

LA TRACE ÉVIDÉE DU SYMBOLE LITTÉRAIRE : DE L'(IN)-DÉSIR D'ÊTRE CHEZ VERLAINE A L'ANGOISSE EXISTENTIELLE CHEZ MAUPASSANT. POUR UNE ÉCONOMIE GÉNÉRALE DE L'HERMÉNEUTIQUE BLANCHOTIENNE

Max-Médard EYI

Université de Libreville - Gabon

medardeyi2004@yahoo.fr

Résumé : Une étrange dissonance encercle et prescrit tout le XIX^e siècle dans ce que Walter Benjamin a appelé le « temps de l'enfer ». La résonance assourdie de cette *Saison en enfer* (Rimbaud), par sa scansion, préfigure la hantise de l'étrangeté permanente dans l'écriture de Paul Verlaine et de Guy de Maupassant. L'obsolescence des valeurs, l'expérience de l'échec et/ou la dissolution dans le vide total valorisent un type de nouvel absurde : la question de l'évidement et sa suppléance dans une littérature qui s'impossibilise à persévérer dans un univers stable et ordonné. La pliure blanchotienne, ramenée à sa question testamentaire, identifie l'interrogation sur la « mort » comme l'unique question qui neutralise toutes les autres questions et qui menace de détruire la littérature.

Mots clés : angoisse ; déstabilisation ; dissidence ; vide ; large.

Abstract: A strange dissonance encircles and prescribes the whole century in what Walter Benjamin called « the time of hell ». The muffled resonance of this season in hell (Rimbaud), by its scansion, prefigures the obsession with permanent strangeness in the writing of Paul Verlaine and Guy de Maupassant. The obsolescence of values, the experience of failure and / or dissolution in total emptiness value a type of new absurdity: the question of recess and its substitution in a literature that is impossible to persevere in a universe stable and orderly. the whitish fold, reduced to his testamentary question, identifies the interrogation on "death" as the only question that neutralizes all other questions and threatens to destroy the literature.

Key words: anxiety; destabilization; dissent; empty; open.

Introduction

L'herméneutique blanchotienne trace la ligne de démarcation entre ce qui serait littéraire et ce qui ne le serait pas encore. Elle instruit que la littéarité du dire littéraire se signifierait lorsque l'œuvre devient consciente de sa propre question. La réflexion menée ici tente de creuser la voie par laquelle on peut aller à la littéarité questionnante du texte de Verlaine et de Maupassant. Autrement dit, lire le XIX^e siècle à travers nos deux auteurs, mieux, cerner la littéarité de Verlaine et de Maupassant dans le XIX^e siècle s'écrivant, c'est pointer le texte comme un être de langage en question, par une intensité telle

que cette question tient en haleine tout écrivain : le vide par le vide ; le mal inconnu ; le climat mental ennuyeux. En fin de compte, ce qui est antérieur au langage et qui est l'ancienne question qui se questionne sans cesse au point de s'abolir est la tentative vaine et téméraire d'écrire la mort.

1. Caractérologie du XIX^e siècle littéraire

La caractérologie se définit comme l'étude des types de caractères, c'est-à-dire l'ensemble des manières habituelles de sentir et de réagir qui distinguent un individu d'un autre :

C'est la science du caractère ou des caractères (entendus comme ensemble des déterminations propres à un individu ou à un groupe d'individus qui commandent habituellement leur manière de sentir, d'agir, de réagir.

Baraquin et al.(1995, p. 45-46)

En effet, c'est de sentir et réagir qu'il est question ici. Il s'agit par-là de saisir, sous ce double rapport qu'est l'a-perception¹(L.-M. Morfaux,1999, p. 21-22) et la ré-action, la manifestation épistémologique du XIX^e siècle littéraire. En d'autres termes, l'ambition pointer ici est de montrer les différents traits saillants de cet immense siècle. Ce travail de la pensée mis délibérément en action est décelable à travers toute la texture (R. Barthes, 1973, p. 101) des œuvres de Verlaine et de Maupassant, ainsi que dans leur vie sociale. Il n'entre ni dans mon objet, ni dans mes intentions de perdurer ici dans l'élan donné par le romantisme à l'histoire, à la philosophie et/ou à l'élargissement de l'homme. Il m'importe davantage de souligner comment à peine esquissée, la nosographie du « Mal du siècle » romantique irrigue une vaste littérature de la plainte, de la dérélition, du manque et ... de la fascination du « moi ». Le sentiment romantique général, c'est une itinérance incertaine et probabiliste ; des horizons toujours instables, indistincts et désorientés :

C'est l'insatisfaction qui engendre deux attitudes contrastées : l'enthousiasme, si l'individu s'élançe avec passion vers un idéal ; la déception, s'il [y échoue et] se laisse aller à la mélancolie. Dans tous les cas, les romantiques sont très attentifs à leurs tourments intérieurs et développent un véritable culte du moi

Echelard (1984, p. 16)

Ainsi le désaveu frontal, l'ampleur et l'âpreté du désaccord entre la société et les écrivains romantiques se déclinent mieux dans « Le Mal du siècle ». Il est le synonyme de spleen, de mélancolie, d'inadaptation, d'attente angoissée, de

