

Les réseaux symboliques et leur fonction littéraire

Autor(en): **Dubois, Claude-Gilbert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **4 (1983)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-250735>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LES RÉSEAUX SYMBOLIQUES ET LEUR FONCTION LITTÉRAIRE

I

« DES FORÊTS DE SYMBOLES »

« Qu'apporte à l'écrivain ce mot de symbole? Peut-être rien que l'oubli de son échec et le dangereux penchant à se faire illusion par le recours à un langage de mystère. »

Maurice Blanchot¹

La notion de symbole a-t-elle encore un sens? A-t-elle encore sa place dans la critique littéraire? Poser ainsi ces questions dans un recueil d'études qui illustrent les rapports du mythe, construction par excellence symbolique, et de la littérature, peut prendre une allure de provocation qui n'est pas la nôtre, car nous voulons modestement faire un bilan, et clarifier les emplois du terme.

Le terme de symbole est en effet galvaudé, dans l'usage courant, par des abus qui lui ont fait perdre son sens². C'est un terme contesté par les sciences qui tendent à l'exactitude et à l'établissement d'un savoir unidimensionnel par un langage monosémique. La mise en place, par la linguistique post-saussurienne, d'une théorie de la signification a permis l'expulsion de ce locataire inutile et non solvable hors du lexique des techniciens de la langue, qui a été remplacé par des termes adéquats plus opératoires. Nous acceptons ces conclusions, à condition de les maintenir dans le cadre strict de la science des signes.

Nous voudrions malgré tout demander pour le symbole droit de cité ailleurs. Nous pensons qu'il peut retrouver un sens et une place dans une perspective anthropologique maintenant la pluralité d'approches des phénomènes humains, et préservant la polysémie comme un fait inéluctable de la communication linguistique. Si le texte littéraire est perçu comme autre chose qu'une mécanique parfaitement démontable, dont le démontage constitue l'explication totale et définitive, le terme de symbole retrouve un sens propre. Cette attitude suppose une approche dynamique et synthétique qui laisse une place toujours vacante pour un *au-delà de* la positivité. Par sa préposition ouverte sur une multiplicité de possibles, nous distinguons cet *au-delà de* de l'hypothèse métaphy-

sique de l'*au-delà*, pour éviter de provoquer les applaudissements prématurés des nouveaux apôtres d'«un langage de mystère». Nous voulons seulement dire que l'esprit en recherche a «toujours du mouvement pour aller outre»³, et que l'objet littéraire a une réserve de sens qui ne s'épuise pas dans sa consommation immédiate.

* * *

Lorsqu'on parle de «symboles» arithmétiques ou algébriques, le terme n'est maintenu que par la tradition, mais son usage est inadapté. Un lexicologue, dans un *Comput* du XIII^e siècle (déjà!) disait que «cette senefiance est apelée algorisme de le quele nous usons de tels figures: 9, 8, 7, etc.»⁴. Algorithmes ou signes seraient mieux appropriés que symboles. Cette matérialisation appartient en effet aux processus de signification, non de symbolisation.

Lorsqu'on parle du drapeau comme du «symbole» de la patrie, l'usage n'est justifié que dans certaines conditions que nous définirons ultérieurement. S'il s'agit seulement de signifier le pavillon national, c'est le mot «emblème» qui conviendrait. L'emblème est en effet «une figure visible adoptée conventionnellement pour représenter une idée, un être physique ou moral»⁵, une entité irréprésentable sous sa forme propre. C'est la matérialisation d'un concept: l'emblème appartient à la catégorie des signes.

Si je dis que la balance «symbolise» la justice, je commets une impropriété. Il s'agit d'un «attribut» emblématiquement représenté. Il entre dans les attributions de la justice de peser le pour et le contre, comme on pèse les objets dans une balance. L'intermédiaire d'une comparaison permet de passer de l'attribution à l'attribut emblématique.

Représenter la justice sous la forme d'une femme n'est pas un symbole, c'est une allégorie d'un type particulier appelée personnification. L'allégorie est la figuration sous forme humaine, animale, végétale, minérale d'une qualité, d'une institution ou d'une situation. Le Triomphe de la Paix sur la Guerre, au château de Versailles, est une allégorie représentant la fin des campagnes de Louis XIV. Détachée de son contexte, la représentation peut prendre un sens symbolique, mais elle change de dimension, et s'enrichit des apports d'une idéologie de désir, le pacifisme, et renvoie à ses substrats psychiques. Allégoriques sont les aventures de l'Amant dans le jardin de la Rose, mais les aventures de Polyphile en quête de Polia posent déjà d'autres problèmes qui ouvrent les portes du symbolique, et les démêlés de Psyché et d'Eros, s'ils peuvent faire l'objet, par simple déplacement lexical, d'une lecture allégorique, débouchent sur le mythe. Le récit allégorique constitue une application particulière et prolongée du déplacement métonymique: le déplacement est un trajet linéaire, «c'est la figuration,

à un même niveau de conscience, de ce qui peut fort bien être connu d'une autre manière»⁶. La définition d'Henri Corbin suppose l'existence de plusieurs «niveaux de conscience»: cette hypothèse est la condition *sine qua non* de la formation du symbole, et du mythe, conçu comme syntagmatisation de symboles. Aucun présupposé de ce type n'est nécessaire pour expliquer le fonctionnement de l'allégorie.

C'est au mode de signification allégorique que se rattachent l'apologue et la parabole. Les fables de La Fontaine ont un sens littéral — histoires d'animaux — et sont l'illustration d'une vérité pratique, morale, ou d'une proposition philosophique. Les deux propositions se déclinent simultanément ou successivement. Le sens de la parabole peut de même être explicité ou laissé au choix de l'auditeur, comme le fait Jésus dans les *Évangiles*, mais ce choix ne laisse rien à la subjectivité. Le sens qu'il faut donner à la parabole de l'enfant prodigue est clairement défini par le texte de Luc: «Il y aura plus de joie dans le ciel pour un seul pécheur qui se repent que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont point de repentance»⁷. Il ne s'agit pas là de sens symbolique, mais de deux discours parallèles qu'une simple commutation permet de lire. La parabole a dans ce cas son sens étymologique de «jets parallèles». Donner au récit une valeur symbolique de «jets conjoints»⁸ veut dire que j'établis entre le père terrestre et le Père céleste, entre la maison et la Maison du Père, entre les fils et les Enfants de Dieu, autre chose qu'une comparaison à but didactique, mais que je vois entre eux une affinité structurelle qui, me faisant nommer l'un, me fait nommer les deux, et suppose que «tout ce qui se lie sur la terre» est «lié dans les cieux». Ce n'est plus affaire de signification, c'est affaire de croyance (ou d'implication dans un ensemble culturel), c'est affaire de foi (ou d'implication individuelle dans cette culture). Cette double adhésion, dont les origines sont à chercher ailleurs que dans le texte, met en jeu autre chose que les règles de fonctionnement d'un procédé rhétorique de mise en parallèle.

Les théoriciens de la scolastique distinguaient dans tout texte quatre sens: littéral, allégorique, symbolique, anagogique. Dans cette catégorisation, le terme «symbolique» ne correspond pas à cet emploi: il signifie une transposition du sens dans le registre moral, simple déplacement linéaire. Ce n'est pas ainsi que nous entendons aujourd'hui le mot. Mais au juste comment l'entendons-nous? Car l'inflation des emplois du mot lui a fait perdre sa crédibilité. Il existe en outre des termes techniques très précis pour exprimer les procédés d'écriture que le mot «symbole» ne dit qu'approximativement. Diane n'est pas symbole de la lune, la voile n'est pas symbole du voyage, les astres ne symbolisent pas les yeux: métonymie, synecdoque, métaphore fournissent une instrumentation conceptuelle beaucoup mieux adaptée. La science des mots

conçue comme mécanique du langage n'a que faire des symboles.

Le problème est de savoir si l'expérience littéraire, à la fois comme acte d'écriture et comme acte de lecture, peut être épuisée par une analyse des modes de fonctionnement du texte, effectuée par l'intermédiaire d'une terminologie technique. Quand je lis ou quand je dis : « Emporte-moi, wagon ! Enlève-moi, frégate ! », aurai-je épuisé le contenu de mon expérience de lecteur quand j'aurai relevé les synecdoques, l'effet répétitif du même syntagme, et transcrit phonétiquement quelques sonorités et quelques mesures ?

* * *

Le démontage des mécanismes de fonctionnement d'un texte n'éluide pas la nature du rapport qui se crée avec le lecteur, car celui-ci ressortit du domaine de la communication. Pas seulement cette communication qui consiste en la transmission d'un message informatif destiné à une compréhension intellectuelle, mais une communication où entrent en résonance l'acquis, le passé, le refoulé. La lecture d'un texte littéraire n'est pas une « lissance »⁹, qui consiste à opérer un relais dans la chaîne de communication, mais une lecture au sens plein, par laquelle le lecteur établit une fixation du message, et fait du texte un élément de reconstitution ou de recreation de sa personnalité culturelle.

