

Recherches en langue et Litterature Françaises
Revue de la Faculté des
Lettres et Sciences Humaines
Année 53 N^o 218

Une lecture psychanalytique de *Misti**

Mas'oud Nazri-dust**

Résumé

Misti est une nouvelle de Guy de Maupassant. Sur le mode de la narration à la première personne, cette nouvelle rapporte le souvenir d'un jeune homme qui fait part d'une histoire étrange qu'il a vécue dans une relation amoureuse. Les deux éléments constitutifs de départ sont les questions d'amour et de superstition. Des éléments textuels comme la description et la mise en abyme d'une part et, d'autre part la présence d'un animal qui occupe le premier plan, sont problématiques: Quel est le sens du texte et comment ces éléments peuvent en être révélateurs ? Compte tenu du thème central d'amour, et de l'apport psychanalytique - d'optique freudienne - cette nouvelle s'avère être l'expression d'un fait psychique fondamental. Cette approche (psychanalytique et textuelle) montre que non seulement il n'y a rien d'étrange dans cet amour, mais encore elle permet de découvrir, de comprendre le sens profond du texte au-delà de l'anecdote raconté.

Mots-clés: description, narration, onomastique, mise en abyme, objet d'amour, psychanalyse, complexe d'Œdipe.

* - تاریخ وصول: ۸۹/۵/۲۳ تایید نهایی: ۸۹/۹/۱۰ -

** - Professor Assistant, Université Shahid Chamran d'Ahvaz

Introduction

Certains textes littéraires rendent le lecteur perplexe du fait de leur simplicité de sens. A côté de leur aspect esthétique qui leur assure l'immortalité, les textes littéraires, comme toute œuvre d'art, comportent une ou des idées profondes, idées qui touchent tout lecteur même s'il se trouve dans une distance temporelle, géographique même culturelle avec le producteur du texte, avec l'artiste. Dit autrement, ils mettent en avant des idées qui concernent l'Homme.

Guy de Maupassant fait partie des grands auteurs connus particulièrement pour ses nouvelles. La subtilité de son expression, la diversité des sujets qu'il a traités ainsi que les différents genres littéraires dans lesquels il a produit ont fait de lui un auteur renommé.

Parmi ces nouvelles, publiées dans les différentes collections, *Misti* semble si limpide, presque si dépourvu de sens profond, à la première lecture, qu'on pourrait s'interroger sur sa valeur. Cette nouvelle porte sur les souvenirs d'un jeune homme rapportant une histoire qui paraît n'être qu'une histoire de superstition de femmes; des femmes qui par crédulité ont « à l'âme toutes les croyances ». C'est justement ce qui pose problème: quel intérêt que de raconter une superstition (de femme ou d'homme) ?

Disciple de Flaubert, auteur de romans et nouvelles ayant des portées sociologique et psychologique particulièrement remarquables, Guy de Maupassant n'est-il pas en train de nous insinuer, à travers cette nouvelle, autre chose qu'une simple anecdote...amusante ? D'autres questions surgissent: quel est l'intérêt de ce –disons – personnage principal qu'est l'animal dont l'importance est soulignée d'une part par le fait qu'il occupe le titre de l'œuvre, d'autre part qu'il est mis en avant par le procédé de la mise en abîme ? Déjà il nous paraît comme le point nodal du texte.

Autre point notable touchant l'animal en question est le statut qui lui est accordé dans l'œuvre: c'est un vrai personnage dont la seule présence a des impacts directs sur les événements; d'autre part les liens qu'il entretient avec les autres personnages, sont de nature fortement et exclusivement affective. Quoique, en prime abord, la notion d'affectivité semble se manifester dans les relations humaines, elle n'est pas exclue dans nos rapports avec des animaux (domestiqués, qui nous tiennent compagnie), des objets (que nous gardons comme souvenirs), des événements (chargés d'histoire) ou

même des concepts (tel que l'amour, par exemple). Sans doute, à l'état actuel, la science ne serait nous apprendre grand-chose sur l'affectivité des animaux; en revanche les processus psychoaffectifs des hommes ont fait l'objet des analyses qui, surtout à partir des travaux et des découvertes imposantes du fondateur de la psychanalyse, rendent possible la compréhension de la vie affective de l'homme. Aussi mettons-nous à profit les apports de base de Sigmund Freud qui en matière d'analyses d'œuvres littéraires aussi s'est révélé en tant que pionnier incontestable de la critique psychanalytique.

Quelques précisions liminaires avant d'entamer notre discussion.

L'auteur, Maupassant, n'était pas influencé par la psychanalyse quand il a écrit *Misti* (paru en 1884) puisque Freud n'avait encore rien publié; d'où justement l'intérêt de cette recherche (Cf. ci-dessous « Amour en question »): les hommes de lettres perçoivent dans l'âme humaine et dépeignent dans leurs œuvres ce que la science découvre plus tard.

Certains sujets, comme l'amour, sont particulièrement présents dans les différentes littératures. Par ailleurs, nous (auteur, chercheur et lecteur) avons notre propre culture, vivons d'après notre morale dans le cadre de la société à laquelle nous appartenons mais ceci ne doit pas nous pousser à porter des jugements (d'ordre moral, par exemple) sur l'œuvre et l'histoire que nous analysons puisque, premièrement ce n'est pas le but de la recherche, et deuxièmement, cela va à l'encontre de l'observation impartiale et objective que nécessite la recherche.

Sans vouloir aucunement exclure d'autres lectures possibles, il nous semble que cette lecture spécifique dévoilera que derrière cette simple nouvelle s'exprime un fait de fond; un fait qui sous forme d'une superstition nous renvoie, nous (lecteur ou lectrice), au plus profond de nous-mêmes. Par « nous », nous entendons, l'être humain et non pas un individu appartenant à une culture ou à une époque particulières. Car si les œuvres littéraires ont toujours des lecteurs dans d'autres époques et d'autres cultures c'est qu'elles dépassent les frontières géopolitiques et culturelles, comme la science.

