

Comment naît l'angoisse ? Dominique Szulzynger

Pour répondre à cette question, nous nous pencherons sur un écrivain champion toutes catégories dans le domaine de l'angoisse : Guy de Maupassant. Cet auteur, né en 1850, est mort en 1893, à l'âge de quarante-trois ans. Son époque est traversée par un contexte de guerre : d'abord, la grande saignée de 1870 puis, vingt ans après sa mort, la première guerre mondiale et l'enfer des tranchées. Lui-même mourut terrassé par la syphilis. Cette maladie, dont les premiers signes s'imposèrent à l'âge de vingt-sept ans, s'empara peu à peu de lui. Son cortège d'effets dégénératifs, troubles optiques, migraines, troubles de la parole, de la pensée, paralysie des muscles... s'associèrent à des idées de persécutions qui le poussèrent dans des démarches procédurières. La question d'une structure psychotique se pose ; le climat d'angoisse ambiante vient redoubler sa propre expérience. Dès lors, nous pouvons poser l'hypothèse que sa production littéraire vise à border sa propre angoisse.

Pourquoi ses contes, ses nouvelles sont-ils particulièrement angoissants ? Pour tenter d'y répondre, nous nous appuyons sur la lecture que nous donne Antonia Fonyi, dans l'introduction de *Le Horla et autres contes d'angoisse*¹. Pour nous, elle repère chez G. de Maupassant quelques procédés invariants, propres à faire naître l'angoisse. D'abord, Maupassant utilise toujours la même méthode narrative, une scansion en trois temps de la montée de l'angoisse. Le temps un est une situation initiale banale mais tolérable, décrite sur un mode de fermeture, de l'ordre de la routine. Dans *Le Horla*, ce temps correspond à la description pittoresque et bucolique d'une maison de campagne, de son jardin et du fleuve qui le jouxte. Le temps deux est un moment de liberté dans un espace ouvert. Dans la nouvelle *Sur l'eau*, ce temps est un moment charnière, celui où le narrateur s'accorde un peu de répit et fume une pipe la nuit sur sa barque après avoir raccompagné un voisin. Le temps de fumer signe un moment de bascule ; peu à peu l'atmosphère s'imprègne, tel le brouillard qui monte, d'une angoisse oppressante. Dans *Le Horla*, ce temps deux est minimaliste, c'est le moment fugace où le narrateur salue un navire brésilien aperçu au loin. Le voilier brise le quotidien. Dans l'après coup, cette scène s'impose comme le moment qui marque l'avant de l'après où rien ne sera plus tout à fait comme avant. Puis, vient le temps trois : une clôture définitive, qui signe la fermeture. Cette montée de l'angoisse est donc structurée et progressive. A. Fonyi repère d'autres procédés d'écriture qui participent de ce climat, parmi lesquels la suppression des frontières, ici entre le rêve et la réalité, entre la raison et la folie ; la claustration des corps ; la persécution par des objets, par le Horla. Un autre indicateur est la position du narrateur. Nous savons peu de lui : un prénom, « il » « je », c'est personne, et c'est tout le monde. Son peu d'épaisseur atteste sans doute de son peu d'ancrage dans la réalité. Enfin, dans aucune de ses nouvelles, même si elles sont structurées dans la construction de l'angoisse, il n'y a trace de suspens résolutif, comme dans un roman policier ou dans un fantastique. L'auteur ne cherche pas seulement à nous raconter une histoire, à nous surprendre, il veut nous communiquer de l'angoisse. Alors comment naît l'angoisse ?

Dans le chapitre v du Séminaire *L'angoisse*, Jacques Lacan nous indique deux conditions nécessaires pour qu'elle apparaisse. « La première est que les faits déficitaires soient assez limités pour que le sujet puisse les cerner dans l'épreuve où il est mis, et que, du fait de cette limite, la lacune apparaisse comme telle dans le champ objectif. »² Ainsi, dans *Le Horla*, peu de temps après avoir salué le voilier brésilien, le narrateur décrit de curieux symptômes : « des

¹ Maupassant G., *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Flammarion, 1984.