Les effets de la métaphore nous serviront d'illustration à ce problème de la fécondation des sens, et de la métamorphose du signe en symbole. Une métaphore consiste à établir un rapport d'identification entre deux signes qui n'appartiennent pas au même réseau sémantique¹⁰. C'est dire que du strict point de vue de l'information conceptuelle, la métaphore est parasitaire et participe aux phénomènes de brouillage, car elle superpose les pistes et pratique une confusion volontaire des champs¹¹. En fait les présupposés de la métaphore sont une mythologie unitaire du langage, dans laquelle les rapports de sens s'établiraient sur le mode fusionnel et sont transcrits en termes de perméabilité et de correspondance ; cette mythologie répond elle-même analogiquement à une vision imaginaire du monde postulé comme unité et transcrit en termes eux-mêmes métaphoriques empruntés à la musique ou au vocabulaire de la visualité. Ce sont les bases très fécondes du langage poétique. Des générations entières se sont extasiées devant ces vers de Victor Hugo qui ont pris une valeur exemplaire dans le maniement de la métaphore :

/ ... / Et Ruth se demandait / ... /
 Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
 Avait, en s'en allant, négligemment jeté
 Cette faucille d'or dans le champ des étoiles.

On peut analyser dans le détail le mécanisme qui fait passer du croissant de lune à la faucille par un commun dénominateur morphologique, de la lumière lunaire à un métal brillant, le jeu par lequel le « champ » est placé au carrefour de deux sens (espace d'observation et terre ensemencée); on peut relever les éléments d'une analogie qui projette dans une cosmogénèse les opérations d'un travail agricole. Cette analyse, pour irréfutable qu'elle soit, manquera l'essentiel qui est l'arrière-fond mythique qui fait de ces vers une *harmonie*, une mise en résonance du ciel et de la terre, entraînant derrière elle des réminiscences de textes religieux (« tout ce que tu lieras »...), établissant un réseau de correspondances au champ de plus en plus vaste qui vibre comme un chant de paix universelle. Cette nostalgie d'harmonie, cet élan vers la réconciliation projeté au dehors, répond à des frustrations intimes et à un désir compensatoire dont il importerait de déterminer l'origine et la motivation interne. Une telle investigation nous amène à dépasser les mécanismes de surface pour adopter les voies d'une psychologie des « profondeurs ». Si le « soleil cou coupé » d'Apollinaire garde sa violence explosive, c'est parce qu'il y a dans l'apposition des termes un *au-delà de* toutes les explications mécanistes qu'on a pu fournir de sa formation. Si l'aurore, avec ses « doigts de rose » comme chez Homère, ou sa « gueule de tenailles » comme chez René Char, maintient son pouvoir poétique, ce n'est pas la mécanique de la métaphore, qui ne se laisse démontrer qu'*a posteriori*, qui expliquera la fascination de cette rencontre.

Il est vrai que la fascination ouvre la voie facile de l'explication « magique », et les voies démissionnaires de l'« indicible » et du « mystère » exploitées par une critique obscurantiste dont l'idéologie n'est que trop claire. Nous voulons seulement dire que les limites instituées par le découpage disciplinaire doivent être franchies, sous peine de manquer les phénomènes humains qui chevauchent plusieurs champs épistémologiques. La notion de symbole peut-elle, par recoupement des disciplines, recouvrer une fonction que lui dénie la science des mots ?

* * *

La psychanalyse a retenu, dans la terminologie officiellement adoptée, le terme de symbole. Néanmoins celui-ci apparaît essentiellement sous une forme adjectivée (*symbolische*) ou dérivée (*Symbolik*), qui met l'accent sur l'activité psychique de « symbolisation ». L'activité symbolique ou la faculté de symbolisation est cette opération qui consiste à projeter sur un objet, un geste, ou une situation le contenu d'un affect renvoyant à un objet, à un geste, ou à une situation antérieure refoulée qui prend valeur fondatrice. Ainsi le maniement

d'une bobine qui apparaît et disparaît «symbolise» le départ et le retour de la mère. Dans certains écrits de jeunesse, Freud a utilisé le terme de «symbole mnésique» (*Erinnerungssymbol*) pour désigner le symptôme hystérique qu'il compare à un monument commémorant un événement passé¹²: en ce sens, Freud est fidèle à l'origine le plus souvent acceptée du symbole comme moyen de reconnaissance par recollection des deux parties d'un objet brisé. La brisure est le refoulement; le psychanalyste, en recollant le symptôme et le fantasme né du traumatisme originel, lui restitue sa signification, que la brisure avait fait disparaître, son sens occulté. L'hystérie apparaît dès lors comme un langage dont on a perdu le code, par la disjonction établie par le refoulement entre l'origine et la manifestation. L'activité symbolique est la voie suivie par la psyché pour rattacher à leur origine réelle des symptômes qui, détachés d'elle, apparaissent comme des énigmes ou des absurdités. Le symbolisme est l'ensemble des moyens qu'emprunte le refoulé pour émerger à la signification par voie substitutive, en raison de l'impossibilité d'accéder aux signifiants appropriés sous l'effet de la censure.

Parvenu en ce point, nous pourrions rapprocher et distinguer le symbole psychanalytique du signe linguistique sur deux points: l'accent est mis (c'est là la ressemblance) sur le mécanisme de relation entre symbolisant et symbolisé, sur le processus de symbolisation plus que sur la nature même du symbolisant. Cette dynamique de la relation est à retenir dans la mesure où elle sera une caractéristique de la plupart des études structurales ultérieures. D'autre part (c'est là la différence) la relation entre symbolisant et symbolisé n'est pas arbitraire: elle procède par contournement d'obstacle et substitution de signifiant; la logique de substitution n'est pas arbitraire, mais procède d'un choix inconscient du sujet, qui a ses lois. Il s'ensuit que la notion de symbole n'a de sens que dans une perspective au moins bidimensionnelle: d'un côté la logique des signes et les réseaux sémantiques établis entre eux par un code social, et d'un autre côté la logique de l'inconscient, qui procède par associations différentes. Le symbole est ce qui permet de jouer sur les deux réseaux de sens: l'opposition psychique «conscient/inconscient» se répercute dans le langage en opposition «manifeste/latent». Le symbole d'autre part est toujours à demi obscur pour la conscience: dans la première topique, Freud a introduit la notion de «préconscient» pour désigner le lieu-tampon, en contact avec la conscience qui peut percevoir la manifestation dernière, symbolique, du fantasme, et en contact avec l'inconscient, d'où le symbole s'origine. La psychanalyse est donc bien une science des symboles en ce sens qu'elle procède, par le rétablissement de la relation entre le sens manifeste et le sens latent, au recollement des deux «parties» constitutives du symbole.

Une science des symboles suppose la possibilité d'établir des

constances de relation entre symbolisants et symbolisés. L'expérience que relate Proust de la madeleine trempée dans la tasse de thé s'apparente au mécanisme de symbolisation par la relation établie entre le présent et le temps perdu, mais s'en écarte par la nature très subjective de l'expérience. L'expérience proustienne ne s'inscrit dans une symbolique générale que par sa structuration, mais en diffère par son caractère éminemment subjectif. On ne parlera, dans la perspective psychanalytique, de caractère symbolique d'un objet ou d'une expérience que si une récurrence est perçue dans la relation qui s'établit entre symbolisant et symbolisé: il est possible d'établir un répertoire des relations symboliques que Freud appelle «la symbolique» (*Die Symbolik*). La nomenclature des objets, actes et situations symboliques établie par Freud est relativement restreinte et se polarise autour de la sexualité et des rapports intra-familiaux. La nécessité d'un élargissement du champ freudien de la symbolique a été perçue avec plus ou moins de bonheur par des disciples de Freud, qui se sont intéressés à la relation sociale (Reich) ou à l'environnement culturel (Rank, Jung): tous ont maintenu la caractéristique distinctive du symbolisme qui établit des constances relationnelles entre symbolisant et symbolisé. Au-delà de la diversité des circonstances et des individus, «l'arbre», «la maison», le «bonhomme» recouvrent le même champ d'expériences psychiques. Ces objets de représentation symbolique relèvent de la signification (c'est par leur sens manifeste) et de la symbolisation (c'est par leur sens latent, qui demeure à peu près le même au-delà de la diversité des manifestations). Le symbole, outre qu'il joue sur deux champs de signification, propose une convergence de sens autour de thèmes générateurs.

Avec *le symbolique* de la terminologie lacanienne, nous assistons à un approfondissement de la dynamique de symbolisation. Pour Lacan, le champ psychanalytique comporte trois registres essentiels: le réel est l'impossible objet de tout désir de désignation. C'est le moteur de toute activité psychique, que son objectivation situe hors d'atteinte du sens. Dire que toute activité a pour objet le réel est en même temps une banalité, puisque le réel est l'objet du désir, et une absurdité, puisque le réel est hors de portée. Barthes, de la même manière pour le domaine littéraire, dit que la littérature est «catégoriquement réaliste», parce qu'elle ne propose pas d'autre objet de représentation que le réel, et foncièrement irréaliste, parce qu'«elle croit sensé le désir de l'impossible»¹³. L'imaginaire est le moyen que se donne le sujet d'atteindre le réel par isomorphisme: établi sur l'expérience du «miroir», le mécanisme de l'imaginaire consiste à se projeter sur son image, et par là à intervertir identité et altérité (puisque mon image est *moi*, je devient autre)¹⁴. Le sujet s'échappe à lui-même par illusion narcissique. Le

symbolique désigne l'ordre des phénomènes auxquels la psychanalyse a affaire en tant qu'ils sont « structurés comme un langage ». Appliquant à la structure de l'inconscient les idées développées par Ferdinand de Saussure dans le *Cours de linguistique générale*, dont Lévi-Strauss avait fourni une application dans le domaine anthropologique, Lacan, par ce terme masculin de « symbolique », désigne une structure dont les éléments fonctionnent comme un système de signes. Ainsi le sujet n'ayant pas accès au réel dont l'atteinte est impossible, n'ayant accès par l'imaginaire qu'à des illusions, a accès à un ordre qui fonde son sens et permet son insertion dans un ensemble, lui-même de nature symbolique au sens lévi-straussien, qui est « le symbolique ». Au réalisme illusoire des matérialismes de toutes origines, au fétichisme de l'idée des idéalismes classiques, Lacan a substitué l'*accès au sens*, qui consiste à situer sa parole dans l'ordre symbolique des mots de sa tribu.