Discussion

Misti (G. de Maupassant, 2000), nouvelle de Maupassant qui nous intéresse dans ces pages, rapporte les souvenirs d'un jeune homme qui fait fonction du narrateur. L'histoire que narre ce dernier peut se

résumer en ces termes: l'une des maîtresses du narrateur, avec laquelle il s'entendait à merveille, avait un animal domestique, un chat, nommé Misti. Un jour, rencontrée par hasard, une diseuse de bonnes nouvelles lui annonce, à elle, un danger. Angoissée et désireuse d'en savoir plus, accompagnée du narrateur, elle se rend chez la voyante qui lui raconte une histoire étrange: durant sa jeunesse, elle vivait seule avec un chat. Elle fait ensuite la connaissance d'un jeune homme, et ils deviennent des amis de plus en plus proches. Finalement un jour où ils allaient se trouver dans une situation intime, chez elle et en présence de son chat, ce dernier attaque violemment le malheureux amoureux. Devenu aveugle, ce dernier rompt avec l'aimée; le chat, jeté dehors par la fenêtre le jour de l'incident, se retrouve empaillé chez la femme. Quelques jours après avoir entendu cette histoire de la sorcière, le narrateur se rend chez sa maîtresse: le chat étant absent, il s'enquiert du chat; son amie lui annonce l'avoir donné pour que ce genre de malheur ne lui arrive pas, à lui.

Structuration du texte

Le titre, constitué d'un nom plus ou moins énigmatique, « Misti », suivi d'un sous-titre « SOUVENIR D'UN GARÇON » en tant que premiers déclencheurs de la curiosité ouvrent le texte. Les deux séquences textuelles d'ouverture et de clôture sont nettement délimitées de la manière suivante.

L'ouverture, annoncée par le titre et le sous-titre susmentionnés, se termine à la fin de la troisième page de la nouvelle. Cette séquence se divise en deux parties. Une première partie est signalée par la reprise – mot pour mot – de la phrase d'ouverture et par la présence d'une conjonction conclusive: « J'avais alors pour maîtresse une drôle de petite femme [...] Donc, j'avais pour maîtresse une drôle de petite femme ». (G. de Maupassant, p. 45-46) La deuxième partie introductive qui suit la précédente prend fin à troisième page avec l'apparition du premier passé simple qui coupe l'enchaînement des imparfaits dominant largement l'introduction, et qui annonce l'émergence de l'intrigue de la nouvelle: « Un soir, comme nous étions attablés dans un assommoir de Montmartre, nous vîmes entrer une vieille femme [...] » (Ibid, p. 48).

La clôture (Ibid p. 50-51) est signalée par le fait que pour l'unique fois dans le texte, le paragraphe (débutant la clôture) est précédé d'un

espace vide qui le sépare du reste du texte. Elle prend fin avec la présence d'une datation (« 22 janvier 1884. ») faisant fonction de signature du narrateur.

Le statut de ce dernier par rapport à son niveau narratif et par sa relation avec l'histoire qu'il narre, appartient (pour reprendre l'expression de G. Genette) au type extradiégétique-homodiégétique (G. Genette, 1972, p. 255-256); c'est-à-dire un narrateur premier qui narre, à la première personne (« je »), une histoire (« souvenirs ») dont il prend part. Il n'y a donc rien de surprenant que ce narrateur nous rapporte son histoire avec la focalisation interne: nous apprenons les faits par le biais de la conscience du personnage-narrateur. Sans aucun retour au passé ni aucun saut en avant, la progression textuelle suit l'évolution de l'histoire.

Cette évolution suit le schéma suivant:

Etat initial:	Perturbation:	Etat final:
L'évocation des rapports amoureux (passés et actuel) du narrateur	L'arrivée de la diseuse de bonnes nouvelles et son histoire angoissante	La disparition de l'être indésirable et le retour de la quiétude amoureuse
« j'avais[...]pour maîtresse[...] » « je ne comprends pas l'amour comme gagne pain. » « ce qu'il y de charmant pour un garçon [...] » « j'ai encore un faible [...] » « son mari [...] s'absentait souvent [...] »	« nous vîmes entrer une vieille [...] » « La sorcière se mit à parler. » « Emma, défaillant d'émotion, s'assit [...] » « La femme enfin se décida [à raconter son histoire] » « la vieille se tut [...] »	« Je l'ai donné. Je n'étais pas tranquille. » « Elle m'embrassa longuement [...] »

Amour en question

L'amour humain, en tant qu'« Inclination envers une personne, le plus souvent à caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel mais entraînant des comportements variés » (P. Robert, 1996) constitue en lui-même une grande problématique. La preuve en est le nombre considérable des travaux qui lui sont consacrés dans le domaine, entre autres, de la psychologie. De plus, il a largement occupé toutes les

littératures; et ceci depuis la nuit des temps. Malgré les diverses formes sous lesquelles il peut se présenter, et sans vouloir minimiser ni marginaliser les formes particulières d'amour (comme le cas d'homosexualité), nous pouvons dire que, compte tenu des données culturelles, l'amour représente à l'esprit, au premier abord, l'amour entre un homme et une femme. Des expressions telle que « l'amour illégitime » (Ibid) confirment que « cette inclination [...] passionnel [le], fondée sur l'instinct sexuel » qu'est l'amour a subi au cours des siècles tout un processus de légitimation à caractère moral: « légitimer » signifie « Faire admettre comme juste, raisonnable, excusable. » (Ibid) Ces trois qualificatifs, surtout le dernier, sont suffisamment révélateurs. Un amour légitime est par conséquent celui qui, socialement autrement dit culturellement, est admis comme « juste, raisonnable, excusable » comme l'amour entre le mari et la femme.