¹ « Terme créé par Leibniz signifiant la prise de conscience réfléchie par les monades douées de raison des choses qui les entourent. Chez Kant, conscience de soi, soit aperception empirique, qui accompagne toute connaissance du réel, soit aperception transcendantale ou Je Pense, principe suprême du moi, qui confère l'unité au divers de la pensée. Chez Maine de Biran, aperception immédiate : acte par lequel le moi se saisit comme cause et comme sujet dans le fait de l'effort ».

conséquence d'une sorte de vacuité en l'homme. Forces romantiques ont ressenti et exprimé une dysharmonie entre le moi et le monde, entre leurs aspirations et la réalité environnante. Chateaubriand, pour parler de cet ennui maladif, évoquera – « Le vague-à-l'âme » ou « vague-des-passions » – sorte de contraste entre l'essor de l'imagination et la précarité de l'existence concrète. Abattement profond, sentiment du néant, mélancolie, névrose, nervosisme, hystérie, pessimisme et lassitude, le romantisme littéraire est animé par un sentiment d'échec et d'impuissance. Entre les soupirs de Lamartine et les rugissements de Hugo, le romantisme inaugure en grand la mélancolie moderne et instaure le Mal en littérature selon les mots de « la meilleure tête pensante française »² : « Cette connaissance qui ne lie pas seulement l'amour à la clarté, mais à la violence et à la mort - parce que la mort est apparemment la vérité de l'amour. Comme aussi bien l'amour est la vérité de la mort. » (G. Bataille, 1957, p 12). Du romantisme, il y a l'image du Prométhée moderne, « drame de l'opposition entre le monde de l'esprit a priori et le monde des faits » (J.-M. Heimonet, 1991, p. 58). Conspiration d'une génération de poètes ? Déchirure complexe entre nature « instinctive » et une autre relativement rationnelle ? Le romantisme, cette « insociable sociabilité »³ pointe dans ses chagrins quelque chose de véritablement « terrible ». Cette « terribilité » (M.-M. Eyi, 2007, p. 69) s'autorise du spectacle des ruines et de la mort, de l'imminence de la fin... et de la vanité du monde

Le geste fondamental pour l'âme romantique, c'est d'accueillir le sentiment eschatologique⁴ (L.-M. Morfaux, 1999, p. 105-106) comme l'habitation première de l'homme. S'affirme ainsi un « sentiment désespérant si parfaitement décrit par Kierkegaard « de ne pouvoir mourir ». L'effroyable monotonie d'un temps qui traîne avec irrégularité son propre vieillissement, l'impression de stagnation et de régression... » (M. Haar, 1994, p. 119). S'écrivent ainsi ce que Baudelaire nomme la longueur des « boiteuses journées » (C. Baudelaire, 2000, p.62) ; l'impossibilité Mallarméenne d'atteindre « l'insensibilité de l'azur et des pierres » (M. Haar, 1994, p. 120) ; la précarité de nos amours sur « cette terre où les morts ont passé » (M. Haar, 1994, p.167) ; l'exaltation mériméenne de ramener le monde au mal : « il n'y a rien de plus commun que de faire le mal pour le plaisir de le faire » (J.d'.Ormesson, p. 201) ; l'ironie plaisante de Flaubert d'écrire une œuvre « arrangée de telle manière que le lecteur ne sache pas si on se fout de lui, oui ou non » (J. d'Ormesson, p. 220) ; l'impossibilité balzacienne de dominer la beauté de la ville de Paris, tant elle a fait vacance sur son sol, devenant par les caprices des dieux une ville où

² Il s'agit d'une phrase de Martin Heidegger à l'encontre de Georges Bataille.

³ Expression utilisée par Emmanuel Kant pour désigner le caractère paradoxal de la nature sociale de l'homme. En effet, condamné à vivre en société, l'homme est en même temps l'être dont les élans « anti-sociaux » résistent aux idéaux de la communauté. Écartelé entre sociabilité et a-sociabilité, l'homme est prisonnier de cette antinomie (que Rousseau résoudra).

⁴ « Théol. Doctrine concernant les fins dernières soit de l'individu après la mort (ce qui implique la croyance à la vie future), soit de l'humanité ou de la nature (fin du monde, « jugement dernier », etc.). Phil. Anal. Toute conception concernant les fins à venir de l'humanité et de l'univers (sens et fin de l'histoire) ».

« tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume » (H. de Balzac, 1958, p. 166).

Une question se pose ici : « Mais qu'arrive-t-il quand l'époque tout entière connaît l'épreuve du vide ? » (M. Haar, 1994, p.136). L'épreuve du vide ensemence tout autre chose : la présence répétée de la détresse ressortissant au registre de « la beauté tôt vouée à se défaire ». Mais au fond de cette présence infinie de la détresse, ce que je veux clarifier dans ces pages s'identifie à l'intensité de l'irréconciliation des romantiques avec le monde, les amenant quasiment à souscrire au saut vers l'Inconnu, lieu qui préfigure l'horizon ultime de formulation de ce « quelque chose » d'autre que tout ici a clos :

H. de Balzac (1958, p. 166)

Calme-toi. Je suis mieux. – Vers des clartés nouvelles
 Nous allons tout à l'heure ensemble ouvrir nos ailes.
 Partons d'un vol égal vers un monde meilleur.
 Un baiser seulement, un baiser !