Parvenu en ce point, nous pouvons nous résumer en ces termes :

- 1) La notion de symbole est partie d'un schéma dynamique : on parlera de symbolisation, de symbolisme, de symbolique, et le mot « symbole » sert en fait pour « symbolisant ». De fait la symbolisation définit un mode de fonctionnement, et non une figure fixée.
- 2) Le symbolisme ou la symbolique suppose une constance soit dans le mode de fonctionnement (Lacan) soit dans le rapport à l'objet symbolisé (Freud).
- 3) Partie du phénomène s'enracine dans l'inconscient (relation « symptôme/fantasme » freudienne, ou structuration symbolisante lacanienne) et de ce fait le symbolisant déclenche une réaction affective qui peut n'être pas maîtrisée (fascination ou répulsion), mettant en jeu une énergie pulsionnelle et des mécanismes de défense.
- 4) Le procès de symbolisation ne peut être compris que dans un contexte épistémologique qui affirme la pluridimensionalité des phénomènes humains, et un rapport dialectique dans les éléments du schéma de communication.

Telles sont les raisons pour lesquelles une discipline, quelle qu'elle soit, qui établit qu'il n'y a pas d'*au-delà de* ses propres limites et tend au linéaire et à la monosémie, ne peut que manquer le phénomène de symbolisation : impuissante à l'intégrer, il lui reste à l'exclure.

* * *

Ce dernier reproche pourrait être adressé à certaines tendances dogmatiques de la psychanalyse qui, privilégiant la décomposition analytique, perdent parfois de vue le caractère complexe des structures, et le changement de nature qui intervient dans la connaissance de l'objet scientifique à chaque phase de la synthèse. Les expériences *in vitro* ainsi

réalisées sont sans commune mesure avec les phénomènes en milieu ouvert où le jeu des interférences et des insertions partielles et multiples change la nature des expériences. On ne peut donc en extrapoler les conclusions.

Les études sur le symbolisme culturel et sur la logique des images ont permis de prendre des distances par rapport aux disciplines à objet et à méthode limités, en donnant au symbolisme une portée plus générale¹⁴. Ce qu'il perd en technicité, le concept de symbole le gagne en compréhension et en extension. Jean Chevalier définit en ces termes l'objet de son étude dans le *Dictionnaire des symboles* : «Le symbole est plus qu'un signe. Il porte au-delà de la signification, il relève de l'interprétation, et celle-ci d'une certaine prédisposition. Il est chargé d'affectivité et de dynamisme»¹⁵. Le signe s'établit sur deux niveaux («signifiant/signifié»), et s'arrête au premier degré de la signification. Le signifiant «roue» renvoie à un instrument rotatif comme en comportent charrettes, bicyclettes, automobiles, etc.... et s'arrête là. Le symbole obéit à une invitation à aller au-delà : «On peut appeler symbolique la fonction de l'esprit humain née de l'impossibilité de s'arrêter et de se satisfaire d'un sens propre des choses, et de toujours ajouter un sens figuré, puissance de figurer qui transfigure l'identité inerte et morte des choses»¹⁵. En d'autres termes, Paul Ricoeur dit : «le symbole ne me porte que si je suis porté par son sens, et non pas si je le considère comme une simple structure inerte où je compare un sens comme dans une sorte de balance intellectuelle»¹⁶. Le «sens» du symbole n'est pas sa signification, c'est la vectorisation d'une chaîne de signifiés. Si je dis «une roue», je suis renvoyé à un signifié référant à un instrument de rotation. Si je dis «la roue», j'extrais de l'instrument une de ses composantes, le mouvement rotatif. Opération synecdotique. La rotation, phénomène spatial, peut être appliquée à des phénomènes temporels de succession réitérés. Opération fondée sur une analogie. La «roue de l'histoire» définit une philosophie des cycles historiques. Opération métaphorique. Mais si je dis que «la roue de l'histoire» est seulement une métaphore, je ne désigne par là que la dernière opération d'une série, d'un traitement sémantique portant sur une chaîne de signification où chaque signifié devient le signifiant d'un nouveau signifié à compréhension plus vaste que le précédent. D'autre part le cheminement d'un sens à l'autre ne s'opère pas sous l'effet du hasard ou de l'arbitraire, mais suivant une détermination mue par les règles d'une logique et suivant des opérations dûment répertoriées dans une rhétorique.

Ce que nous avons dit de la «roue» nous pourrions tout aussi bien le dire de la «lumière» ou du «soleil» ou de la «maison» : parler de métaphore dans cette phrase : «il y a plusieurs demeures dans la maison

de mon père» nous paraît décrire seulement une des multiples opérations nécessaires pour donner à la phrase le sens de: «il faut admettre le pluralisme». Il y a un arbitraire de la métaphore auquel nous ont habitué les surréalistes par leurs collages¹⁷ de mots: mais la lecture d'une métaphore, fût-elle réalisée par des moyens terroristes, consiste à établir un réseau sémantique complexe de justification. Si l'expérience réussit, c'est qu'à la métaphore se superpose un symbole, si elle ne réussit pas, c'est que le jeu n'était que jeu et dévoile le «secret» de sa fabrication qui est un truc, tout simplement. Ainsi se distingueront par leur richesse symbolique les métaphores parlantes de celles qui ne disent rien.

Reste le problème de l'affectivité attachée au symbole. L'expérience de la madeleine proustienne, avons-nous dit, ne relève pas du processus de symbolisation en raison de la nature de la relation «symbolisant/symbolisé». S'il est vrai que, dans la structuration du phénomène, des analogies sont évidentes avec le symbolisme (charge affective, enchaînement de signifiés, élargissement du contenu), ce qu'on ne trouve pas dans le choix du symbolisant, c'est une «prédisposition de sens»¹⁸. Par contre, ce qui est éminemment symbolique, c'est la manière dont le fait adresse des signes à d'autres faits passés, pour la création d'une vie intérieure structurée en langage, dans laquelle, comme dit un autre, «le spectre en plein jour raccroche le passant», sous les regards familiers des symboles qui nous observent¹⁹. Mais la madeleine n'a valeur symbolique que pour lui seul. Le symbolisant, pour mériter ce nom, doit pouvoir entraîner des réactions collectives identiques: en ce sens le drapeau peut être symbole, et pas seulement un emblème, lorsque c'est un Conventionnel ou Abel Gance ou Aragon qui en parle.

L'explication des phénomènes affectifs qui accompagnent le procès de symbolisation se réfère à plusieurs théories. On connaît la théorie jungienne: il existe dans l'inconscient collectif des «points nodaux» appelés «archétypes»²⁰; de nature inconsciente l'«archétype» ne peut être appréhendé directement; le «symbole» est l'émergence de l'archétype dans une aire de conscience; les phénomènes affectifs déclenchés par l'apparition de l'archétype sont à la mesure de la puissance structurante de celui-ci. On reconnaît tout ce que cette conception doit à la relation freudienne «symptôme/fantasme»; mais l'archétype, parce qu'il est lié à l'inconscient collectif, se distingue du fantasme lié aux événements du vécu antérieur de l'individu, qui n'appartient qu'à lui. On ne peut pas faire vibrer une foule avec des fantasmes qui n'appartiennent qu'à soi. Le symbole d'origine archétypale se distingue aussi du symbole freudien par le fait que Jung ne lui donne aucune valeur de substitut, et qu'il n'implique nullement une opération de cryptage issue de la censure, qu'il s'agit de déjouer. Le symbolisme freudien (qui est en fait une

symptomatique encore cryptée) est le résultat d'une action contradictoire de la pulsion pour s'exprimer, de la censure pour empêcher cette expression, et d'un expédient d'origine pulsionnelle, mais tenant compte du principe de réalité, pour s'exprimer malgré tout sous forme substitutive. Dans l'hypothèse jungienne, le symbole est le point de rencontre heureux de la conscience et de l'inconscient. La recherche de l'archétype n'a pas le caractère policier de la traque au fantasme, mais prend la forme d'une quête: il s'agit de découvrir un trésor inconnu, un mot magique ou un être surnaturel, par des épreuves successives; il s'agit de découvrir une énigme, et non plus de résoudre un conflit.

