectif épithète qui donne son dernier mot au tout premier paragraphe: «sinistre», même si cet adjectif a l'air de n'être qu'un cliché traditionnel, et donc anodin, puisqu'il fait allusion au cri dérangeant des rapaces nocturnes appartenant au folklore des ténèbres angoissantes.

On arrive petit à petit à la présence insistante et inquiétante de la Seine. L'image de l'eau ainsi introduite dans un prélude aux allures d'analyse psychologique sera maintenue tout au long du récit des aventures nocturnes du héros:

[...] je regardais au-dessus de ma tête *le fleuve* noir et plein d'étoiles découpé dans le ciel par les toits de la rue qui tournait et *faisait onduler comme une vraie rivière ce ruisseau* roulant des astres.

On note dans cette phrase l'émergence de quelque chose qui va nous conduire tout naturellement à des considérations d'ordre psychanalytique: deux mots masculins, «fleuve» et «ruisseau», qualifient les cours d'eau que l'œil percevait, tandis que l'eau nocturne pressentie au fond de l'âme et reprise par la pensée du promeneur sous la forme d'une métaphore bénéfique, elle, d'un substantif féminin, «rivière» – le même mot que l'on retrouvera tout à la fin pour désigner «la Seine» en train de menacer la vie de notre héros, alors que, chacun le sait, la Seine est un fleuve. En outre, pour renforcer le jeu des signifiants, on fera remarquer que la «seine» ou «senne» est également un filet de pêche, une sorte de nasse dans laquelle on peut être emprisonné... Par ailleurs, résumer (comme cela sera fait plus loin) l'approvisionnement des Halles par des «carottes, des navets et des choux», fût-ce en insistant sur les jeux de couleur pittoresques, c'est rassembler les légumes avec lesquels on prépare le repas du soir ordinaire qu'est la soupe, vitale en ce temps-là!

Toutefois, l'approche de la mort qui donne son énergie souterraine au «cauchemar» nous est présentée sur le mode propre au fantastique, ce qui implique une part de jeu. On sait que ce sous-genre de la fiction romanesque repose sur un principe bien défini – l'hésitation maintenue jusqu'au bout entre le réel et l'illusoire – et sur divers procédés destinés à nous mettre en condition pour nous faire accepter

² Les italiques sont toujours de mon fait puisque le texte NE comporte aucun soulignement.

une situation aussi improbable qu'incertaine. Cela nous amène à envisager, si peu que ce soit, l'aspect formel de l'écriture de ce récit.

Une part de jeu, disions-nous. Ne l'entendons pas au sens où un humour à la Kafka viendrait se substituer au pathétique, car le pathos reste partout présent dans ce texte, régnant sur lui –, il suffit pour s'en assurer de souligner la fréquence inhabituelle des points de suspension, d'exclamation et de (fausse) interrogation. Entendons que, selon la loi du genre, tout est soumis à la modalisation, et même à une modalisation en augmentation constante. Tout est énoncé d'une manière de plus en plus biaisée, où les sensations sont à la fois intenses et douteuses («je ne sais pas», «où étais-je?», «quel mystère!», «Que se passait-il? Oh! mon Dieu! que se passait-il?», «Rien! plus rien!»). Il en va ainsi jusqu'aux formules de la fin, qui conduisent à imaginer la mort du sujet alors même que son récit en première personne devrait donner à penser qu'il est toujours en vie pour avoir la possibilité de nous raconter son aventure: «[...] j'allais mourir là... moi aussi, de faim – de fatigue – et de froid.»

Le narrateur lui-même a eu conscience du fait, puisqu'il nous en a avertis: «Comment expliquer ce qui m'arrive? Comment même *faire comprendre que je puisse le raconter?*» Sur le moment, nous n'avions guère prêté attention à cette dérive logique, mais une fois la question posée, elle acquiert tout son sens et nous fait déboucher sur un paradoxe inquiétant. L'effet est même souligné:

Je ne sais pas, je ne sais plus, je sais seulement que cela est. – Voilà. Donc hier – était-ce hier? – oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, – je ne sais pas. Ce doit être hier pourtant, puisque le jour ne s'est plus levé, puisque le soleil n'a pas reparu. Mais depuis quand la nuit dure-t-elle? Depuis quand?

À croire que non seulement le protagoniste, la Seine et Paris sont morts, mais que la Terre elle-même et l'Univers ont disparu!