Levaillant (1959, p. 150)

2. Singularité du questionnement et structure testamentaire dans la littérature blanchotienne

Pour circonscrire l'origine du sens, Blanchot introduit l'étrange vocable du « Neutre ». Celui-ci appellerait une interprétation sans lieu ni fin, qui renverrait toujours elle-même à une opération de rature du sens. La pensée du Neutre reposerait ainsi sur quelque chose qui lui échapperait sans cesse, et qui lui demeurerait insaisissable. La question du Neutre « se dissipe dans le langage qui la comprend » (M. Blanchot, 1969, p. 22). Elle comporterait ainsi une redoutable aporie méthodologique et épistémologique : elle s'offrirait en même temps qu'elle se déroberait. Comment dès lors la saisir ? Le projet même de l'interprétation de la « parole du Neutre autorise-t-il sa compréhension certaine ? Comment la critique, l'herméneutique et la poétique dont le propre est de dire le sens et d'élaborer des concepts peuvent-elles prétendre approcher un tel objet qui se pose en se dérochant tout à la fois ? Dès lors, il convient de pointer l'oxymoron qui sépare et unit les mots « parole et Neutre ». Tandis que la parole énonce, agence, déploie, parle, le Neutre suspend, interrompt, érode, neutralise :

Serait neutre celui qui n'intervient pas dans ce qu'il dit, de même que pourrait être tenu pour neutre la parole, lorsque celle-ci se prononce sans tenir compte d'elle-même, comme si, parlant, elle ne parlerait pas, laissant parler ce qui ne peut se dire dans ce qu'il y a à dire.

Blanchot (1969, p. 447)

Comment dès lors nommer la parole Neutre ? Comment espérer approcher une parole qui ainsi se rétracte ? S'agit-il encore d'une parole

apophantique, c'est-à-dire une parole capable de dire le vrai, de le distinguer du faux, et de prononcer le sens véritable de sa déclamation ? En se projetant de se dire en même temps qu'elle détruit la chose dite, ne tait-elle pas à jamais ce qu'elle est et voudrait énoncer ? Paradoxalement, la structure anatreptique de la question du Neutre ne crée-t-elle pas le désir de son exploration ? Quel est l'impensé de cette parole du Neutre ? Par sa puissance de lisibilité des ruses de la raison et sa mise en époque aussi bien du logos que de la lettre, la parole blanchotienne a brisé les chaînes d'une sujétion séculaire en ruinant le projet de maîtrise totale du sens auquel était attachée l'interprétation du texte. Il n'entend y parvenir que par l'intermédiaire d'une herméneutique de la question, où le travail de la lecture consiste à localiser et à entendre la question qui questionne toute œuvre. En somme, l'article veut creuser une des multiples voies par laquelle on peut aller à la littéarité questionnante chez Verlaine (la problématique de l'in-désir⁵ - plusieurs tentatives d'étranglement sur sa mère) et chez Maupassant (l'angoisse existentielle comme espace tout de question (F. Collin, 1986) - croyance à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît). On s'appuiera dans cette analyse - sur les traits biographiques - parce que l'ivrognerie (Verlaine) et la hantise de la démence (Maupassant) vont plus loin que la biographie. Traits qui dépassent la simple biographie parce qu'aussi bien ces « gestes » vont être répétés durablement tout au long de leur aventure scripturaire. La question de la création artistique chez nos auteurs entrouvre des horizons fluctuants sans direction prévisible, accessible. Aborder donc Verlaine dans ses *Poèmes saturniens* et le Maupassant de *Fort comme la mort*, c'est faire mienne l'injonction qui clôt *L'Œuvre* de Zola : « Allons travailler » !

3. Paul Verlaine : l'in-désir d'être

Mon propos n'est pas nécessairement de faire redécouvrir la « face cachée » de Verlaine. La nouvelle conception de la littérature se déshabituée de produire le sens exact, à l'appui des diagrammes et des figures signifiantes de l'œuvre, mais propose un sens possible, qui préserve et prescrit son illisibilité. L'œuvre de Verlaine n'est que l'écho de sa vie misérable, transposé par le don de la poésie. Comme tout romantique, celui qui fut proclamé prince des poètes de sa génération, conçoit la poésie comme le chant de l'âme : personnelle et intime au suprême degré. La notion si étrange de Neutre chez Maurice Blanchot se caractérise par son effort total à transgresser l'ordre nominal et à échapper aux ruses du sens. Cette notion, ramenée chez Verlaine, fait tombeau sur le signifié et neutralise le signifiant, par une épistémologie de la suspension.

Qui est donc ce Paul Verlaine, poète français, « fils de l'Ardenne et de l'ardoise » (Paul Claudel) ? Est-ce un déséquilibré connu pour avoir tiré, le 10

⁵ L'in-désir n'est pas le non désir ou le refus du désir. Sa postulation, plus ontologique, découle du substantif adjectival « in-désiré ». À l'inverse du non désiré et/ou du refus du désir qui ressortent de l'aspect technique des choses, l'in-désir défend et valorise la dénégation du vouloir et du sens. Dans son acception terminale, le concept s'enveloppe du poids du néant des choses, de leur impossibilisation. En tout court, son contexte d'énonciation topographie toujours et déjà la hantise de la finitude.

juillet 1873, à Bruxelles, deux coups de revolver qui blessent légèrement son amant adolescent de dix-huit ans, Arthur Rimbaud... ou un grand poète, « le plus grand poète français » d'après Borges, qui s'y connaissait en poésie ?