Les œuvres littéraires ne font pas toujours cas de ces légitimations, et compte tenu des contraintes socioculturelles, dépassent les tabous autant que possible. Rappelons à titre d'exemples *Madame Bovary* (qui au siècle présent ne présenterait pas d'inconvénient d'ordre moral mais qui à l'époque fut l'objet d'un procès). Comment expliquer chez des hommes de lettres, la raison de cette tendance à frôler ou même à traiter, parfois ouvertement, des sujets tabous ? Est-ce pour amusement ou par perversion ? Le fondateur de la psychanalyse nous enseigne d'envisager la question sous un jour nouveau: « Nous avons jusqu'ici laissé aux poètes le soin de nous dépeindre les 'conditions déterminant l'amour [...] Et de fait les poètes ont des qualités leur permettant de venir à bout d'une telle tâche: avant tout une fine sensibilité, qui leur fait percevoir les mouvements cachés de l'âme d'autrui, et le courage de laisser parler leur propre inconscient. » (S. Freud, (A) 1999, p. 47) Nous apprenons donc que l'œuvre littéraire accomplit une tâche - consistant à éclairer les recoins obscurs du psychisme c'est-à-dire à nous révéler des vérités psychiques; et ceci, abstraction faite à la morale, ce que Freud nomme « le courage de laisser parler leur propre inconscient. »

Or, pour répondre à la problématique de départ que nous nous sommes posé sur l'œuvre qui nous intéresse dans ces pages, nous nous trouvons dès la séquence d'ouverture vis-à-vis des précisions que le narrateur introduit dans son récit sur l'amour d'une part, d'autre part

ces précisions sont pour le moins très surprenantes d'autant plus qu'il y insiste, et les justifie. Reprenons l'œuvre. Après avoir annoncé qu'il avait pour maîtresse une drôle de petite femme, le narrateur ajoute: « Elle était mariée, bien entendu, car j'ai une sainte horreur des filles. Quel plaisir peut-on éprouver, en effet, à prendre une femme qui a ce double inconvénient de n'appartenir à personne et d'appartenir à tout le monde ? [...] C'est une faiblesse, je le sais, et je l'avoue. » (G. Maupassant, p. 45)

« bien entendu » ! Mais pourquoi son choix d'objet d'amour doit-il porter, « bien entendu » sur des femmes mariées uniquement ? Autre précision, encore surprenante, dans la même séquence d'ouverture: « J'ai encore un faible, c'est d'aimer les maris de mes maîtresses.[...] J'ai soin, si je romps avec la femme, de ne pas rompre avec l'époux. Je me suis fait ainsi mes meilleurs amis [...] » (*Ibid*, p. 45-46)

Choix d'objet d'amour

Les précisions liminaires qui ouvrent la nouvelle représentent donc un type particulier d'amour qui a pour caractéristiques les deux traits suivants. Premièrement la femme aimée doit être « mariée, bien entendu » (*Ibid*, p. 45). Deuxièmement, le rival n'est pas détesté, au contraire: « Je me suis fait ainsi mes meilleurs amis » (*Ibid*, p. 46). Il nous semble que c'est l'éclaircissement du mystère de ces deux traits qui fera brèche dans cette œuvre dont nous cherchons le sens au-delà de la simple anecdote touchant une superstition de femmes.

S'agissant du premier caractère de cet amour, écartons une fausse cause qu'on pourrait supposer justifier le choix d'une femme mariée comme maîtresse. On pourrait penser que le personnage-narrateur choisit ce genre de femmes pour des motifs pratiques c'est-à-dire pour ne pas se trouver dans l'obligation de prendre ses responsabilités et d'épouser donc la bien-aimée. Or le personnage confirme d'une part qu'il a « horreur des filles » (*Ibid*, p. 45) (et non pas qu'il peut les aimer autant mais qu'il préfère les mariées). D'autre part, parmi les bonheurs qu'une maîtresse mariée peut lui procurer il énumère « un intérieur, un intérieur doux, aimable, où tous vous soignent et vous gâtent, depuis le mari jusqu'aux domestiques » (*Ibid* p. 45) ce qui est exclu dans le cas des filles, ne serait-ce qu'elles manquent justement de maris !

En ce qui concerne la seconde caractéristique de ce choix, c'est-à-dire le fait que le mari - qui dans une situation normale serait le rival détesté - est aimé, on pourrait supposer qu'il s'agirait de la stratégie de l'amant pour pouvoir s'approcher de la bien-aimée. Cette supposition non plus n'est pas tenable puisque le personnage-narrateur précise: « j'avoue même que certains époux communs ou grossiers me dégoûtent de leurs femmes, quelque charmantes qu'elles soient. » Ce qui souligne non seulement la nécessité de la présence du rival -mari- mais encore l'importance de sa personnalité, laquelle est déterminante dans le choix même du personnage puisque c'est par son biais qu'il fait son choix.

Nous sommes donc bel et bien en présence d'un cas particulier de relation amoureuse. Dans une de ses œuvres majeures, constituée des articles « où se marque chaque fois un temps de la recherche et de la découverte » (S. Freud, (A) 1999, p 3) S. Freud se penche justement sur la question du choix d'objet d'amour. Les faits qu'il met en avant et les éclaircissements qu'il apporte sont d'autant intéressants et remarquables qu'ils viennent des observations cliniques; ils nous éclairent non seulement dans la compréhension de ses deux traits qui intriguent dans cette nouvelle mais encore projettent suffisamment d'éclairage sur le reste du texte.

Discutant de ce type particulier du choix d'objet chez l'homme, à propos du premier trait S. Freud écrit qu'une première condition déterminante (qu'il nomme « condition du *tiers lésé* ») « exige que le sujet ne choisisse jamais comme objet d'amour une femme qui soit encore libre, autrement dit une jeune fille ou une femme seule, mais exclusivement une femme sur laquelle un autre homme: mari, fiancé ou ami peut faire valoir des droits de propriété. » (*Ibid*, p 48) C'est-à-dire exactement ce que nous avons observé chez le personnage en question. Et sur le second trait, absence de la jalousie vis-à-vis du mari, il ajoute « Chose étonnante, ce n'est pas contre le possesseur légitime de la femme aimée qu'est dirigée cette jalousie [...] » (*Ibid*, p 49).