Observons un autre détail. «J'allais mourir là... moi aussi [...]». Autrement dit, je vais mourir comme est en train de mourir sous mes yeux la Seine, qui, comment l'ignorer? condense manifestement la nuit et la mère. On note que «faim» et «fatigue», qui en principe ne peuvent être attribuées qu'à un être vivant, retranscrivent dans le registre de l'humain l'épuisement et le ralentissement du cours d'eau que dénotaient les adjectifs «tarie» et «gelée». Le fait de plaquer de l'animé sur l'inanimé est, bien sûr, un effet proprement rhétorique, ménagé par une métaphore implicite qui joue sur deux formes analogues de l'arrêt progressif du mouvement dû à une perte d'énergie. Mais il ne s'agit pas d'un procédé rhétorique gratuit, tel qu'on l'envisage habituellement; il ne vise pas à orner, à embellir la narration: avec autant de discrétion que de fermeté, il assimile l'être humain à un élément naturel. Le

sujet va devenir, il est déjà en train de devenir «rivière» comme la mère avait été au départ métamorphosée en nuit. Un pareil procédé assure la jonction entre rhétorique et inconscient, que, tout au moins dans des cas comme celui-ci, il n'est pas possible d'examiner séparément.

Ces remarques d'ordre formel, plus précisément stylistique, culminent avec le phénomène suivant, auquel il faut prêter attention même si la prose, en général, n'est pas marquée par des effets de ce genre: je veux parler de la tonalité sonore et rythmique du récit. On dirait que le texte nous donne à entendre à la fois, côté nuit, une mère caressante, presque endormeuse, et côté Seine, un jeune enfant agité dont la respiration ressemble à un halètement. Tantôt les phrases sont abondantes, amples, souples et même gracieuses, tantôt c'est une succession rapide de propositions brèves, syncopées, scandées par une ponctuation exclamative – on l'a noté à propos du ton pathétique. À la fin, la scansion se fait pulsation, hoquets, à la limite du gargouillis, comme de quelqu'un en train de se noyer qui aurait de l'eau au ras des lèvres et bientôt la gorge oppressée. Ce mimétisme a quelque chose de poignant, mais surtout il évoque le lien étroit et trouble à la fois qui unit une mère et son enfant.

Cette dernière série d'impressions nous conduit directement dans le champ de la lecture «freudienne». Une telle vision cauchemardesque de la nuit parle à notre inconscient, bien entendu, et, bien entendu, elle lui parle de l'image de la mère – indistinctement la nuit et l'eau desquelles nous sommes tous sortis et dans lesquelles nous retournons en rêve avant d'aller un jour y sombrer une fois pour toutes. La mère, et plus précisément cet aspect du personnage maternel que la psychanalyse nomme *la Mère terrible* ou *castratrice* – tout le monde commence à bien connaître l'origine de cette figure indestructible, liée à tout jamais à notre premier objet d'amour. C'est-à-dire, en vérité, à notre premier objet d'amour-passion – cette passion que le texte imposait en commençant –, prototype de toutes les autres passions, qui ne sont pour l'inconscient que les substituts plus ou moins réussis de l'attachement sans retenue et ambivalent éprouvé à l'égard de celle qui s'est la première occupée de nous, jamais assez pour notre goût, à l'âge où nous ne parlions pas encore, où nous étions des *infantes*, des non parlants.

Cela nous a été plus que suggéré: quasi déclaré dès le départ. Le «pays» que l'on aime «avec passion», c'est le lieu où l'on est né biologiquement, à la différence de la patrie, étymologiquement liée au père, qui désigne le lieu où l'on a été formé culturellement, par une langue et des traditions. Pour un homme, toute femme méritant le nom de «maîtresse» (souligné par «bien-aimée») est inconsciemment liée à l'image de sa mère. On est ainsi préparé à comprendre que, en évoquant dans la deuxième phrase, à propos de la nuit, un «amour *instinctif*, profond, invincible», le narrateur nous parle d'un sentiment *inconscient* avant

que Freud en ait mis en place le concept. Le texte va même plus loin dans ce sens en insistant:

Je l'aime avec tous mes sens, avec mes yeux qui la voient, avec mon odorat qui la respire, avec mes oreilles qui en écoutent le silence, avec toute ma chair que les ténèbres caressent.

Cela suggère que les caresses d'une mère cachent sous le rose manifeste de la tendresse une face noire, peinte par le ressentiment qu'a éprouvé l'enfant durant les incompréhensibles moments où lui manquent cruellement à la fois le corps nourricier (image, odeur, voix, peau) et des gestes, sinon des mots d'amour toujours attendus.