Il fut sans doute les deux. En tant qu'homme social, sa trajectoire nomme un axe constant de l'être humain qui persévère dans la jubilation de « l'évidement »⁶:

Le destin silencieux trame les fils invisibles de nos vies mais s'annonce parfois en sonorités prémonitoires. Venir au monde et s'appeler Paul Verlaine présage un bonheur harmonieux. Moduler l'anagramme Pauvre Lélian inverse cette chance en mélodie du malheur. (G. Gardes, 1996). Dans ses proses peu connues, *Mémoires d'un veuf* (1886), *Mes Hôpitaux* (1891), *Mes Prisons* (1893), *Confessions* (1895), ainsi que « Les poètes maudits » où « il se place au terme d'une lignée qui comprend Tristan Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de L'Isle-Adam » (P. Brunel, 1979, p. 1172), « Pauvre Lélian » fut sans doute son propre premier biographe.

En 1844, notre planète accueille la venue de Paul Marie Verlaine. Enfant très choyé par sa mère et une cousine Elisa Moncomble, le petit-bourgeois fait des études secondaires passables et, après son baccalauréat, il est employé de bureau à l'Hôtel de Ville de Paris en 1864. Très affecté par la mort de sa cousine Elisa en 1867, Verlaine se met à boire :

Je suis un berceau
Qu'une main balance
Au creux d'un caveau
Silence, silence!

Les traversées infinies et impossibles d'une existence autotélique et autodestructrice pousseront Verlaine à tenter d'étrangler à plusieurs reprises sa mère :

On admettra l'ivrogne, et le mauvais mari, le clochard infirme et miséreux...
le fils qui battit et ruina sa mère... les histoires (euphémisme pour l'homosexualité) avec Rimbaud et son étudiant Lucien Létinois deviendront des aventures d'école buissonnière.

Gardes (1996,p.12)

Verlaine, dans sa « suite maussade d'événements contradictoires » (*Confessions*), épouse Mathilde Mauté un 11 août 1870. Un instant, ce mariage lui procure « un vaste et tendre apaisement ». Mais la silhouette instable de l'alcoolisme encrapule encore et encore son existence garrotée. Il se remet à boire. Perd son emploi et...en septembre 1871, il rencontre le « Satan adolescent » Rimbaud. Le mal astré se consumera dès lors dans une virulence sans cesse croissante qui le conduira pendant deux ans en prison à Bruxelles et

⁶ L'évidement en littérature prescrit une certaine manière de penser le personnage, qui ne sera plus cet être entier, linéaire, compact, se posant lui-même comme maître absolu de son destin. Désormais, c'est un être qui doute et assiste inexorablement à sa dissolution. Il expérimente l'échec, l'obsolescence valéryenne des valeurs tout en découvrant le nouvel absurde par lequel un visage se dissout dans le vide.

à Mons, à la séparation d'avec Mathilde, à l'exclusion du Parnasse, au retour à la terre comme agriculteur au nord de la France, au professorat en Angleterre, à Stickney et à Bournemouth, puis...point essentiel de son esthétique et de sa vision de créateur : l'échec le guette. Il perd son poste d'enseignant à l'Institution Notre-Dame de Rethel parce qu'il a recommencé à boire ; son protégé, Lucien Létinois, décède d'une typhoïde en 1883 ; la mort de sa mère en 1886 le désoriente encore plus ; tous ses efforts pour retrouver son ancienne place à l'Hôtel de ville de Paris restent vains.

Pourtant, cet évidence du sens et de la suspension des certitudes qui est l'apogée de l'image maudite du « Pauvre Lélian » accroîtra son audience. Car jusqu'à sa mort en 1896, le cercle de ses fidèles s'élargira sans cesse. Peut-être sa mutilation où se lisent en condensé les échecs comme les relations, ont fait jaillir dans et chez le poète Verlaine, une liberté têtue et indifférenciée, un paradoxe du désespoir innommable qui transmue l'écriture comme son moyen médicamenteux, son louable défaut, apte à expulser en soi les déchets et les glaires. La poésie de Verlaine exprimera une sorte d'Absence au monde. C'était un trait de l'époque: exilé dans le monde, Verlaine exile le monde et se noie dans la contingence muette des choses: ce que Mallarmé nomme « l'évidence de tout l'être pareil » (S. Mallarmé, 1951, p. 648). De Verlaine, nous retiendrons sa recherche et sa pratique poétique comme une sorte d'« extase méthodique » (J.-L. Charvet, 2000, p. 7). De la face d'ombre à sa lucidité (J.-P. Sartre, 1986, p. 22), Verlaine eut la sagesse, comme Leconte de Lisle, de se faire doctrinaire:

Vous aimez toucher, sentir, écouter. Dans la campagne flamande vous expérimentez les sons discordants : bruit d'un orchestre chaos, clarinette folle, piston enrôlé, violon intempérant et triangle. Dans le salon de Ninias Callias les accords qui frôlent le cœur vous émeuvent. Vous ne jouez d'aucun instrument mais fréquentez le concert et l'opéra, connaissez par cœur des dizaines d'airs d'opérettes, avec de l'amitié pour Chabrier, une préférence pour Offenbach et la passion de la voix. [...] Amateur à la sensibilité toujours en éveil, vous visitez les musées de Paris, de Londres, les palais remplis de tableaux d'Amsterdam. [...] (G. Gardes, 1996, p. 44-45).