La question qui se pose maintenant est de savoir de quelles représentations, de quel schéma comportemental, bref de quelle source psychique découle cette manière de concevoir l'amour et de le réaliser avec les particularités susmentionnées. Effectivement si on tient compte de la première condition où la femme est exclusivement celle

sur laquelle un autre homme peut faire valoir des droits de propriété; et de la seconde condition, à savoir l'absence de la jalousie par rapport à – justement- le possesseur légitime de la femme, « On comprend immédiatement que pour l'enfant qui grandit dans sa famille, le fait que la mère appartienne au père devient un élément inséparable de l'essence maternelle, et que le tiers lésé n'est personne d'autre que le père lui-même. » (*Ibid*, p 51) Autrement dit, ce choix d'objet et ce comportement amoureux si étrange « ont la même origine psychique que ceux que l'on rencontre dans la vie amoureuse du sujet normal: leur source est dans la fixation de la tendresse de l'enfant à sa mère et ils représentent l'une des issues de cette fixation. » (*Ibid*, p. 50)

A partir de ces éclaircissements, les deux longs paragraphes descriptifs qui se trouvent dans la séquence d'ouverture de la nouvelle, exigent une lecture spécifique, une lecture entre les lignes.

Constatons le premier extrait: « Ce qu'il y a surtout de charmant pour un garçon à avoir comme maîtresse une femme mariée, c'est qu'elle lui donne un intérieur, un intérieur doux, aimable, où tous vous soignent et vous gâtent, depuis le mari jusqu'aux domestiques. On trouve là tous les plaisirs réunis, l'amour, l'amitié, la paternité même, le lit et la table; ce qui constitue enfin le bonheur de la vie [...] » (G. de Maupassant, p. 45) Si on observe l'ensemble des indices textuels (que nous classifions comme suit):

- « pour un garçon », « elle [...] donne un intérieur »,
- un « intérieur doux », « aimable », « où [...] soignent [...] gâtent »,
- « On trouve là tous les plaisirs réunis »,
- « le lit et la table »,
- « enfin le bonheur de la vie »

au-delà d'une innocente description sur la maison accueillante de la maîtresse en question, on trouve exprimé, en filigrane, l'attachement œdipien du petit « garçon » à la mère qui « donne un intérieur, intérieur doux [...] » « où » le petit garçon trouve « tous les plaisirs réunis [...] » surtout « le lit et la table » autrement dit l'amour et la nourriture, ce qui constitue l'essence du « bonheur de la vie » pour tout petit garçon attaché à l'amour maternel.

L'intéressant est que le second paragraphe descriptif qui reprend la présentation des rapports amoureux du personnage-narrateur avec l'aimée, développe avec plus de précision, en filigrane, la même

fixation à l'amour maternel: « Donc, j'avais pour maîtresse une drôle de petite femme, une brunette [qui malgré les défauts de sa nature de femme à savoir être superstitieuse, était] charmante. Elle avait surtout une manière d'embrasser que je n'ai jamais trouvée chez une autre ! [...] et une peau si douce ! J'éprouvais un plaisir infini, rien qu'à lui tenir les mains ... Et un œil... Son regard passait sur vous comme une caresse lente, savoureuse et sans fin. Souvent je posais ma tête sur ses genoux; et nous demeurions immobiles, elle penchée vers moi avec ce petit sourire fin, [...] moi les yeux levés vers elle, recevant ainsi qu'une ivresse versée en mon cœur, doucement et délicieusement, son regard clair et bleu, clair comme s'il eût été plein de pensées d'amour, bleu comme s'il eût été un ciel plein de délices. » (Ibid p. 46)

Dans cette deuxième description nous pouvons constater:

- *Elle avait surtout une manière d'embrasser que je n'ai jamais trouvée chez une autre !*
- *une peau si douce*
- *J'éprouvais un plaisir infini*
- *Et un œil... Son regard [...] comme une caresse lente, savoureuse et sans fin*
- *ma tête sur ses genoux [...] et nous demeurions immobiles*
- *elle penchée vers moi avec ce petit sourire fin, [...] moi les yeux levés vers elle*
- *recevant [...] une ivresse versée [...] doucement et délicieusement, son regard*

C'est-à-dire, nous trouvons exprimés dans le texte les faits suivants:

- en prime abord, l'état d'extase (exprimé d'une part par le point d'exclamation, d'autre part par les points de suspensions);
- en second lieu, l'idéalisation de l'amour en question;
- en troisième lieu, l'accentuation des sensations cutanées;
- en quatrième lieu, la position face à face des partenaires;
- en cinquième lieu, les regards fusionnés;
- et finalement l'allusion à ce qui est doucement versé et délicieusement reçu.

Maintenant reprenons ces données, tout en gardant présents à l'esprit les éclaircissements donnés par S. Freud sur la fixation affective de l'amoureux, dans ce choix d'objet d'amour pour le moins particulier.

La position face à face des partenaires, la « tête sur ses genoux », « immobiles », où « un plaisir infini » émerge dans un entrelacement des sensations de goûter, de toucher et de voir (« œil, regard, caresse, savoureuse, délicieusement ») tandis qu'elle, elle est penchée vers lui et lui, il a levé les yeux vers elle tout en « recevant » « doucement » quelque chose de délicieux et de doux, et qui rend ivre, toute cette description n'est qu'une réminiscence, description détaillée des moments de l'allaitement et surtout des sensations éprouvées par l'enfant.

En d'autres termes, plus qu'une scène anodine de câlin fadement romantique, nous retrouvons exprimé dans l'ensemble de cette deuxième description, et toujours en filigrane, la peinture minutieuse du rapport fusionnel de mère-enfant au moment de l'allaitement. Et ceci, certes grâce aux éclairages qu'ont apporté les précisions freudiennes sur le cas particulier de cet amour entre un homme et une femme, exclusivement mariée.

Un amour aussi idyllique, autant idéal que l'amour unique entre mère et enfant, sans aucun obstacle ni rival, est trop bel pour être vrai. Déjà, et surtout, dans la découverte magistrale de S. Freud, complexe d'Œdipe, la présence du rival en constitue la pierre angulaire.