D'ailleurs, pour continuer la lecture minutieuse de ce premier alinéa, sans que soit marquée grammaticalement la discontinuité logique de l'exposé puisque cette vision succède au mot «ténèbres» que nous venons de citer, les deux phrases qui suivent insistent bien sur ces deux aspects de la présence maternelle. Le chant joyeux des «alouettes», oiseaux qui fêtent la naissance du jour; la tiédeur du «soleil», qui incite à un épanouissement; la douceur de «l'air bleu», visiblement propre à écarter tous les orages; enfin la légèreté et la clarté mêmes de cette «matinée» illustrent le bien-être ressenti dans le confort des bras et des paroles tendres. À l'opposé, la vision inquiétante du «hibou», accumulant les occurrences de l'adjectif «noir» (trois en deux lignes), donne à entrevoir une disparition («fuit», «passe à travers l'espace») que ne rachète pas, que ne réussit pas à compenser la note inverse, «réjoui, grisé par la noire immensité», même si cette ultime note veut soutenir l'impression paradoxale d'un bonheur dû à l'enveloppement de la nuit.

L'ambiguïté de ce sentiment sera de nouveau, et mieux, plus à loisir, développée dans le quatrième paragraphe:

Alors, j'ai envie de *crier de plaisir* comme les chouettes, de *courir sur les toits comme les chats*; et un impétueux, un invincible *désir d'aimer s'allume* dans mes veines.

Il faut donner toute leur force à ces comparaisons et à ces expressions. Le chuintement essoufflé de «la chouette» peut faire penser à un rôle de «plaisir» chez les humains. Les «chats sur les toits», c'est bien connu, se livrent aux bruyants ébats amoureux que leur impose leur rut saisonnier. Le «désir d'aimer» qui «s'allume» dans le sang du narrateur, quant à lui, traduit en toute clarté une excitation physique qui donne tout son sens au mot «maîtresse» utilisé tout à l'heure. Si bien que cette «envie» fantasmatique acquiert toute sa valeur de scandale pour peu qu'on lui donne la nuance d'amours incestueuses que lui accorde volontiers notre inconscient. Parce qu'il n'est de lien passionnel véritable, redisons-le, qu'à la place ou sur le modèle de celui qui nous a unis à notre génitrice en des temps oubliés autant qu'inoubliables.

Voilà qui nous prédispose à accepter l'histoire éprouvante qui va nous être contée maintenant. Une histoire en somme tragique, puisqu'elle est en accord profond avec un état voisin de la psychose – le texte le suggère en parlant d'une «exaltation de ma pensée qui touchait à la folie» –, sans préjuger du fait que l'incertitude sur le véritable statut des événements va faire basculer peu à peu le récit dans une atmosphère proprement fantastique.

Le narrateur est donc sorti se promener dans un Paris nocturne plein de lumière et de gaieté. C'est à peine, toutefois, s'il a ressenti une légère ombre d'inquiétude quand il est entré un instant dans une salle de théâtre dont la clarté a «assombri» son humeur parce qu'elle était excessive et lui paraissait factice. N'insistons pas sur le fait que le «théâtre» est par définition le lieu du voyeurisme, et que l'éclairage trop violent qui met en fuite le promeneur est l'inverse de la faible lumière dans laquelle on assiste d'ordinaire à ce qu'on nomme la scène originaire. Et où donc va-t-il se réfugier? Dans l'ombre calme et la paix d'une forêt, une de ces forêts chères aux contes de fées où Freud a depuis longtemps reconnu une image universelle du corps maternel où il fait bon venir se nicher pour se ressourcer, même si l'on y court des risques:

J'entrai dans le Bois de Boulogne et j'y restai longtemps, longtemps.
Un frisson singulier m'avait saisi, une émotion imprévue et puissante,
[etc.]

De fait, voici que tout à coup le monde où la nuit est si chère à son cœur se met à virer au noir, que la charmante rêverie va tourner, comme on dit et comme le rappelle le sous-titre, au «cauchemar». Le moment où cette espèce de dérapage s'amorce est loin d'être indifférent:

Quelle heure était-il quand je repassai sous *l'Arc de Triomphe*? Je ne sais pas. [...] des nuages, de gros nuages noirs s'étendaient lentement sur le ciel.
Pour la première fois je sentis qu'il allait arriver quelque chose d'étrange, de nouveau. Il me sembla qu'il faisait froid, [...] ma nuit bien-aimée devenait lourde sur mon cœur.