Aborder la poésie de Verlaine en professionnel n'a donc aucun sens pour moi. Ce qui est prioritaire ici, c'est le sentiment qu'il nous donne du sensible : en lui résonne le souffle de vie. Il nous donne à sentir et à percevoir le monde par la résonance, par un accord, un son, par tout le jeu du sensible. En suivant le mouvement de sa phrase, nous assistons à l'incarnation se faisant. La phrase s'habite et nous habite. Elle se déporte. La phrase crée l'être à travers la combinaison des mots. Elle lui confère pour ainsi dire sa possibilité, sa vérité. Son œuvre comporte un certain déchet et un peu de fatras. La postérité dira que Verlaine a libéré la poésie par rapport aux règles : sa poésie est la réaction contre la clarté implacable des parnassiens, leur exigence de « vérité scientifique », leur goût de l'érudition, leur recherche du mot technique, de la parfaite propriété des termes, leur volonté en art de rivaliser avec le sculpteur, le peintre, l'orfèvre, par la netteté du contour, l'éclat de la couleur, le fini, le ciselé du détail.

L'école symboliste⁷ reconnaît en Verlaine un maître de musique. De fait le théoricien Verlaine examine-t-il la pertinence des critères d'acceptabilité de la musique arrimée à la poésie : « la musique avant toute chose ». Car Verlaine est essentiellement musicien comme toute son existence ; celle d'un bohème incorrigible. Par les sonorités, il crée l'harmonie : disparition de la rime au profit d'assonances et d'allitérations, modulation des voyelles... Mais pour que la douceur ne devienne pas fadeur, il cultive aussi la dissonance (hiatus et diérèse) et l'irrégularité dans le rythme (préférence pour le vers impair, décalage du rythme et du sens dans les rejets) :

Léandre le sot,
 Pierrot qui d'un saut
 De puce
 Franchit le buisson,
 Cassandre sous son
 Capuce,
 Arlequin aussi,
 Cet aigrefin si
 Fantasque
 Aux costumes fous,
 Ses yeux luisant sous
 Son masque,
 - Do, mi, sol, mi, fa, -
 Tout ce monde va,
 Rit, chante
 Et danse devant
 Une belle enfant

Méchante. (P. Verlaine, 2007, p. 88-89).

Si le poème est constitutif de la pensée, celui de Verlaine allègue un chemin à chercher, un mouvement de tension, une quête intense, une recherche perpétuelle. C'est davantage le constat de l'échec apparent dans sa vie qui stimule l'élan poétique chez le « Pauvre Lélian » et crée la possibilité de l'autodépassement. Mais ce sont avant tout les déchirements intimes, les influences contradictoires, les tendances antagoniques qui caractérisent l'œuvre de Verlaine, profondément originale, et parfois inégale. En prétendant se placer sous l'égide ambiguë de Saturne, « fauve planète », en montrant son aptitude au pastiche, en se plagiant ou même en s'autoparodiant, Verlaine joint à la sincérité des épanchements, de la contrition ou des bonnes résolutions une distance critique qui rend souvent probable une lecture ironique et souligne d'avance une rechute, toujours possible, dans le péché. Le gardien rebelle, « le

⁷ L'école symboliste vouait un culte à Baudelaire et à l'idéalisme : le monde visible n'est qu'un reflet du monde spirituel que seul le langage poétique permet d'atteindre. Chez Verlaine, reconnu comme le père de cette école, l'idéalisme prend une forme particulière puisque le signe et la réalité à laquelle il renvoie sont mêlés : l'âme et le paysage vivent au diapason sans que l'on sache lequel des deux est métaphore de l'autre (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville »).

plus beau d'entre tous les mauvais anges » (Rimbaud) n'est jamais bien loin, la tentation du crime de l'amour est toujours prête à surgir [...] Ce que Verlaine a essentiellement apporté à la poésie est un plaisir nouveau, fondé sur les innovations prosodiques, une musicalité inédite, les claudications du mètre impair ou d'un rythme discrètement syncopé : le dialogue de l'Indécis et du Précis qu'évoque son « Art poétique » exclusivement orienté vers la recherche de la nuance (Jadis et Naguère)/ Tout en recourant à un vocabulaire familier et à des formes classiques. Verlaine crée des ruptures, dissonances, équivoques par lesquelles le rêve s'introduit, la fantaisie se déploie, le paysage-état d'âme se construit. Sachant bien que tout le reste... est littérature ! (B. Valette/G. Mathieu, 2003, p. 191).