Concurrence amoureuse

La relation amoureuse, telle qu'elle est décrite dans *Misti*, semble représenter non seulement un amour fusionnel, mais encore tranquille, sans rival. Effectivement, le personnage-narrateur affirme qu'il a – entre autres – un faible, à savoir « d'aimer les maris de [ses] maîtresses » (G. Maupassant, P. 45). Plus que cela, il s'est fait ainsi ses « meilleurs amis » (Ibid, p. 45-46). De plus, parmi tous les « plaisirs » qu'il trouve dans la maison accueillante de sa maîtresse, et qui constituent pour lui « le bonheur de la vie » il évoque et souligne lui-même « la paternité même ». (Ibid, p. 45) Par ailleurs, dans l'explication de S. Freud aussi nous avons constaté que dans ce genre d'amour « ce n'est pas contre le possesseur légitime de la femme aimée qu'est dirigée cette jalousie » (S. Freud. (A), 1999, p. 50) Ceci ne signifie certes pas l'absence de jalousie: elle est présente mais « dirigée [...] contre des étrangers » (Ibid), en d'autres termes, étrangers à ce rapport triangulaire de mari-femme-amant. Le mari, lui, n'est pas un obstacle: il peut bien avoir pour fonction d'*inspecter*

(« Son mari, inspecteur d'un grand service public » (G. Maupassant, P. 46) mais sans les déranger car il « s'absentait souvent » et les laisse « libres de [leurs] soirées » (Ibid).

Comme l'Œdipe qui, inconscient de la menace qui planait sur son bonheur, durant longtemps jouissait du bonheur d'amour (interdit), jouit notre personnage-narrateur. Après avoir raconté sa situation tranquille au sein de la famille où tout lui sourit, il fait entrer dans l'histoire le chat de la famille: « Tantôt je les [nos soirées] passais chez elle, étendu sur le divan, le front sur une de ses jambes, tandis que sur l'autre dormait un énorme chat noir, nommé « Misti », qu'elle adorait. Nos doigts se rencontraient sur le dos nerveux de la bête, et se caressaient dans son poil de soie. Je sentais contre ma joue le flanc chaud qui frémissait d'un éternel « ronron », et parfois une patte allongée posait sur ma bouche ou sur ma paupière cinq griffes ouvertes, dont les pointes me piquaient les yeux et qui se refermaient aussitôt. » (G. Maupassant, P. 46-47)

Déjà quatre constats à propos de cet extrait:

- premièrement, est signalé le rapport affectif de la femme aimée avec le chat «qu'elle adorait »;
- deuxièmement, se fait ressentir une menace de la part de l'animal en question dont la « patte allongée posait sur [la] bouche ou sur [la] paupière [du personnage-narrateur] cinq griffes ouvertes, dont les pointes [lui] piquaient les yeux et qui se refermaient aussitôt. »
- troisièmement, le fort contraste entre l'absence du mari (il « s'absentait souvent »), et la présence de l'animal surtout dans l'intimité des amoureux (« nos doigts se rencontraient sur le dos nerveux de la bête, et se caressaient dans son poil de soie »)
- quatrièmement, une description symétrique qui fait pendant l'un à l'autre, le chat et l'amoureux (« [...] je les passais [mes soirées] chez elle, étendu sur le divan, le front sur une de ses jambes, tandis que sur l'autre dormait [...] Misti »)

Ainsi, le rapport affectif entre la femme aimée et le chat d'une part, d'autre part la présence d'une menace que ce dernier fait sentir au personnage-narrateur à qui il fait effectivement face, et ceci surtout dans les moments de l'intimité, transforment le statut de l'animal, d'un simple chat domestique à un rival amoureux dans le rapport ternaire de mari-femme-amant où justement le mari n'entrait pas dans

la rivalité, ne faisait sentir aucune menace à l'intrus, ce que réalise, dans ce contexte, le chat.

Ces rapports tels que nous venons de les analyser, coïncident sur tous les points avec les constats cliniques de S. Freud que nous avons déjà évoqués. Autrement dit, le schéma œdipien de mari-femme-intrus fonctionne; la seule chose qui est modifiée, est le fait que la fonction du mari c'est-à-dire la rivalité menaçante est assumée par un autre personnage, à savoir l'animal de la maison. En voilà pour ce qui constitue l'essence de la séquence d'ouverture de la nouvelle.

Tout en abîme

Quoique l'ouverture de la nouvelle laisse pressentir l'ombre d'une menace sur cette quiétude amoureuse, nous observons que les deux amoureux prennent pourtant plaisir, sortent ensemble, ce qu'elle appelait, elle, leurs « *escapades* » (G. Maupassant, p 47), passent leurs soirées « à courir les cafés borgnes » où « elle se mettait à boire avec la joie qu'on a en accomplissant une *adorable scélératesse* » avec « la sensation d'une *faute* commise » tandis que « chaque gorgée [...] descendait en elle comme une *jouissance* délicate et *défundue*. » (Ibid) L'ensemble des mots que nous venons de souligner en les mettant en italique montre bien l'état d'esprit de la femme qui d'une part aspire à la jouissance et d'autre part n'est pas inconsciente de la faute, de l'interdit. Et pourtant, rien qui brise ni empêche leur amour. A chaque retour, « elle [lui] serrait le bras avec *bonheur* ».

Ce sera une rencontre qui perturbera ce bonheur. Elle déclenche l'action et détermine la fin de l'histoire. Cette partie – le développement du récit- qui commence par « Un soir, comme nous étions attablés dans un assommoir [...], nous vîmes entrer une vieille femme » à la page 48 et qui prend fin à la page 50 par « elle [Emma] partit, ayant donné cinq francs » a des particularités surprenantes. Avant de l'examiner en détail, nous nous permettons d'en rappeler le résumé que voici: un jour, rencontrée par hasard, une diseuse de bonnes nouvelles lui annonce, à elle, un danger. Angoissée et désireuse d'en savoir plus, accompagnée du narrateur, elle se rend chez la voyante qui lui raconte une histoire étrange: durant sa jeunesse, elle vivait seule avec un chat. Ensuite elle fait la connaissance d'un jeune homme, et ils deviennent des amis de plus en plus proches. Finalement un jour où ils allaient se trouver dans une situation intime,

chez elle et en présence de son chat, ce dernier attaque violemment le malheureux amoureux. Devenu aveugle, ce dernier rompt avec l'aimée; le chat, jeté dehors par la fenêtre le jour de l'incident, se retrouve empaillé chez la femme.