Cette hypothèse séduisante, exprimée en des termes souvent imagés, si elle est récusée par la psychanalyse freudienne, a eu une fécondité certaine dans l'étude des productions culturelles, et spécialement de celles dont la création dépasse le cadre de l'individualité (épopées, chansons de geste, romans courtois, textes mystiques). La postérité des idées de Jung, corrigées et vivifiées par les apports de Bachelard et par les études structurales d'anthropologie culturelle, est encore parfaitement vivante. Des textes littéraires parmi les plus prestigieux se laissent en toute plausibilité analyser suivant des méthodes issues de la pensée jungienne. Lorsque Baudelaire écrit:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles,

il exprime, avant la lettre, une conception du symbole que ne récuserait pas Jung. Il suffirait de remplacer «nature» par «inconscient» «piliers» par «archétypes» pour comprendre le mécanisme du message archétypique. La notion baudelairienne de «correspondance» exprime non seulement la relation établie entre l'archétype nocturne («vaste comme la nuit») et le symbole éclairant, mais aussi la syntaxe des archétypes qui constitue un langage unitaire où la «profonde unité», enténébrée par ses origines inconscientes, émerge progressivement à la conscience et s'éclaire jusqu'à un point-limite qui serait l'aboutissement du processus d'individualisation. Ce qui est réclamé par Baudelaire, plongeant «au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*», c'est bien ce «mouvement pour aller outre», le droit pour l'esprit de chercher un *au-delà de* la sensation qui est le symbolisant d'un autre terme à la quête duquel nous convie l'expérience poétique.

* * *

Lorsque je dis: «les roses doivent être arrosées tous les huit jours d'eau additionnée de potassium», la rose s'arrête à son premier signifié et ne dépasse pas les limites de mon jardin.

Lorsqu'un autre que moi a dit: «Mignonne, allons voir si la

rose» ..., la rose se pare métaphoriquement des attributs d'une jeune fille à robe pourprée et à teint vermeil, et sert de pièce à conviction dans le cours démonstratif d'un apologue dont la conclusion est : *carpe diem*.

Lorsqu'un autre que celui-là a dit : «Une rose d'automne est plus qu'une autre exquise», il pourrait n'exprimer là qu'un goût d'amateur des jardins ; mais lorsque le contexte révèle que la rose est l'éclaboussure de sang métamorphosée en rosace lumineuse laissée par le martyr des derniers témoins de son église, la rose, par l'intermédiaire du sang, nous entraîne vers une mort flamboyante comme un automne, lequel introduit dans le texte un cycle saisonnier de l'histoire, et fait déjà se profiler dans un futur prochain un renouveau printanier : «encore éclorez vous, fleurs si franches, si vives» ..., lequel entre en résonance avec le dogme chrétien de la résurrection, et le schème universel :

O Röschen rot!
 Der Mensch liegt in grösster Not! /.../
 Auferstehn, ja auferstehn, wirst du,
 Mein Staub, nach kurzer Ruh²¹.

Ainsi s'établit la chaîne de signifiés au contenu de plus en plus vaste dont nous avons vu qu'elle est une caractéristique de la symbolisation.

Lorsque Lorca écrit pour la rose cet hymne en forme d'*Ave maris stella* :

Je vous salue, ô roses, étoiles éternelles,
 Roses, roses, bijoux vivants de l'infini,
 Bouches, seins, vagues âmes parfumées,
 Larmes, baisers,
 Grains et pollen de lune, doux lotus
 Sur les étangs de l'âme,
 Je vous salue, étoiles solennelles²²,

il opère un morcellement, une diffraction de la rose dont les pétales vont se poser sur tous les objets qu'ils rencontrent dans le jardin du monde, et fait renaître la rose sous d'autres formes qui déclinent ses qualités. L'amalgame opéré du cantique, de l'hymne profane, des attributs de la rose mystique et des charmes sensuels d'une fille-fleur fait de la Rose une Vierge éclatée de Raphaël — façon Dali — .

Pour Rilke, la rose signifie l'unité de la vue dans la diversité des regards, et les intermittences de la conscience, unité de l'archétype dans la diversité de ses formes visibles : «O rose, un seul regard sous des milliers de paupières». Pour Eluard, la rose est associée à générosité par la voie métonymique de la main et de l'offrande :

Une rose étincelante et ridicule
 Dans une main pensante
 Dans une main en fleur²³.

Dans tous les cas la rose est symbole. Les signifiés s'enchaînent et élargissent leur champ de signification jusqu'en ce point où la rose devient : « la rose mystique où se fit chair le Verbe divin », dont parle Dante. De palier en palier, des ruines de Pæstum aux roses de Bourgueil, du *Roman de la Rose* à la *Divine Comédie*, la manière dont une fleur étincelante et éphémère franchit toutes les étapes de la signification pour devenir clef de voûte d'un imaginaire culturel nous paraît illustrer exemplairement le processus de symbolisation.

II

DESSOUS DE TEXTES : SUR QUELQUES PAYSAGES DE MAUPASSANT

« Une vision nette des formes et une intuition instinctive des dessous. »

Guy de Maupassant

Cette affaire d'habillement, que Maupassant nous invite à débrouiller avec cette investigation des « dessous », ne nous paraît pas futile : c'est la grande affaire intellectuelle du siècle. Une des caractéristiques de l'ordre intellectuel et moral institué par la société bourgeoise à son apogée (que l'on désigne du terme trop étroitement localisé de « victorianisme », car il s'exprime tout aussi bien dans les manuels universitaires de Pellissier¹ que chez les pairs de Freud, autre fouilleur de « dessous », qui lui réserveront l'accueil que l'on sait), c'est ce qu'on pourrait appeler le complexe du mouchoir. Nous voulons parler de mouchoir de Tartuffe avec lequel il couvre ce qu'il ne « saurait voir ». Volonté manifestée publiquement de refuser toute exhibition de nudité : tout du corps depuis le cou jusqu'aux chevilles, et tout des mots qui donnent à voir. Quant à ceux qui ne voulurent pas obtempérer à ces principes tacites (déshabilleurs de corps peints comme Courbet et ses *Baigneuses*, Manet et son *Déjeuner sur l'herbe*, déshabilleurs d'âmes comme Baudelaire, déshabilleurs de mœurs comme Flaubert et sa *Bovary*, déshabilleurs des mensonges publics comme Zola), on leur fit payer au prix fort leur déshabillage. Les cols étroitement cravatés, les gilets boutonnés, ces chefs recouverts de chapeaux et de voilettes, ces robes-rideaux qui cachent l'innommable cheville, instituent autant de paravents à l'égard d'une nudité devenue un danger public. Ces nouveaux « culottiers » du libertinage vestimentaire mettent des mouchoirs sur toutes les surfaces de peau qui peuvent offenser le regard et transmettre de « coupables pensées » à la saine jeunesse qu'il faut préserver. Mais on a beau faire, le corps perce les voiles et envenime

chacun des vêtements qui le recouvrent. Il faut multiplier les enveloppes : corsets, chemises, jupons, tous ces « dessous » contaminés s'entassent sous l'enveloppe dernière, seule exposée, à l'abri de tout contact direct avec la peau. La phobie de la nudité s'étend, par réalisation de métaphores, à des objets parfaitement innocents : un meuble nu, un mur nu sont autant d'offenses au regard. On couvre de tapisseries, de rideaux enveloppés de doubles rideaux la nudité des murs, et les fauteuils de coussins, les coussins de taies, les taies de napperons de dentelle. L'anecdote de la Reine Victoria faisant gagner les pieds de son piano pour en recouvrir l'offensante nudité est exemplaire. Mais comme il se produit dans ces cas-là, suivant un schéma que Freud et Bataille ont bien mis en lumière, on assiste à une exacerbation du désir de transgression, et à la naissance de besoins rendus furieux par les obstacles. Or dans un monde économique où le marché s'établit sur la demande, il est difficile, sans se contredire, de s'opposer à cette nouvelle demande, source de profit. Dès lors, en plus du marché clandestin, on pose des règles qui autoriseront l'exhibition de la nudité suivant certains critères : justification du nu académique par les règles de l'art et les vertus pédagogiques de l'imitation du vrai, justification des nudités à l'antique ou à l'orientale par souci de « vérité » historique. Des transgressions sournoises, même dans ce cadre autorisé, dont on a fait le compte pour Ingres ou pour Chassériau, font transparâître ce jeu de cache-cache qui s'établit entre le code et le désir. Le symbolisme, au sens freudien du terme, nous semble trouver dans ce réseau de conflits sa pleine application. Dans le domaine littéraire, le processus d'habillage que nous avons relevé pour d'autres objets s'applique à la nomination : il y a des objets qu'il ne faut pas nommer ; ils sont couverts par des nominations substitutives, mais l'innommable se manifeste malgré tout par quelques indices, et fait son apparition là où on ne l'attend pas.

Maupassant et un auteur qui ne se gêne pas pour lever les couvertures et montrer les dessous, puisqu'il établit un double plan de vision : perception claire du « dessus » et « intuition instinctive » du « dessous ». Mais il lui arrive aussi de ne pas laisser voir ce que dit néanmoins son texte. C'est ce que nous voudrions montrer à partir de quelques fragments — des paysages et une légende — du *Horla*.

* * *

Référentiel et symbolique.

Dans la première version du *Horla*, qui fut publiée sous forme de récit dans *Le Gil Blas* du 26 octobre 1886 (et reprise dans le recueil de 1887), le patient du Docteur Marrande commence la narration de son aventure par cette description-inventaire :

J'habitais une propriété sur les bords de la Seine, à Biessard, auprès de Rouen. J'aime la chasse et la pêche. Or j'avais derrière moi, au-dessus des

grands rochers qui dominaient ma maison, une des plus belles forêts de France, celle de Roumare, et devant moi un des plus beaux fleuves du monde.

Ma demeure est vaste, peinte en blanc à l'extérieur, jolie, ancienne, au milieu d'un grand jardin planté d'arbres magnifiques et qui monte jusqu'à la forêt, en escaladant les énormes rochers dont je vous parlais tout à l'heure. /.../

J'ajoute que la Seine, qui longe mon jardin, est navigable jusqu'à Rouen, comme vous le savez sans doute; et que je voyais passer chaque jour de grands navires, soit à voiles, soit à vapeur, venant de tous les coins du monde².