On peut établir que le dispositif de la dislocation propre au Blanchot du *Livre à venir* (M. Blanchot, 1959) incorpore une structure eschatologique « qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (D. Maingueneau, 2004, p. 53). La vie et l'œuvre de Verlaine se mesurent par la multiplication des paramètres paratopiques. On n'est pas loin de Mendelsohn parlant de « chien crevé », car tout de lui sent le dangereux miroitement du gouffre, un parfum de péché, de messe noire. D'ailleurs, il mourut dans un taudis et toute son existence désordonnée semble une lamentable aventure, entrecoupée de repentirs sans lendemains.

4. Guy de Maupassant : la traversée de l'angoisse et l'architecture du vide

L'angoisse qui traverse l'écriture de Maupassant est ce type d'écriture qui vient thématiquer l'affolement, l'inquiétude, le souci. Cela se donne à lire dans toute son œuvre à travers la référence à des lieux et/ou situations évoquant l'effroi, à des personnages qui expriment la difficulté d'être, d'écrire, qui est aussi impossibilité de se taire. On a ici affaire à un premier moment durant lequel la littérature prend le thème de l'angoisse et produit une œuvre. L'angoisse devient un opérateur de l'imaginaire et de l'imagination ravitaillant le continent littéraire et justifiant son fondement. L'angoisse dans l'écriture de Maupassant illustre l'obsession de Pierre de Boisdeffre dans son œuvre, *Les Écrivains de la nuit*: « Pourquoi écrire, pour qui écrire, comment écrire si la vraie vie est absente? » (P.deBoisdeffre, 1973, p. 3). Chez Guy de Maupassant, l'aboutissement à cette ultime difficulté se traduit par l'impossibilité du geste d'écriture ou angoisse de la page blanche, prise entre un désir voire une nécessité d'écrire et l'angoisse de ne pouvoir le faire, écriture qui irrémédiablement se transmue alors en angoisse: c'est là le deuxième moment. L'angoisse, textualise, spatialise, économise et structure tout le discours. Négation de l'aspect thématique, elle prend dès lors le rôle d'actant dans l'écriture de Maupassant. Ainsi s'opère une séparation d'avec la personnalité de l'auteur. La lettre maupassantienne sera désormais interrogée en questionnant les structures narratives et discursives puis les invariants de l'angoisse.

Aborder donc Maupassant à travers le tableau littéraire de l'angoisse, c'est possibiliser le décodage verbal de ce sentiment de terreur : l'œuvre de Guy de Maupassant est traversée par ce que Goncourt eût appelé le "hantement de la mort". Et la mort y est conçue comme une complète annihilation du moi. A ce thème, s'associe celui de la souffrance morale des êtres humains - qui savent quel est leur destin. (J. Salem, 2000, p. 11). Je n'aborderai pas le « tout » Maupassant. Je m'accroche à examiner la relation articulant tout d'abord l'angoisse, puis la désarticulant. Autrement dit, interroger la poétique de la terreur dans l'écriture maupassantienne.

Dans la préface de ses *Essais de Théodicée* sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal, Leibniz écrivait que : « c'est la cause de Dieu qu'on plaide ici ». Maupassant enrage sur Dieu en présentant les injustices, les férocités et les méfaits de la Providence. Sur les horreurs de notre condition mortelle, Maupassant a un long réquisitoire contre le dossier : « Sais-tu comment je conçois Dieu? », déclare un certain Roger de Salins dans *L'Inutile beauté* (1890) : « comme un monstrueux organe créateur inconnu de nous, qui sème par l'espace des milliards de mondes, ainsi qu'un poisson unique pondrait des œufs dans la mer. Il crée parce que c'est sa fonction de Dieu. » La cause première qui est en même temps cause de l'existence du mal dans le monde, paraît être la volonté maligne d'un Etre ayant présidé à la mise en place d'un désordre universel et d'une inadéquation radicale entre nos aspirations infinies et le trivial effroi que suscite en nous le sentiment de la finitude. Dieu est méchant! C'est là la leçon des aveux que passe l'instituteur Moiron sur son lit de mort; Moiron, homme « très religieux », qui avait obtenu la grâce de l'empereur Napoléon III, malgré les charges accablantes qui avaient jadis pesé contre lui, avoue finalement avoir joué à Dieu un bon tour en lui subtilisant sept victimes: « Ce n'est pas lui qui les a eus, ceux-là. Ce n'est pas lui, c'est moi ! » Si Moiron a fait mourir sept petits élèves en leur faisant croquer des sucreries remplies de fragments de verre et de morceaux d'aiguilles cassées, c'est, dit-il, qu'il devait assouvir son désir tout naturel de « vengeance » contre le mal qu'il lui a fait.

« Je crois à l'anéantissement définitif de chaque être qui disparaît » (G. de Maupassant, 1974). Ainsi exprimés, les thèmes abordés par Maupassant s'articulent autour de l'impossibilité de penser un futur, de la fuite du temps, du nocturne de nos vies, de la solitude humaine. Interroger ou convoquer la littérature de Maupassant sous le signe de Saturne⁸, revient à faire une peinture de cette littérature qui se déploie sous condition de l'angoisse. L'angoisse est alors angoisse devant le mal où l'homme découvre la possibilité du péché et angoisse devant le bien, que le pécheur ressent quand il prend conscience qu'il pourrait se libérer du péché. C'est vivre dans l'affrontement de ces deux possibilités qui suppose la liberté qui, par enchaînement causal des arguments, nourrira l'intelligence de la modernité qui, au demeurant, se donne comme une

⁸ Chez les écrivains, la figure de Saturne est considérée comme la planète de la mélancolie, froide et malfaisante, ennemie de la nature, de l'homme et des autres créatures.

typologie décisive, au lieu où elle tient que l'œuvre véritable est celle qui parvient à s'affranchir de sa répétition paresseuse du Même pour devenir une écriture auto-prescriptive, autodestructrice, et inventive. En clair, une œuvre qui devient une immense institution subversive, transgressive, mais surtout exclusive.