Le premier rapprochement de cette partie – centrale - de la nouvelle avec la partie introductive fait voir un désarroi contrastant avec l'ambiance de bonheur de départ: «Emma [...] frissonna [...] d'inquiétude [...] pâlie, écoutait, attendait, le souffle court, haletant d'angoisse [...] une mort [...] La mort de qui ? Quand ? Comment ? La vieille répondait [...] Emma, défaillant d'émotion [...] frappée de peur [...] La vieille [...] : « C'est le malheur de ma vie. » (*Ibid* p. 48-49) Les réactions d'Emma aux paroles de la sorcière et l'histoire vécue que celle-ci lui raconte comme exemple, et qu'elle qualifie de malheur de sa vie, tranchent nettement avec les jours heureux que vivait Emma entourée de son amant, de son mari, et de son chat. Et comment pouvaient-ils tous être ensemble avec les mêmes rapports d'amour (amant et amante) et d'amitié (amant et mari), puisque la sorcière venait de lui annoncer « gravement » (*Ibid* p. 49), avec l'exemple à l'appui, qu'un malheur lui arrivera à moins qu'elle ne garde pas le chat !

Mis à part cette nouvelle situation, au bord de l'abîme, où se trouvent autant l'amante que l'amant ainsi que le rival, le texte contient une autre mise en abyme, cette fois textuelle. Dans le récit surgit un autre récit, relaté par la sorcière, où est reflétée une histoire d'amour identique avec des participants semblables. C'est justement ces ressemblances surprenantes qui non seulement touchent mais convainquent Emma de prendre une décision et de la mettre en acte.

La première de ces ressemblances entre le récit emboîté et le récit emboîtant est le type de l'amour. Effectivement, le même rapport triangulaire que – grâce aux apports freudiens – nous avons pu observer dans le récit du je-narrateur, se retrouve aussi dans le récit de la sorcière: un possesseur légitime, une femme aimée, un intrus. La différence significative entre ces deux récits est que dans le premier récit le possesseur légitime, à savoir le mari, n'assume pas la fonction de rivalité et ne constitue donc pas un obstacle à l'amour interdit, tandis que dans le récit emboîté, le chat se révèle autant rival que possessif, comme un mari jaloux: « ce chat-là [dit la sorcière] je l'ai aimé *comme on aime un frère* [...] J'étais *jeune* alors, et toute *seule*

[...] *Je n'avais que lui* [...] il *m'idolâtrait* plus qu'un fétiche.» (G. Maupassant, p. 49). C'est dans cette relation d'amour, réciproque et légitime, où apparaît l'intrus.

La seconde similitude concerne les participants de cette relation ternaire. Pour ce qui est des femmes, l'affinité des deux est d'abord signalée par la description des attitudes « La vieille s'assit près d'elle *familièrement* et lui *prit la main* [...] [Emma] *se pressait contre* la commère » (Ibid) puis annoncée explicitement: « une crédulité pareille les faisait sœurs par la pensée et par le cœur. » (Ibid) En ce qui concerne les amants, l'analogie provient du fait qu'ils sont des « garçon », et qu'ils occupent la place de l'intrus: « Or, il arriva que je [la sorcière] fis une connaissance, un [...] garçon » (Ibid) Quant aux chats, leur ressemblance est la première chose qui frappe la femme, une fois entrée chez la sorcière: « [...] regarde ce minet comme il ressemble à Misti. [...] Et elle expliqua à la vieille qu'elle possédait un chat tout pareil, mais tout pareil ! » (Ibid)

Ce qui distingue les deux récits est leur dénouement. Pour le premier, récit emboîtant, la question de dénouement ne se pose pas, puisqu'il n'y a pas de nœud justement: un mari, complaisant, effacé, souvent absent, n'est pas un obstacle, quoique la position du chat, présent surtout dans l'intimité des amoureux, laisse planer une certaine menace lorsque la patte allongée de ce dernier posait sur la bouche ou sur la paupière de l'amant cinq griffes ouvertes, dont les pointes lui piquaient les yeux. (Ibid, p. 45-46). Dans le cas du récit emboîté, celui de la sorcière, le dénouement est atroce: le chat crève les yeux à l'amant !

Le chat !

Il est vrai qu'en général « le symbolisme du chat est très hétérogène, oscillant entre les tendances bénéfiques et maléfiques; ce qui peut s'expliquer simplement par l'attitude à la fois douce et sournoise de l'animal » (J. Chevalier; A. Gheerbranti, 2008, p. 214). Dans la nouvelle dont nous nous occupons dans ces pages aussi, il représente ces deux tendances: aimant vis-à-vis de la maîtresse, hostile et dangereux par rapport au rival d'amour. Mais situé dans le contexte de cette nouvelle, il revêt une fonction, un rôle plus significatif qu'un simple symbole de bonté ou de méchanceté.

D'abord, il occupe le titre de l'œuvre. Ensuite est remarquable sa position dans la trame du récit: dans le récit du je-narrateur, à la séquence introductive, sont présentés le je-narrateur, le mari, la femme et le chat. Ainsi le chat est mis en avant comme l'un des personnages de l'histoire. Dans le second récit, celui de la sorcière, son rôle et sa place sont d'autant plus sensibles qu'il n'y a pas de mari: la femme, le chat et l'intrus. Il lui est donc ainsi conféré une place de premier ordre à tel point que c'est sa présence et son absence qui sont déterminantes « Si vous aimez un homme, il ne faut pas le garder. » (G. Maupassant, p. 49)

Cette relation d'amour ternaire mise en place, la progression textuelle superposent les deux récits de par la mise en abyme, en sorte qu'ils se complètent: cette relation d'amour n'est en fait composée que de trois constituants à savoir une femme (Emma et la sorcière), un amant (les deux garçons dans les deux récits), un agent faisant fonction d'obstacle à cet amour c'est-à-dire le chat. Ainsi le texte élimine le mari: dans le récit emboîtant, il est souvent absent d'une part, d'autre part il ne manifeste aucune rivalité, encore moins de menace vis-à-vis de l'intrus qu'est l'amant; dans le second récit - mis en abyme - il est littéralement inexistant laissant la place au chat autant amoureux de la femme que féroce à l'égard de l'intrus.