Nous avons là un texte qui cultive par l'intrusion de détails vérifiables l'«effet de réel». Les lieux sont nommés et identifiables, puisque la plupart des commentateurs y ont reconnu la maison de Flaubert à Croisset³; Biessard et la forêt de Roumare apparaissent dans d'autres écrits de Maupassant⁴. Les éléments du paysage sont en rapport avec les goûts déclarés du personnage : forêt pour la chasse, rivière pour le plaisir, prisé en cette époque, de les « voir passer »⁵. Ils interviendront également pour la compréhension du déroulement de l'histoire, ajoutant ainsi un caractère de cohérence rationnelle⁶ aux éléments de réalité. Avec des principes ainsi déclarés, tout sens symbolique semble devoir être exclu. Or il n'est pas exclu, il est enfoui et des réseaux symboliques se constituent en «dessous», qui ont valeur de confiance.

La version du *Horla* publiée en 1887 sous forme de journal intime commence ainsi :

8 Mai — Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane que la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce paysage, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même.

J'aime ma maison où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande et large Seine, qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent⁷.

L'examen comparé du manuscrit montre que l'auteur, dans son texte imprimé, a procédé à des suppressions, cherchant une expression aussi elliptique que possible, allant tout de suite à l'essentiel. On voit ainsi disparaître la couleur blanche de la maison, ainsi que des redoublements (*je suis né*, j'ai grandi) et des précisions (sur les nourritures). La comparaison entre la version-récit de 1886 et la version-journal met en valeur la disparition des éléments de détermination géographique : nous sommes quelque part entre le Havre et Rouen, sur les bords de la Seine. Le lieu est caractéristique, mais monographié. Partis aussi tous les

éléments contingents qui distinguaient cette maison, et tous les éléments fonctionnels du paysage. Ont disparu les « effets de réel » au profit d'un « effet d'essentiel ». Qu'est-ce qui est essentiel ? L'arbre, la maison, un homme étendu, la rivière et ses bateaux. Ce sont les éléments que l'on retrouve de manière invariable dans la plupart des « dessins d'enfants », éléments-types des paysages projectifs, tels qu'ils ont été étudiés par les psychologues à partir de dessins, ou de récits oniriques⁸. Le dessin de l'arbre, de la maison (ou du village, mais justement on aura la description d'une ville au loin, après ce fragment), du « bonhomme » et de sa position, du bateau ont donné lieu à des études qui ont dévoilé la richesse sémantique de représentations à forte charge affective, chargées d'un symbolisme qui renvoie à la vie psychique et relationnelle inconsciente⁹. Dans la deuxième version de *Horla*, nous constatons aussi une expressivité affective traduite par des exclamations, la répétition du verbe « aimer » (substitué à la chasse et à la pêche) appliqué aux objets, une adjectivation sentimentale des éléments du paysage, et une attention particulière portée au temps (indication du jour, de l'heure, remontée vers l'enfance, notation de la croissance, et associativement de l'écoulement de l'eau) qui inscrit le texte dans une durée.

La réduction du paysage à des éléments exemplaires (arbre, maison, « bonhomme ») correspond à un travail de condensation : l'arbre résume tous les arbres du jardin et de la forêt, qui on disparu ; la position couchée du personnage, en contact direct avec la terre, dont l'herbe est en quelque sorte la peau, exprime un « retour à la terre » qui par déplacement renvoie à l'enfance et à la mère. L'auteur lui-même nous convie à une lecture qui va *au-delà de* la description, et suppose une herméneutique : l'usage de termes amphibologiques, comme « racines » (terme de botanique et de généalogie) établit une connivence entre l'homme, l'arbre et la terre. Il en est de même pour le verbe « attacher » (pris au sens propre et au sens figuré de « sympathie »). C'est un univers d'enfance qui s'éveille derrière les formes présentes : la maison à symbolisme féminin, maternel, protecteur, et l'arbre qui la « couvre » (autre terme amphibologique) peuvent représenter le couple parental symbolique, rattaché lui-même à une lignée d'ancêtres symbolisée par les racines de la terre ; quant à l'homme couché, il est le divin enfant de cette sainte famille réunie autour de lui, en des circonstances qui chantent, avec le matin et le printemps, la poésie des commencements. C'est un recommencement de la féerie des commencements, et le fleuve est le temps qui passe — les jours s'en vont, je demeure — devant cette famille heureuse, installée dans un instant imaginaire d'éternité¹⁰.

D'un texte à l'autre, nous assistons donc à un processus caractérisé de symbolisation : réduction des éléments référentiels à des formes essentielles chargées de sens ; nécessité d'une interprétation qui s'établit

sur deux niveaux : un niveau de conscience dans l'espace et le présent, dont chaque élément est porteur d'un pan de passé qui recrée une ambiance familiale archaïque (vécue ou imaginaire) ; transformation de l'objet en signe qui par chaîne de signifiés élargit le contenu initial ; forte émotivité.

Il y a lieu également de tenir compte de la place de ce texte, qui ouvre le récit. Dès lors, la scène finale, qui reprend les mêmes éléments revêt une force toute particulière. Une symétrie visible est établie entre cette première scène, matinale et heureuse, et la dernière, bâtie avec les mêmes éléments, dans la nuit, le feu et une atmosphère d'apocalypse. L'incendie de la maison, en raison du caractère symbolique que nous avons mis en valeur, apparaît comme une forme de suicide ou de mutilation. C'est une part de lui-même que le narrateur regarde détruire. Cette manière de faire la part du feu consiste en fait à se trancher un membre pour préserver le reste du corps de cette maladie qu'est l'invasion de l'Autre. En fait, ce qui va brûler sous ses yeux, c'est la meilleure part de lui-même : parents, ancêtres, racines, ou, si l'on préfère la deuxième interprétation, sa naissance, son enfance, sa réussite. Il voue aux flammes et jette hors-là le plus cher de son ici-dedans, il vide sa maison — son âme — de ses meubles et des ses habitants pour interioriser le Horla, tout en croyant faire le contraire. Jamais les illusions de « l'imaginaire-spéculaire » n'auront été révélées de manière aussi patente que dans cette histoire de traversée d'un miroir.

* * *

Dévêtue-revêtue : la symbolique freudienne.

2 Juillet. L'état du narrateur supposé s'est aggravé. Pour se guérir de ses troubles, il se rend au mont Saint-Michel. Commence alors la description d'un paysage véritablement obsessionnel dans l'œuvre de Maupassant. Il est exact toutefois que le mont Saint-Michel passionnait l'opinion dans les années 1880, car on l'avait cru menacé de disparition¹¹, mais cette motivation externe n'explique pas la permanence, dans les textes de Maupassant, d'invariants dont nous allons essayer de montrer qu'ils constituent les symptômes d'une fantasmagorie.

Le texte du *Horla*-journal n'a pas d'équivalent dans la version-récit de 1886 ; par contre il apparaît dans *La Légende du mont Saint-Michel* publiée en 1882 dans *Le Gil Blas*, et réapparaîtra dans un texte riche d'enseignements, dans *Notre Cœur*, écrit en 1889-1890. Voici le texte de la seconde version du *Horla* :

J'ai visité le mont Saint-Michel que je ne connaissais pas.
Quelle vision quand on arrive, comme moi, à Avranches, vers la fin

du jour ! La ville est sur une colline ; et on me conduisit dans un jardin public, au bout de la cité. Je poussai un cri d'étonnement. Une baie démesurée s'étendait devant moi, à perte de vue, entre deux côtes écartées se perdant au loin dans les brumes ; et au milieu de cette immense baie jaune, sous un ciel d'or et de clarté, s'élevait sombre et pointu un mont étrange, au milieu des sables. Le soleil venait de disparaître, et sur l'horizon encore flamboyant se dessinait le profil de ce fantastique rocher qui porte en son sommet un fantastique monument¹².

Ce qui est annoncé, c'est une « visite » ; ce qui est découvert, c'est une « vision ». Cette vision, accompagnée des réactions affectives que transcrit l'exclamation, a pour effet une réaction particulièrement intense : « je poussai un cri ». Or les indications qui sont données décrivent un paysage en tous points conforme à la réalité : le jardin des Plantes d'Avranches est en situation de balcon sur la mer ; les étendues sableuses à marée basse, l'immensité du paysage, l'écartement des côtes normande et bretonne, la situation et la configuration du mont, c'est la stricte réalité. Ces éléments ne constituent pas une « vision », mais tout au plus une « vue » avec trois étoiles pour employer les termes banalisés des guides pour touristes¹³.

Or ce que nous présente Maupassant est bel et bien une « vision » car les éléments géographiques sont désignés par des mots qui organisent des réseaux connotatifs, lesquels font apparaître une autre image cachée par l'apparence réaliste. Une « autre scène », meublée par des fantasmes, s'ouvre sur un double inattendu du paysage. C'est cette ombre portée par les réseaux connotatifs, en non point le paysage réel, qui crée l'intense émotion dont il est fait état.

Maupassant décrit un paysage-femme, une « jeune géante » avec un amoureux, sorte d'image inversée de la femme-paysage décrite par Baudelaire :

J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux / ... / ,
Parcourir à loisir ces magnifiques formes,
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,
Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'une montagne¹⁴,

et Neruda aussi superposera en une métaphore violente le corps de la femme et le corps de la terre :

Corps de femme, blanches collines, cuisses blanches / ... / ,
Mon corps de laboureur sauvage, de son soc
A fait jaillir le fils du profond de la terre¹⁵.