malaises bizarres et inexplicables », « une sorte d'inquiétude nerveuse »³, de la fièvre, un sentiment inexplicable de tristesse, des cauchemars. Le mal être auquel le narrateur tente d'échapper perdure alors que, par ailleurs, rien ne semble avoir changé. Les symptômes vont crescendo, toujours sans raison apparente. Un incident survient : une nuit, le narrateur découvre que l'eau de la carafe posée sur la table de chevet a disparu. Est-il somnambule ? Quelqu'un aurait-il bu cette eau ? Il est révélateur que cette scène se situe la nuit, après un réveil nocturne, un cauchemar. La frontière entre rêve et réalité devient ténue. D'où vient cette présence ressentie ? « À peine couché, je fermais les yeux et je m'anéantissais. Oui, je tombais dans le néant, dans un néant absolu, dans une mort de l'être entier dont j'étais tiré brusquement, horriblement par l'épouvantable sensation d'un poids écrasant sur ma poitrine, et d'une bouche qui mangeait ma vie, sur ma bouche. »⁴ Peu à peu, le narrateur acquiert la conviction qu'un être invisible et malveillant rôde autour de lui. Il veut le posséder, s'en prendre à sa vie. Lacan précise que « l'angoisse de cauchemar est éprouvée, à proprement parler, comme celle de la jouissance de l'Autre. »⁵ Cet Autre jouisseur c'est aussi l'Autre qui nous questionne et nous renvoie à la dimension de la demande. Tout aussi bien, cette demande peut s'incarner « sous la forme d'un signifiant qui se propose lui-même comme opaque, ce qui est la position de l'énigme. »⁶ La demande de l'Autre crée la deuxième condition, « ce surgissement du manque sous une forme positive, qui est source d'angoisse »⁷. Ici, à la question « Que me veut l'Autre ? », pas d'hésitation : il veut ma peau ! Le Horla est une figure de l'Autre méchant. Sa férocité semble d'autant plus malveillante qu'il échappe au champ spéculaire. Dans les trois versions du Horla, le point culminant de l'angoisse est atteint au moment où le narrateur surprend la disparition de son propre reflet dans la glace. Cette disparition authentifie la présence physique du Horla : « ce qui me cachait n'avait pas de contour, mais une sorte de transparence opaque... »⁸ Cette opacité évoque la « tâche noire » qui flotte devant le chanfrein des chevaux tant redoutés par le Petit Hans. C'est l'ombre de l'angoisse. Elle constitue « l'élément négatif hallucinatoire »⁹, un résidu inassimilable, ce qui de l'angoisse ne se laisse pas résorber par le symbolique. Mais, si pour Hans, elle résiste à l'interprétation, chez Maupassant, au contraire, l'opacité se charge de sens. Elle signe la réalité du Horla. Cette certitude délirante précipite le narrateur vers la folie et le passage à l'acte.

Nous l'avons dit, l'angoisse ronge le texte, mais elle semble aussi le vouer à un effritement, à une existence indéterminée, dans sa forme même. La plupart des manuscrits ont été perdus ou détruits. Les nouvelles ont été remaniées, corrigées, réécrites, rééditées. Il y avait une première version, parue dans la presse, puis insérée dans des recueils dont l'auteur ne vérifiait pas toujours les corrections, puis de nouvelles versions à nouveau pour la presse. Certains contes sont repris jusqu'à six fois, tous sont signés. Mais quel est le bon texte, la bonne version ? A. Fonyi nous indique qu'il est sans doute plus juste de considérer que ce *floutage* de l'écriture constitue le rapport singulier de G. de Maupassant à ses écrits. En somme, l'authenticité serait dans l'instabilité même des signifiants. Car, quelque soit la version, G. de Maupassant, à tous les coups, réussit ce pari de nous angoisser.

² Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'angoisse*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 75.

³ Maupassant G., *Le Horla et autres contes d'angoisse*, op. cit., p. 46.

⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵ Lacan J., *Le Séminaire*, livre X, *L'angoisse*, op. cit., p. 76.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ Maupassant G., *Le Horla et autres contes d'angoisse*, op. cit., p. 43.

⁹ Lacan J., *Le Séminaire*, livre IV, *La relation d'objet*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 244.