Du point de vue psychanalytique, à partir des éclaircissements donnés par le fondateur de la psychanalyse, nous savons que dans les activités psychiques humaines -autant dans l'acte de créer des œuvres d'art ou rêver que dans la veille - les animaux, surtout quand ils manifestent de l'hostilité, « symbolisent ordinairement les pulsions passionnelles du rêveur [ou de celui qui produit l'œuvre] ou pulsion d'autres personnes que le rêveur craint; et, avec un léger déplacement, ces personnes mêmes. Il n'y a pas loin de là à un mode de figuration analogue au totémisme; le père redouté est symbolisé par de méchants animaux, des chiens, des chevaux sauvages. » (S. Freud, (B) 1999, p. 351.) En ce qui concerne l'état de veille où cette représentation peut se manifester avec le même symbolisme d'animaux hostiles, on peut se référer à une autre œuvre très importante, intitulée *Cinq psychanalyses*. Dans cette œuvre, S. Freud présente, entre autres, le cas d'un garçon souffrant d'une phobie: la peur de chevaux. Cette œuvre est une très longue analyse détaillée où sont rapportés les dialogues avec le patient (un petit garçon vivant avec sa mère et son

père) ainsi que les explications de S. Freud qui analyse autant les comportements et les propos que les circonstances où apparut cette phobie, étape par étape, jusqu'à la guérison. Ce qui est intéressant et instructif est que le résultat de cette observation confirme- en tant que *fait clinique* – les remarques freudiennes que nous venons de citer sur « les pulsions passionnelles » et son rapport avec « le père redouté »: « [ce petit garçon] est vraiment un petit Œdipe, qui voudrait 'mettre de côté' son père, s'en débarrasser, afin d'être seul avec sa jolie maman [...]. Ce souhait prit naissance pendant les vacances d'été, alors que les alternatives de présence et d'absence du père attiraient l'attention du [garçon] sur les conditions auxquelles était liée cette intimité avec sa mère [...] ». (S. Freud, (C) 1999, p. 172) Et pour ce qui est du père et du cheval, nous apprenons que: « les chevaux étaient, de tous les grands animaux, ceux qui intéressaient le plus [le garçon]; jouer au cheval était son jeu préféré [...] Je suspectais- ce que le père [...] confirma quand je m'en enquis auprès de lui – que le père avait le premier servi à son fils de 'cheval' [...]»(Ibid p. 183)

Dans l'histoire d'amour que nous analysons aussi, nous avons pu repérer autant une relation d'amour ternaire que l'hostilité du rival vis-à-vis de l'intrus qu'est l'amant, ce que souligne le texte par le biais de la mise en abyme où tout est accentué, précisé, réalisé. Faisant fonction de mari ou de père redouté, le chat fait face, menace celui qui se trouve dans la position d'Œdipe, en l'occurrence l'amant de la femme désirée. (Il est à y ajouter que l'animal en question dans les deux récits est mâle, tandis que les femmes ont ordinairement des chattes ou des chiennes.)

Or cette menace elle-même n'est pas anodine. Dans le récit emboîté, contrairement au récit du je-narrateur, il n'y a pas de question de menace mais de sa mise en acte, et ceci de manière pour le moins très déchirante. De plus, on peut se demander pourquoi c'est de cette manière qu'est réalisée la menace, le chat aurait pu s'attaquer à la gorge par exemple. Par ailleurs, étant donné qu'un texte est un tout, et que c'est dans son ensemble qu'il faut le considérer pour en découvrir le sens, rien n'y est de superflu, surtout pas cette mise en acte atroce de la menace qui détermine la fin de l'histoire.

Les yeux

Le rapport entre l'œil et le désir ne se limite pas à des expressions (en français comme en persan) comme « le mauvais œil », au sens du regard qui porte malheur à ce qu'on désire et qu'on n'a pas. Dans les mythes aussi nous retrouvons le même rapport intime. « Les Bambaras disent: « *la vue, c'est le désir; l'œil est l'envie* et enfin *le monde de l'homme c'est son œil.* » (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 2008, p.689).

Dans le texte dont nous nous occupons dans cet article, le désir occupe incontestablement une place de premier ordre. Ce n'est donc pas par hasard si dans le récit du je-narrateur le chat, de par sa position dans les moments de l'intimité des protagonistes, menace les yeux du rival; et dans le récit emboîté, celui de la sorcière, le chat crève effectivement les yeux au rival: « je m'aperçus qu'il avait les yeux crevés, les deux yeux ! » (G. de Maupassant, p. 50)

Ce que souligne le texte par sa structuration, c'est-à-dire par l'emploi de la mise en abyme, est la perte des yeux: d'abord annoncée comme menace dans le récit emboîtant, elle est réalisée dans le récit de la sorcière. La question qui se pose est donc le sens que recouvre la perte des yeux, soulignée, dans un contexte de rivalité amoureuse.

Référons-nous aux mythes. « Boand, mère d'Ængus, en punition de son adultère avec le Dagda, se voit enlever un œil [...] » (J. Chevalier, A. Gheerbrant, 2008, p. 689) Dans le mythe d'Édipe aussi, il est question d'amour illégal et de perte des yeux. Dans la nouvelle que nous analysons, aussi. Dans les trois cas, cette perte représente un châtement infligé au coupable. Mais pourquoi les yeux ? Compte tenu du rapport intime que nous venons d'évoquer entre la vue et le désir, la perte des yeux aboutirait à l'absence du désir. Mais cette déduction, logique, ne nous paraît pas tout à fait convaincante pour la raison suivante. Dans la nouvelle de Maupassant, la perte des yeux aboutit non pas à l'aveuglement du personnage mais à sa mort « Il fallut qu'il entre à l'hospice. Il est mort de peine au bout d'un an. » (G. de Maupassant, p. 50). Ainsi la perte des yeux représente, plus que la perte d'envie, quelque chose qui équivaut à la perte de vie. Et quelle perte peut être à tel point importante, angoissante dans l'inconscient des hommes, que si elle réalisait ce serait la perte de toute la personne et non pas celle d'un organe ?