Ces lignes suscitent deux remarques. La première est que notre inconscient ne peut ignorer la signification emblématique d'un second passage par cette porte qu'est «l'Arc de Triomphe», porte grandiose dont le nom précise bien qu'elle est synonyme de fierté et de joie indicibles, mais qui est en même temps liée aux inévitables tueries de la guerre: n'est-ce pas l'exemple transparent d'un fantasme de retour dans le sein maternel? Ce fantasme, on le sait, marque l'aboutissement d'une régression merveilleuse quoique mortelle, car revenir dans le monde prénatal équivaldrait soit à n'éprouver point de désir, puisque là-bas tout était donné à satiété, soit même à n'être jamais né.

La seconde remarque confirme l'aspect traumatisant pour l'inconscient de cette expérience emblématique. Comment justifier l'incohérence logique, durant un bref instant pendant que nous lisons, de cette phrase qui commence par «pour la première fois» et qui finit par «de nouveau»? Bien sûr, assez vite dans la conscience du lecteur la construction grammaticalement correcte donne à comprendre «quelque chose d'étrange (et) [quelque chose] de nouveau»; il n'empêche que la suppression du «et» de liaison – pour légitime qu'elle soit afin de donner plus de vivacité à l'émotion – permet à notre oreille d'entendre qu'il s'agit d'éprouver «de nouveau», pour la seconde fois, le sentiment bouleversant de découvrir «pour la première fois» un espace qualifié d'«étrange». Le découvrir, c'est-à-dire en réalité le retrouver. Car il n'y a qu'une seule *première fois* qui compte dans la vie d'un être humain, celle de la naissance, qui est celle du franchissement définitif d'un seuil, sans espoir de retour. Freud nous a invités, peu de temps après la rédaction de ce conte, à rendre ce sentiment par l'adjectif allemand *unheimlich*, à savoir fantastique et, inséparablement, fantasmatique.

De fait, dans la suite du récit, on voit beaucoup de réalités appartenant à la ville de Paris se prêter à l'évocation métaphorique de l'univers intra-utérin. L'itinéraire suivi par la promenade nocturne est ponctué d'indications topographiques qui s'enchaînent de façon significative. Cet itinéraire est logique et en quelque sorte naturel, car on ne suit pas un chemin zigzagant. Tout au contraire, en passant par les grands boulevards on suit le tracé de la Seine d'ouest en est, puis d'est en ouest. D'une manière très curieuse, tous les hauts lieux de ce parcours ne sont pas mentionnés: ni les Champs élysées (le paradis des Anciens?), par exemple, ni le Cours la Reine (mère de tous les sujets du royaume?), ni la Concorde (évidemment!), ni l'Opéra (lieu de tous les enchantements?). Sont mentionnés seulement ceux qui portent un nom riche de connotations qui parlent à l'inconscient.

Cela commence par le rappel du rôle nourricier de l'utérus et des seins avec «les Halles». C'est là que se rassemblent les fournisseurs de nourriture; nous sommes à l'époque, ne l'oublions pas, où Hugo et Zola parlaient de ce quartier comme du «ventre de Paris». Vient ensuite «la Bastille», ancienne prison où l'on était enfermé par décision arbitraire du souverain pour expier on ne sait quelle faute, mais faute sans doute aux yeux du Père. Et justement, il se trouve qu'on s'y est rendu en passant par la «rue Royale»! Ladite Place de la Bastille s'enrichit ordinairement d'une «colonne» qu'il est facile, mais difficilement évitable, de baptiser phallique: la colonne dite «de Juillet». Or celle-ci, quoique toujours bien présente en ce lieu³, est devenue cette nuit-là invisible, comme pour

³ On ose à peine rappeler que la Mère Terrible dont parle la psychanalyse est un personnage fantasmatiquement doté d'un phallus qui lui vaut également d'être nommée Mère Phallique – selon certains auteurs parce que d'emblée elle est toute-puissante (Klein), selon d'autres, à la suite de Freud, parce que pendant le coït elle a dérobé au père son pénis.

manifester par cette étrange disparition une petite poussée du complexe de castration. Cette colonne qui est là sans y être marque le terme de la promenade sans but⁴, se substituant, il n'est pas sans intérêt de le rappeler, au donjon bien circonscrit et pour nous ambivalent du château de la Bastille.