Dans le texte de Maupassant, nous avons un paysage-femme. La terre,

qui a le jaune uni des aplats que Gauguin utilisera pour ses vahinés, et Modigliani pour son *Grand nu couché*, est femme. La «baie» (qui vient du verbe «bayer», «béer», et que les Français ont préféré au latin *sinus* qui a donné «le sein») inscrit dans ce corps l'image d'une béance. La côte est un mot à double sens: à l'origine une métaphore qui a consisté à appliquer au corps de la terre une image anatomique; mais le sens métaphorique s'est par la suite perdu¹⁶ (comme dans ces autres termes géographiques: «croupe», «épaulement», «bras» de mer, «coude» d'une rivière, et ces termes spatiaux: au pied de, à la tête de, côte-à-côte, etc. ...). Les «côtes» d'une femme dont le sein est la baie ne peuvent être que des cuisses. Le travail de l'inconscient pour placer dans le texte cette image innommable est tellement pressant qu'à «côtes lointaines» figurant dans le manuscrit, il préfère «côtes écartées» beaucoup plus expressif si les côtes sont des cuisses. Dans la version du même paysage publiée dans *Notre Cœur*, on assiste à un renforcement des notations de féminité: des mares sont des «trous ouverts», et le paysage appelle cette image de la nature «s'offrant d'un seul coup». Face à la terre, le soleil: dans *Notre Cœur*, le moment choisi est celui du «coucher», c'est aussi le soleil «couchant» qui est noté dans *La Légende du mont Saint-Michel*. Dans le *Horla*, le soleil a disparu, mais il est indiqué dans le texte qu'il a disparu: ainsi son nom est bien présent. Quant au mont Saint-Michel, qui «s'élève», «pointu», et quelques lignes plus loin, se «dresse», ce monument érigé a bien évidemment un symbolisme masculin. Ces trois éléments symboliques, nous les connaissons bien, voici qu'ils réapparaissent: c'est la maison, l'arbre et le «bonhomme». Le soleil a remplacé l'arbre: il a vieilli, et sa force l'abandonne; la maison maternelle, c'est cette nature qui «offre d'un seul coup», côtes écartées, la chair jaune de ses sables; et le «bonhomme», enfant heureux étendu sur l'herbe, il est devenu ici ce mont inquiétant et pervers, sexe dressé entre les cuisses de la terre.

Ce sont les mêmes éléments structuraux, mais la sainte famille est devenue ici une étrange famille, père qui disparaît, fils pervers, mère dévergondée. Telle est l'image qu'il ne faut pas faire voir, qui donne au paysage manifeste cette «inquiétante étrangeté» que le texte de *La Légende* laissait percer sous une forme plus flamboyante¹⁷. Dans *Notre Cœur* l'«inquiétante étrangeté» s'attache également au balcon d'Avranches, lieu de rendez-vous qui se pare des qualités d'un jardin magique, où le couple est attiré comme par une force obscure: «ils y venaient malgré eux, de tous les points du jardin, comme des boules roulent sur une pente». Le soleil, au moment de son «coucher», étend sur le paysage un «drap» d'or fin, métaphore qui renforce le sens littéral du «coucher», repris ensuite par le mot «voile» qui renvoie, lui, à l'occultation, à la couverture, tout en demeurant dans le même réseau métaphorique

d'ameublement d'une chambre à coucher. Triade œdipienne, « scène primitive », ce sont des problèmes de relation intrafamiliale qui sont mis ici en scène, d'une manière cryptée, à travers ce dessin projectif, deuxième de la série, qui reprend les éléments du premier, et introduit l'histoire d'une dégradation, vécue de l'intérieur.

* * *

Structure récurrente, image projective : symbolique du récit.

Mais la famille, n'a-t-elle pas elle-même un sens symbolique, et ne renvoie-t-elle pas à un nouveau signifié de la chaîne de signification ?

Dans les deux paysages que nous venons d'étudier, nous avons constaté une récurrence d'éléments et une récurrence d'organisation : la terre et les racines, un homme allongé, une maison, un arbre ; la terre allongée, un mont qui se frotte à sa peau sableuse, et porte en son sommet un abbaye, le soleil « baissant », « couchant », « couché », « disparu » selon les textes. Il y a dans les deux cas une alternance d'éléments à symbolisme masculin (homme, arbre, mont, soleil) et féminin (maison, terre, abbaye). Cette alternance persiste dans la description de l'abbaye elle-même, incluse elle aussi dans l'emploi du temps de la journée du 2 Juillet¹⁸ : l'« énorme bloc de pierre » qui « se dresse » devant le visiteur est à référence masculine ; l'abbaye, « la plus admirable demeure construite pour Dieu sur la terre », réintroduit dans le paysage le thème de la maison, à référence féminine, comme les salles, les voûtes, les galeries qui la composent. Cette féminité est renforcée par le jeu métaphorique des « dentelles » et des « bijoux » qui ne s'emploient que pour une parure féminine. Masculins sont les tours, les colonnes, les clochetons « qui lancent dans le ciel bleu leurs têtes bizarres ». Cette couronne qui coiffe l'abbaye reprend la thématique de l'arbre qui couvre la maison (ou des cheminées et clochers de Rouen, dans une autre description obsédante).

Une autre caractéristique de tous ces textes est ce qu'on pourrait appeler le caractère inquiétant des confins : dans la première version du *Horla*, on se souvient que la maison était surmontée par des rochers qui portaient « une forêt », structurellement liée à l'idée de mystère, même si dans ce texte le narrateur soulignait son caractère utilitaire. Celle-ci a disparu dans la seconde version d'où l'auteur veut manifestement exclure tout élément d'inquiétude. Dans la description de la baie du mont Saint-Michel, la baie s'étend à « perte » de vue, et les côtes « se perdent » au loin dans les brumes : les confins sont des lieux de perte. Dans le sens de la hauteur, le « fantastique » rocher porte en son sommet un « fantastique » monument. Le sommet de ce monument est une forêt grouillante de gargouilles, de chimères et de monstres, de « fleurs monstrueuses », de

«têtes bizarres». Ce mont a quelque chose d'inquiétant dans la tête, qui rejoint la présence qui pourrait être inquiétante de la forêt surplombant la maison.

Après cette description, par une rupture du récit et une digression apparente, le narrateur fait la relation d'une légende qui lui est racontée par un moine :

Le moine me conta des histoires, toutes les vieilles histoires de ce lieu, des légendes, toujours des légendes.

Une d'elles me frappa beaucoup. Les gens du pays, ceux du mont, prétendent qu'on entend parler la nuit dans les sables, puis qu'on entend bêler deux chèvres, l'une avec une voix forte, l'autre avec une voix faible. Les incrédules affirment que ce sont les cris des oiseaux de mer, qui ressemblent tantôt à des bêlements, et tantôt à des plaintes humaines ; mais les pêcheurs attardés jurent avoir rencontré, rôdant sur les dunes, entre deux marées, autour de la petite ville jetée ainsi loin du monde, un vieux berger, dont on ne voit jamais la tête couverte de son manteau, et qui conduit, en marchant devant eux, un bouc à figure d'homme et une chèvre à figure de femme, tous deux avec de longs cheveux blancs et parlant sans cesse, se querellant dans une langue inconnue, puis cessant soudain de crier pour bêler de toute leur force.

Je dis au moine : « Y croyez-vous ? »

Il murmura : « Je ne sais pas »¹⁹.

Cet épisode renvoie à un élément de réalité : la région du mont Saint-Michel, et la partie Sud-Ouest du Cotentin sont réputées pour la richesse et la diversité des légendes folkloriques. Il n'y a donc pas de quoi s'étonner. Or, comme il se produit lors de la découverte de la baie, cette histoire va provoquer une réaction intense et s'inscrire plus spécialement dans sa mémoire : « Une d'elles me frappa beaucoup ». C'est l'indication que quelque chose d'important, qui le concerne personnellement, est en train de se dire. Nous voilà à nouveau conviés à passer sur « l'autre scène ».

La légende s'apparente en fait à une vision onirique. Le groupe carnavalesque, masqué, constitue une énigme, qui doit avoir un sens. Qu'il s'agisse d'une énigme revêtant le caractère d'une révélation ou d'une prédiction, c'est ce qu'exprime le ton confidentiel du moine qui dit : « je ne sais pas. », sur un ton murmuré : il s'agit là d'un : « je ne puis le dire » qui renvoie à l'autre le soin de chercher le sens. Quant aux interprétations proposées, ce sont de fausses solutions qui ne sont là que pour éviter au chercheur de perdre son temps dans leur direction. L'interprétation réaliste, purement négative, refuse tout sens symbolique ; et l'interprétation littérale fait de même, qui s'en tient au sens manifeste, et légitime l'absurdité naïve. Le caractère proprement énigmatique, interrogateur, de la légende (entendons : son sens latent) demeure enfoui. Or dans l'espace d'un « je ne sais pas » qui veut dire « à

vous de chercher», il y a place pour un sens symbolique qui assurerait la cohérence et la rationalité de cette histoire à dormir debout, et intégrerait ce conte à l'ensemble du récit en en faisant un modèle réduit.