Du latin *exclusio*, l'exclusion produit les modes de lisibilité moderne du texte littéraire. En effet, une approche sociologique de type goldmannien (L. Goldman, 1995) pourrait montrer que le « dieu caché » de cette exclusion se réciproque avec l'idée de frustration, de privation des droits les plus légitimes. Mais aussi, la relégation, l'interdiction, la marginalisation, l'excommunication, le tortillage, l'expulsion, la radiation, l'élimination, la révocation, le rejet. Encore convient-il de prendre la mesure de ce thème qui se consacre de manière patiente et détaillée à ce qu'il convient d'appeler le nomadisme⁹ (I. Stengers, 1988) des horizons de sens du langage littéraire. Revenons à Maupassant ! Son écriture est révélatrice d'un mal ontologique présent au XIX^e siècle. En effet, ce « clandestin » (O. Fribourg, 2000) nous convie à lire le déclin qui relève d'une difficulté à vivre, car chez lui, l'identification au monde et l'identification de soi est désormais impossible:

Son navire cachait au fonds des cales une marchandise monstrueuse, le Cthulhu de Lovecraft, plus communément appelé le "hors-là", qui, penché au-dessus de lui, lui faisait écrire: "À présent, je sais, je devine. Le règne de l'homme est fini. Il est venu, celui que redoutaient les premières terreurs des peuples naïfs, celui qu'exorcisaient les prêtres inquiets, que les sorciers évoquaient par les nuits sombres" [...]. (J. Macé-Scaron, p. 14-18).

En repensant la conscience lucide de l'histoire de Maupassant et l'altérité de son activité d'écrivain, il apparaît que dans son « soleil noir » (J. Kristeva, 1987), il y a dépression et création. Toute son œuvre est empreinte d'un pessimisme profond, dû peut-être à sa santé fragile¹⁰. Mais avant de « s'animaliser »¹¹ peu à peu, la désinence de l'écriture de Guy de Maupassant démontre que « plutôt que de chercher le sens du désespoir, il n'y a de sens que du désespoir » (J. Kristeva, 1987). En effet, le désespoir est ce qui fait sens dans son écriture car l'identité narrative tend vers la hantise de l'héritage de la démence. Cette permanence du malheur à venir dans la vie de l'auteur détruit son équilibre psychique et le fit tomber dans la dépression. Disciple de Schopenhauer¹² (E. Clément, 1994, p. 322), les pleurants affligés entourés de la

⁹Sous l'appellation de « concepts nomades », elle montre que certains concepts voyagent d'une science à une autre en commettant des infidélités sémantiques qui souvent, sont à l'origine de la naissance d'un nouveau savoir.

¹⁰ Rappelons que Maupassant avait contracté dans sa jeunesse une syphilis et qu'il aurait hérité des troubles mentaux de sa mère car, à la fin de sa vie, il sombrera dans la démence.

¹¹ Les mots du Docteur Blanche durant l'internement de Maupassant de 1892 à 1893.

¹² « Pour Schopenhauer, le monde n'est pas seulement absurde, il est, pour l'homme, tragique et douloureux. Le désir, qui est l'expression consciente et individuelle de ce « vouloir-vivre » est tragique, parce que l'homme croit, en l'assouvissant, servir ses propres intérêts, alors qu'il est au service de l'espèce, comme cela est clair dans le cas de la sexualité. De surcroît, le désir est douloureux parce qu'il est

bile noire qui enragent et s'enragent dans la page maupassantienne complexifient et étrangeaient le destin impossible de la représentation. De ce fait, l'écriture de l'angoisse ici est soumise à l'épreuve de la « solitude essentielle »¹³ énoncée par Blanchot : un sentiment d'être à un lieu de fracture, d'avoir un abîme ouvert devant soi, ou dans le temps. Il est minuit partout.

Conclusion

Avec Verlaine et Maupassant, la littérature atteint la jonction problématique du corps et de l'âme ; une contamination entre dedans et dehors. Dans ce type de « réalisme aggravé »¹⁴, la bile ou l'humeur noire se déverse sur « l'extérieur des choses » : l'homme est au bord du précipice. C'est cet effacement constant des traces et des signes qui conduit souvent la pensée littéraire moderne à célébrer une mythologie blanche, une écriture sans origine ni consistance. Dans ce paysage vide, côtoyant une sensation d'étouffement, la littérature semble se détruire, disparaître, se retirer d'elle-même et expérimente l'échec, la chute sans fin. Le gouffre est sans fond. Dans le projet scriptural de Verlaine et de Maupassant, le langage constitue une expérience sans limites en ce sens où il serait l'utopie de l'homme.