Au retour, on va bien entendu passer par le «Château-d'Eau», comme pour ne pas oublier que notre vie a commencé dans un monde aquatique. Puis par «la Bourse», dont le nom évoque d'emblée une poche de tissu ou de cuir liée aux avantages de l'argent, c'est-à-dire du confort et du bien-être – tandis qu'au pluriel le mot nous fait remonter d'un cran dans notre existence prénatale, jusqu'avant la conception, dans le corps même du père. Par contraste avec tant de richesse, dans ce quartier que la sociologie qualifierait de bourgeois, on ne rencontre que des êtres handicapés qui nous remettent en mémoire la misère d'être né: un «cocher» qui ne parle pas, une mendiante reconnaissable à «sa main tendue», un «chiffonnier» qui farfouille dans la saleté et ne possède même pas une montre pour mesurer le temps de vivre...

La situation du malheureux promeneur se dégrade progressivement. Pendant assez longtemps, il garde l'espoir de voir le jour se lever et de sortir de cet univers de solitude et de noirceur où la nuit menace de l'emprisonner, ou, pour mieux dire ici, de l'embastiller. Il cherche du secours en errant dans les rues à la recherche d'un quidam secourable, puis en essayant de réveiller les concierges pour trouver de l'aide chez des personnes charitables, jusqu'à ce qu'il revienne aux Halles. Hélas! à cette heure plus tardive, «Elles étaient vides, immobiles, abandonnées, mortes!» Le ventre maternel est devenu un espace de mort. C'est à cet instant très exactement que «l'épouvante» le «saisit» et que s'impose à lui l'horrible constat: il est hors du temps. Sa montre «ne bat plus» – comme on le dit du cœur – et la ville s'est figée dans un silence d'éternité. Survient alors pour l'achever un ultime constat: «la rivière» elle-même, c'est-à-dire l'eau-mère, semble ne plus couler, autrement dit ne plus exister, «froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte.»

Ici émerge le summum du cauchemar: ce n'est pas la nuit-mère qui vous tue, c'est vous-même qui la tuez le premier, puisque vous avez le sentiment de lui survivre –, la condamnant ainsi à se venger de vous. Du simple fait que vous constatez sa mort, c'est que c'est vous-même qui l'avez mise à mort, et vous êtes alors vous-même condamné à mourir à votre tour, définitivement abandonné, irrémédiablement coupable. Voir mourir sa mère auprès de soi, cela revient pour l'inconscient à réaliser un souhait de représailles, aboutissement d'une haine

⁴ Et à l'époque, rappelons que c'était la limite orientale de la ville de Paris, au bord des fameuses fortifications.

ancienne –, souhait dont on sent qu'il vous entraînera dans la mort avec Elle. Voilà la sombre réalité de l'ambivalence des tout premiers attachements: comme pour l'œuf et la poule dont notre prétendu bon sens ne peut décider lequel apparut d'abord sur la terre, il est impossible de savoir qui, de l'enfant et de la mère, a commencé à souhaiter la disparition de l'autre, à désirer son élimination. Du fait que nous nous retrouvons ainsi sans origine assignée, d'autant plus forte est notre souffrance.

Finalement, ce qui fait l'efficacité secrète de ce petit conte est peut-être cela même qui justifie son inscription dans ce registre du fantastique que l'on sait tout imprégné de fantasmatique. Tout se passe comme si le lecteur était invité à se promener sur un territoire qui, sans qu'il le sache, n'est rien d'autre qu'une métaphore du corps maternel. Une métaphore extrêmement élaborée parce que très fidèle, conjuguant la merveille de l'abandon à un bonheur total avec les pressentiments d'un terrible danger. L'expérience de vivre est sans doute le pain quotidien de nos fantasmes inconscients, comme elle est le substrat d'un grand nombre de nos rêves dont nous ne prenons même pas la peine de nous souvenir: ces moments de notre vie psychique souterraine forment la base même de l'*unheimlich* dont Freud a souligné qu'il allie le comble du familier aux abîmes les plus déstabilisants.

On comprend mieux comment il se fait que la création artistique, en particulier littéraire, soit en quelque sorte prédisposée à la mise en œuvre et à la transmission de telles représentations indirectes accompagnées d'affects ambivalents. À la fois la censure ordinaire, celle qui nous épargne les rencontres destructrices avec des images extrêmes et intolérables de nos quêtes libidinales, et la censure de civilisation ou de culture, celle qui cherche à rendre partageables sinon conviviales nos émotions intimes trop humaines, les deux censures se liguent et s'entraident pour nous permettre de jouer, comme des êtres éternellement enfants, avec nos désirs interdits – ces désirs les plus attirants en même temps que les plus angoissants sur lesquels l'écriture a le privilège de jeter le voile de l'évocation poétique.