Le berger qui conduit les deux animaux est l'équivalent rustique du conducteur de char décrit dans le *Phèdre*²⁰, conduisant son attelage de deux chevaux. Comme on le sait, Platon allégorise là «la nature de l'âme», que, transcrit en termes modernes, nous appellerions le fonctionnement du psychisme. Le conducteur, pour Platon, est la conscience; les deux chevaux sont les élans instinctifs, et le char la «machine» humaine, le corps. Dans la légende normande, il n'y a pas de char et le conducteur est placé devant les animaux: ce n'est pas ainsi qu'on conduit un troupeau, sauf en cas de danger, pour arrêter les animaux. On pourrait bien entendu songer à une inversion de la parabole du «bon pasteur». Ce berger, «dont on ne voit jamais la tête» ressemble fort au soleil dont la tête a disparu dans les flots: il reprend la thématique de l'arbre, mais ici il ne «couvre» plus rien, et s'il conduit de cette manière bizarre, en avant du troupeau et tête couverte, on ne sait où il va. Les deux animaux, à tête d'homme et de femme, reprennent le couple «géante/mont», «maison/homme», mais leur relation n'est plus la même; là encore la protection assurée par les symboles féminins a disparu. Nouvelle dégradation dans la représentation des relations intra-familiales.

Posons à nouveau le problème: et si la famille représentait à son tour autre chose? La métaphore familiale est fréquemment utilisée pour représenter le fonctionnement interne du psychisme et les relations des diverses instances de la personnalité. On pourrait parler d'une représentation dramatique de l'œdipe: un père qui a perdu ses fonctions, et des relations tumultueuses instituées entre la mère et l'enfant qui a grandi au point de l'égaliser; échec de la relation œdipienne. Si nous nous référons à la problématique jungienne, nous aboutissons à peu près aux mêmes résultats avec une terminologie différente: les deux animaux peuvent représenter ce que Jung nomme du terme générique d'*animus* et d'*anima*²¹. La partie animale de leur corps signifie l'origine inconsciente de leur nature, et leur tête humaine signifie l'accès à l'univers du sens, mais leur langue inconnue montre que ce sens ne pénètre pas jusqu'à la conscience. Leurs cheveux blancs dénoncent leur vieillesse, entendons leur caractère archaïque, leur profond enracinement dans l'inconscient. Le couple constitue une sorte d'*androgynie*²², mais un androgynie raté. Le berger correspondrait à ce que Jung appelle le *Soi*, ou principe unificateur des diverses tendances de la psyché²³, mais c'est un *soi* dénaturé, qui se couvre la tête. La personnalité ici représentée est celle d'un malade: les tendances à référence masculine et féminine ne sont pas harmonisées dans une économie structurée du désir. Entre la conscience et l'incons-

cient, il y a une rupture, puisque la langue de l'inconscient animal s'avère intraduisible dans une langue humaine. Le « bêlement » que font entendre les animaux est l'expression d'une identité qui n'arrive pas à s'humaniser. Quant au conducteur, il a tout bonnement « perdu la tête ».

La représentation de ce groupe a donc valeur prémonitoire et révélatrice : ce qui lui est révélé, c'est la nature de son psychisme, c'est son image vue à travers le miroir magique et dénonciateur de cette légende racontée par un moine ; ce qui lui est annoncé, c'est ce qui va lui arriver, le délabrement progressif de son esprit envahi par l'Autre, c'est-à-dire par une des nombreuses images qu'il a de lui-même dans ce labyrinthe à miroirs où on ne se bat que contre soi-même²⁴. Voilà pourquoi il a été « frappé » par cette histoire qui ne parlait que de lui. Voilà pourquoi la vraie réponse est éludée dans un « je ne sais pas » qui veut dire « cherchez ». Comme Don Juan sur sa route, ou Nerval dans le labyrinthe à miroirs d'*Aurélia*, il vient de recevoir un avertissement : il vient de rencontrer son double, non pas le *Hors-là* invisible, mais l'*Ici-dedans* que son texte fait voir sans arrêt, et qu'il est seul à ne pas voir.

L'affinité de cette légende avec les paysages qui précèdent et qui hantent l'auteur par la permanence de leur agencement, est évidente : c'est toujours le même groupe où s'allient le masculin et le féminin, et toujours cette indécision des confins (sommets fantastiques, forêt en surplomb, perte dans les brumes). En trois paliers, il nous raconte la même histoire, il fait le même tableau : cette nature, cette architecture, ce récit sont en fait un auto-portrait. Dans la mesure où les symboles s'organisent en récit, ils véhiculent un mythe — celui qu'on trouve aussi dans certaines pages d'*Aurélia*, dans un conte célèbre de Chamisso, dans le *Portrait de Dorian Gray* — et dont le modèle est la version dramatique du mythe de Narcisse²⁵.

Claude-Gilbert Dubois

Université de Bordeaux — III

NOTES

I

- 1 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 113.
- 2 «L'emploi du mot *symbole* révèle des variations de sens considérables/.../. De ces confusions résulte un affadissement du symbole, qui se dégrade en rhétorique» (Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, 1969, Intr. p. XIV).
- 3 «Nous avons toujours du mouvement pour aller outre» (Malebranche, cité par Gilbert Durand, «Les trois niveaux de la formation du symbolisme ou la convergence des herméneutiques», *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 1, p. 8).
- 4 Cité par Littré, art. «algorithme». Un auteur regrette que «les logiciens et les mathématiciens n'utilisent pas le mot «synthème» de préférence à celui de «symbole» (René Alleau, *La Science des symboles*, Paris, Payot, 1976, p. 103). En fait le terme de «synthème» n'est pas utilisé de la même manière par René Alleau et les linguistes qui eux-mêmes ne sont pas d'accord entre eux (André Martinet, *La Linguistique*, Paris, Denoël-Gonthier, 1969, p. 21).
- 5 Jean Chevalier, *op. cit.*, *loc. cit.* Le mot «emblème» est pris ici dans un sens large; il peut aussi avoir un sens précis (ex. les *Emblemata* d'Alciat, ou les «emblèmes» de la *Délie*). Dans ce deuxième cas, il désigne une image à figuration réaliste ou métonymique illustrant une devise ou un précepte inscrit ou non à l'intérieur ou au dessous de la figure. L'emblème, comme on le voit, entretient certains rapports avec l'«enseigne» (procédant par idéogrammes) et le «blason» (procédant par traduction à l'intérieur d'un code: héraldique, alchimie, etc. ...). Par ce biais, le sens précis rejoint le sens large, et le drapeau est bien du ressort de l'emblématique.
- 6 Henri Corbin, *L'Imagination créatrice dans le soufisme D'Ibn Arabi*, Paris, 1958, p. 13, cité par Jean Chevalier, *op. cit.*, *loc. cit.*
- 7 *Luc*, 15, 7.
- 8 L'étymologie classiquement donnée à «symbole» consiste à le faire dériver de «symbolon» ou signe de reconnaissance obtenu par recollement des fragments brisés d'un même objet. Par analogie, le symbole sera «un tout qui ne peut se décomposer» (Olivier Beigbeder, *La Symbolique*, Paris, P.U.F., 1957, p. 3). On pourrait en dire autant du signe: la différence est que dans le signe, il n'y a pas de brisure, et que la direction de sens est d'autre part induite du symbolisant, par opposition à l'arbitraire du signifiant linguistique).
- 9 On parle de *lecture*, ou plutôt de lecture/*lecture*, quand un texte n'a pas d'autre fin que d'être lu, et de *lisance*, ou de lecture/*lisance*, quand le texte est un simple maillon dans une chaîne de communication, et quand sa lecture obéit à d'autres fins. Cette distinction, qui répond à la distinction de sens opérée par Barthes entre *écrivance* et *écriture*, est d'un usage opératoire fécond pour la détermination de la «littérarité» d'un texte (cf. Pierre Clanché, *L'Évolution du texte /.../; contribution à une génétique de la textualité*, thèse d'Etat dactylographiée, Université de Bordeaux-II, 1982, t. I, p. 44).
- 10 Sur les problèmes de la métaphore, analysée dans son caractère de mécanique linguistique, cf. François Moreau, *L'Image littéraire*, Paris, S.E.D.E.S., 1982.
- 11 Fait caractéristique: dans un guide à l'usage d'étudiants en sciences de la communication, il est recommandé (à juste titre dans cette perspective) de fuir «l'emploi des images» (Doc. et Prépub. de l'I.L.T.A.M., Université de Bordeaux-III, n° 7, p. 13).