Références bibliographiques

- BALZAC H. de. 1992. *La Duchesse de Langeais, suivi de La Fille aux yeux d'or*, Paris, Le Livre de poche, 1958 ; *Histoire des Treize-Ferragus-La Duchesse de Langeais-La Fille aux yeux d'or*, Paris, Pocket.
- BARAQUIN N. et al. 1995. *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Armand Colin Éditeur.
- BARTHES R. 1973. *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BATAILLE G. 1957. *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio/Essais ».
- BIYOGO G. 2008. *Littérature et philosophie à l'épreuve de la nouvelle théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Recherche et pédagogie ».
- BLANCHOT M. 1955. *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969 ; *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/NFR », 1981 ; *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983 ; *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959 ; *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- BRUNEL P. 1988. *Dictionnaire des mythes littéraire*. Paris, Éditions du Rocher.
- BRUNE P. 1979. *Littérature française, histoire et anthologie. XVIII^e et XIX^e siècle*, Paris, Bordas.
- CHARVET J.-L. 2000. *L'Éloquence des larmes*, Paris, Désclée de Brouwer.
- CLEMENT E. *Pratique de la philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 1994.

essentiellement manque, par conséquent insatiable. », [dans ;], (dir. E. Clément), *Pratique de la philosophie de A à Z*, Paris, Hatier, 1994, p. 322.

¹³ La solitude essentielle est selon Blanchot le travail de l'écrivain qui consiste à rencontrer pleinement et douloureusement le langage.

¹⁴Flaubert, pour son roman, *Madame Bovary* a été inculpé de « réalisme aggravé ».

- COLLIN F. 1986. *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- CONTAT M. 1998. *Arthur Rimbaud*, Paris, Gallimard.
- DE BOISDEFFRE P. 1973. *Les Écrivains de la nuit ou la littérature change de signe*, Paris, Plon.
- DE LIGNY C. et Rousselot M. 1998. *La Littérature française*, Paris, Nathan, coll. « Repères pratiques ».
- Durozoi G. et Roussel A. 1990. *Dictionnaire de philosophie*, Paris, Nathan.
- Echelard M. 1984. *Histoire de la littérature en France au XIX^{ème} siècle*, Paris, Hatier, coll. « Profil Formation ».
- EYI M.-M. 2007. *Tragique et néo-réalisme dans l'économie balzacienne. Essai d'herméneutique nietzschéenne autour du Père Goriot*, Lille, Presses de l'A.N.R.T..
- EYI M.-M. 2003. *Introduction à la littérature du siècle romantique*, Libreville, Editions Oveng.
- FREBOURG O. 2000. *Maupassant, le clandestin*, Paris, Mercure de France, 2000.
- GARDES G. 1996, *Monsieur Paul Verlaine, poète*, Lyon, LUGD, coll. « Hommes et Régions ».
- GARDES-TAMINE J. et HUBERT M.-C. 1996. *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus ».
- GOLDMANN L. 1995. *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard.
- HAAR M. 1994. *La Fracture de l'histoire. Douze essais sur Heidegger*, Grenoble, Jérôme Million, coll. « Krisis ».
- HEIMONET J.-M. 1991. *De la révolte à l'exercice. Essai sur l'hédonisme contemporain*, Paris, Éditions du Felin.
- HUISMAN D. 1976. *Dictionnaire philosophique*, Paris, Bordas.
- JABÈS E. 1963. *Le Livre des questions*, Paris, Gallimard.
- KIERKEGAARD S. 1969. *Le Concept de l'angoisse*, trad. Ferlov Knud et Jean Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Idée ».
- KRISTEVA J. 1987. *Soleil Noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.
- LACROIX J. 1969. *L'Échec*, Paris, P.U.F., coll. « Sup ».
- LAMARTINE A. 1981. *Méditations poétiques. Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, Gallimard., coll. « Poésie ».
- LEMAIRE M. 1978. *Le Dandysme, de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- LEVAILLANT M. 1959. *L'Œuvre de Victor Hugo. Poésie. Prose. Théâtre*, Paris, Librairie Delagrave.
- MAINGUENEAU D. 2004. *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- MALLARMÉ S. 1951. *La Musique et les Lettres, Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade.
- MAUPASSANT G. 1987. *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1974-1979 ; *Romans* (éd. Louis Forestier), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- MORFAUX L.-M. 1999. *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin.

- ORMESSON J. d'. 1997. *Une Autre histoire de la littérature française Tome 1*, Paris, Nil Éditions.
- QUILLIO T R. 2000. *Qu'est-ce que la mort ?* Paris, Armand Colin, coll. « U. », 2000.
- SALEM J. *Philosophie de Maupassant*, Paris, Ellipses, coll. « Littérature et philosophie », 2000.
- SARRAUTE N. 1974. *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard.
- SARTRE J.-P. 1986. *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades ».
- VALETTE B., MATHIEU G. 2003. *Toute la littérature française du Moyen Age au XXI^e siècle*, Paris, Ellipses Éditions Marketing S. A.
- VERLAINE P. 2007. *Poèmes saturniens et autres recueils*, "Colombine", Paris, Hatier, coll. "Classiques et CIE".