- 12 J. Laplanche et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris P.U.F., 1967, art. «Symbole mnésique»; nous renvoyons également aux articles «symbolisme» et «symbolique» du même ouvrage.
- 13 Jacques Lacan, «Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, t. I, p. 89.
- 14 Jean Chevalier, *op. cit.*, Intr. p. XV.
- 15 Gilbert Durand, «Les trois niveaux de la formation du symbolisme/.../», *art. cit.*, *loc. cit.*
- 16 Paul Ricoeur, «Le conflit herméneutique: épistémologie des interprétations», *ibid.*, p. 162.
- 17 Jean Broustra, «Collages, rêves et entre-deux», *Eidôlon* (Université de Bordeaux-III), N° 21, Mai 1982.
- 18 Il est vrai qu'entre temps la banalisation de cette page de Marcel Proust a fait de la madeleine une sorte de «symbole», et que la connotation proustienne intervient aujourd'hui dans le concept de madeleine dont fait état la classe cultivée. Néanmoins nous distinguerons la «prédisposition de sens» de ce «sens acquis» par des moyens culturels qui ne procèdent pas d'une démarche inconsciente.
- 19 Baudelaire, «Les Sept Vieillards», *Les Fleurs du Mal*.
- 20 Carl Gustav Jung, *L'Homme et ses symboles* (t.f.), Paris, Laffont, 1964; Yolande Jacobi, *Complexe, archétype, symbole* (t.f.), Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1961/cet auteur, disciple de Jung, explique que le «symbole» est l'apparition conjoncturelle (spatiale et temporelle) de l'«archétype», perçue par le conscient. Ainsi le symbole a une base inconsciente, mais ne se confond pas avec l'archétype qui, totalement inconscient, ne peut être qu'inféré par les symboles; l'auteur induit que les symboles mettent en jeu «un autre plan du réel: l'intrapsychique» qui sépare en somme le symbole de l'archétype/. La théorie jungienne du symbole est également exposée dans *Les métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg, 1967 (t.f.).
- 21 Les vers cités de d'Aubigné se trouvent dans *Les Tragiques* IV, 1229 et 1233. Le texte allemand est un extrait de *Das Knaben Wunderhorn* utilisé par Mahler dans la Symphonie n° 2 «Résurrection».
- 22 Cité sans référence dans *Le Grand livre de la Rose*, Lausanne, Guilde du Livre, 1976, p. 1.
- 23 *La Rose publique*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard («Pléiade»), 1968, t. I, p. 420.

II

- 1 Cet universitaire, auteur d'un «Cours complet d'Humanités françaises», dont un ouvrage s'ouvre par cette citation de Michelet «voir et faire voir» nous paraît habile à cacher ce qu'il ne faut pas voir à travers son exaltation de «la raison humaine», du «génie chrétien» et de «la patrie française». L'œuvre fut «honorée d'un prix Montyon en 1885 par l'Académie Française».
- 2 Nous suivons l'édition critique de Pierre Cogny, dans *Le Maupassant du «Horla»*, Paris, Minard (coll. «Avant-siècle», n° 7), 1970, p. 47. L'éditeur suit le «texte préoriginal du *Gil Blas* du 26 Octobre 1886».
- 3 Suivant M.C. Bancquart, qui s'appuie sur «une lettre de Bouilhet à Louise Colet, 9, Juillet 1852» (*Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Paris, Garnier, 1976, p. 560).
- 4 «L'admirable Roumare» apparaît, entre autres, dans *Un Normand (Contes et nouvelles)*, Paris, Gallimard (éd. L. Forestier, «Pléiade»), 1974, t. I, p. 579. On trouve aussi dans ce conte une description de Rouen analogue à celle du *Horla* (seconde version) et à celle de *Bel-Ami* (2e partie, chap. I): cette description n'apparaît pas dans la première version du *Horla*.

- 5 Le verbe « passer » apparaît dans les chœurs d'opéras français, dans le *Faust* de Gounod (1859): « Et je vois passer les bateaux / en vidant mon verre », et dans *Carmen* de Bizet (1875): « Sur la place / chacun passe ».
- 6 Le « Horla », être fantastique et invisible, est censé être venu du Brésil par un bateau qui remontait la Seine: « Je vous ai dit que ma maison est au bord de l'eau... toute blanche... Il était caché sur ce bateau sans doute » (*éd. cit.*, p. 57). La situation au bord de l'eau et la couleur blanche ont une fonction diégétique du fait que les « Horlas » ne se nourrissent que d'eau et de lait.
- 7 Pour le texte et les variantes du manuscrit, nous suivons la même édition que pour *Le Horla* (première version). L'éditeur se réfère au texte publié en 1887, chez Ollendorff, et au manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris (*édit. cit.*, p. 59-60).
- 8 En particulier: D. Widlöcher, *L'interprétation des dessins d'enfants*, Bruxelles, Dessart, 1965, et M.C. Debiegne, *Le Dessin chez l'enfant*, Paris, P.U.F., 1973.
- 9 Citons seulement: C. Koch, *Le Test de l'Arbre* (t.f.), Lyon, Vitte, 1964; F. Muschoot et W. Demeyer, *Le Test du dessin d'un arbre*, Bruxelles, Editest, 1974 [on trouvera dans cet ouvrage plusieurs dessins qui correspondent à la disposition des éléments du paysage de Maupassant qui prend ainsi valeur exemplaire]; R. Mucchielli, *Le Test du village imaginaire*, Issy-les-Moulineaux, E.A.P., s.d.; F.L. Goodenough, *L'Intelligence d'après le dessin: le test du bonhomme* (t.f.), Paris, P.U.F., 1956; L. Corman, *Le Test du dessin de famille / ... /*, Paris, P.U.F., 1964.
- 10 Une autre interprétation est possible: les éléments du paysage, en raison de l'insertion du temps, peuvent être compris comme divers « stades » de la personnalité du narrateur (dans lequel convergent par la fiction de l'écriture l'auteur et le personnage); âge infantile (rapport à la terre-mère), enfance (la maison-gynécée), âge adulte (identification à un symbole, l'arbre, qui est ici masculin); la rivière et les bateaux (axe horizontal) sont l'expression de l'écoulement du temps qui relie les trois âges entre eux; la dimension verticale et le caractère d'édification progressive (la maison sur la terre, et l'arbre au-dessus de la maison) correspond à la formation de la personnalité dont le stade antérieur est recouvert par le suivant. Le paysage dans ce cas est projection d'une personnalité plutôt que de relations intrafamiliales: en fait les deux sont intimement liées, puisque les instances de la personnalité se forment à partir d'un modèle familial réel ou symbolique.
- 11 Suivant une indication de Louis Forestier, dans Maupassant, *Contes et Nouvelles*, *op. cit.*, t. II, p. 1627. La description du mont Saint-Michel apparaît dans *La Légende du mont Saint-Michel*, publiée dans *Le Gil Blas* du 19 Décembre 1882 (*Contes et nouvelles*, éd. cit., p. 679) ainsi que dans *Clair de Lune* (signalé par André Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet, 1971, p. 506, n. 1); on le retrouvera avec d'intéressantes variantes dans *Notre Cœur* (éd. P. Cogny, Paris, S.T.F.M. Marcel Didier, 1962, p. 85 *sqq.*). Pour le relevé des variantes et leur étude stylistique, voir André Vial, *op. cit.*, *loc. cit.*, et Jean Thoraval, *L'Art de Maupassant d'après ses variantes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1950. La citation de Maupassant placée en exergue se trouve dans cet ouvrage, p. 26.
- 12 *Le Horla* (seconde version), *éd. cit.*, p. 66.
- 13 Le guide « Michelin » *Normandie* donne cette indication dont on peut se demander si elle n'est pas inspirée par une tradition littéraire où les écrits de Maupassant pourraient bien entrer en ligne de compte. « Au fond s'étend une terrasse d'où se révèle un panorama (xx) admirable sur la baie du Mont-Saint-Michel. Par clair de lune, la silhouette dominante du « Mont » perdu au milieu des sables de sa baie, a quelque chose de fascinant » (Michelin, *Normandie*, 1972 (17^e édition), p. 50).
- 14 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, I, 19.
- 15 Pablo Neruda, *20 poèmes d'amour / ... /*, 1924, adaptation française de Jean Marcenac, dans *Pablo Neruda*, Paris, Seghers, 1962, p. 140.
- 16 Suivant Bloch et Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, P.U.F., 1975, le mot français vient du latin *costa* qui a le sens anatomique.

Le sens géographique serait un sens secondaire: comme on le trouve dans la plupart des langues romanes, on peut penser que ce sens existait en latin, mais il n'est pas attesté.

- 17 « Je le revis d'Avranches, au soleil couchant. L'immensité des sables était rouge, l'horizon était rouge, toute la baie démesurée était rouge; seule l'abbaye escarpée poussée là-bas, loin de la terre, comme un manoir fantastique, stupéfiante comme un palais de rêve, invraisemblablement étrange et belle, restait presque noire dans les pourpres du soleil couchant » (*Contes et nouvelles*, éd. cit., t. I, p. 679).
- 18 *Le Horla*, éd. cit., p. 66-67.
- 19 *Ibid.*, p. 67-68.
- 20 Platon, *Phèdre*, 246 sqq.
- 21 Carl Gustav Jung (sous la direction de), *L'Homme et ses symboles*, op. cit., p. 177 sqq.
- 22 Voir en particulier ce qui est dit du « Mercurius » alchimique dans *Psychologie et Alchimie* (t.f.), Paris, Buchet-Chastel, 1970 (index pour les références, p. 683).
- 23 *L'Homme et ses symboles*, op. cit., p. 196 sqq; *Mysterium conjunctionis* (t.f.), Paris, Albin Michel, 1982, t. II, p. 349 sqq.
- 24 Le thème du miroir, sous sa forme matérielle, apparaît dans deux épisodes particulièrement importants: au cours de la journée du 16 Juillet, où apparaît dans un faux miroir ce qui ne s'y trouve pas, et, au cours de la journée du 19 Août, où n'apparaît plus dans le miroir l'image qui devrait s'y trouver. Sur le problème du double: Otto Rank, *Don Juan et le double* (t.f.), Paris, Denoël, 1932; Jean Perrot, *Mythe et littérature*, Paris, P.U.F., 1976; Jacques Goimard et Roland Stragliati, « préface » à *Histoires de doubles*, Paris, Presses Pocket, 1977.
- 25 cf. Herbert Rosenfeld, « Les aspects agressifs du narcissisme », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13 (printemps 1976), numéro spécial « Narcisses », p. 205.