Référons-nous à l'apport de celui dont les éclaircissements se basent autant sur les faits cliniques que sur l'analyse des mythes et des

œuvres littéraires: «l'expérience psychanalytique nous met en mémoire que c'est une angoisse infantile effroyable que celle d'endommager ou de perdre ses yeux. Beaucoup d'adultes sont restés sujets à cette angoisse et ils ne redoutent aucune lésion organique autant que celle de l'œil. N'a-t-on pas d'ailleurs l'habitude de dire qu'on tient à quelque chose comme à la prune de ses yeux ? L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a ensuite appris que l'angoisse de perdre ses yeux, l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration. Même l'auto-aveuglement du criminel mythique Œdipe n'est qu'une atténuation de la peine de castration qui eût été la seule adéquate selon la loi du talion. » (S. Freud, 1985, p. 231)

Ainsi dans les deux récits, le chat - rival dans la relation d'amour ternaire - en menaçant le personnage de lui crever les yeux, et en lui crevant effectivement les yeux dans le second récit mis en abyme, vise à l'éliminer de façon la plus atroce, c'est-à-dire, à le castrer. En effet pour empêcher le rival de posséder la femme qu'on désire quelle façon peut être plus efficace que de le castrer ? Un fait textuel particulièrement remarquable est que le chat porte le nom de « Mouton » qui, étymologiquement, signifie « le mâle châtré » ! (P. Robert, 1996)

La clôture de la nouvelle rejoint ainsi, sur un mouvement circulaire, l'ouverture du récit: un mari complaisant ne montrant aucune réaction virile vis-à-vis de l'amant, on dirait un mari *neutre*, « mouton », mâle châtré, est remplacé à la fin de la nouvelle par celui qui, dans une logique de virilité, est capable de castrer le rival, de l'empêcher de *posséder* la femme sur laquelle il n'a aucun droit. Le récit emboîté, mis en abyme, redresse ainsi la situation œdipienne au profit du « tiers lésé », en le réhabilitant, en le situant dans la position qui lui revient de droit: il peut ne plus se comporter comme un « mouton », comme un mâle châtré mais comme celui qui sait réagir, qui, selon la loi du talion, castrer au lieu de se laisser castrer. Et c'est justement ce que ressent Emma en apprenant le récit de la sorcière qui, en tant que femme âgée, donc expérimentée, veut l'avertir en lui rappelant la loi de l'interdit. Nous pouvons maintenant comprendre cette remarque du texte sur le rougissement d'Emma à la fin de la nouvelle. Au bout de quelques jours après leur visite chez la sorcière, l'amant se rend chez sa maîtresse; il est surpris de ne pas apercevoir le chat: « Je demandai

où il était. Elle rougit et répondit: « Je l'ai donné [...] J'ai eu peur pour tes yeux, mon chéri. ». (G. de Maupassant, p. 50-51). Elle rougit parce qu'à la suite de l'angoisse qu'elle a ressentie en apprenant l'histoire de la sorcière, elle *sait* ce qu'elle a fait: elle a jeté dehors justement (ou injustement !) « le tiers lésé » au profit de l'amant. Dit autrement, elle contourne la loi pour sauver Œdipe.

Conclusion

Le texte littéraire étant susceptible d'une multiplicité de lectures, aucune analyse ne peut prétendre à l'exhaustivité. Toutefois, étant donné que l'objectif de toute analyse est l'approfondissement du texte pour en éclairer le ou les sens, il nous semble que notre travail se situerait dans la même optique: éclairer. Effectivement, parmi les œuvres de Maupassant, connus pour leur portée psychologique et sociologique, *Misti* peut surprendre: une anecdote frôlant la superstition. Qu'une amoureuse suive une diseuse de bonnes nouvelles, ne serait ni rare ni significatif; il serait à la rigueur une histoire qui fait sourire. Et pourtant. Une série de questions se font jour: pourquoi un auteur si perspicace s'occuperait d'un sujet si, apparemment, dénué de sens profond d'une part, d'autre part, d'où vient l'attrait de cette nouvelle? D'après les travaux de grands chercheurs, en premier lieu S. Freud qui en a donné l'exemple, toute production artistique, y compris littéraire est chargée de sens. Autant les grands mythes anciens que les productions littéraires ultérieures nous révèlent les phénomènes psychiques en lutte, lesquels constituent la vie psychique de l'homme. C'est à la lumière de ses éclaircissements que – nous semble-t-il – le sens profond de cette nouvelle peut être mis en jour. Dès lors, l'amante et l'amant en question dans cette nouvelle, se retrouvent dans une relation œdipienne où le chat occupe une place de première importance. Les faits de textes aussi prennent sens: autant la description que le nom propre, ainsi que la technique de la mise en abyme se retrouvent engagés dans la construction de cette édifice littéraire qui, en fin de compte (et en fin de conte !), nous charme puisqu'elle nous rappelle, toujours entre les lignes, les faits psychiques qui nous gouvernent tous, homme et femme. Et c'est probablement là la force du texte: sous forme d'un simple récit, il nous rappelle la constellation des forces psychiques où nous les humains, nous interagissons sans en être

toujours conscients. Ainsi, loin d'être un simple récit de superstition de bonnes femmes, l'analyse nous dévoile que cette nouvelle est en fait une mise en scène de la réalisation d'un fantasme humain: Œdipe échappe au châtement, l'amour perdure.

Bibliographie

- Chevalier, J. Gheerbrant, A. *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, éd. revue et augmentée, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 2008.
- Freud, S. (A) *La vie sexuelle*, tr. Laplanche, J., PUF, Paris, 1999.
- Freud, S. (B) *L'interprétation des rêves*, nouvelle édition augmentée et entièrement révisée par Berger. D. tr. Meyerson, I. PUF, Paris, 1999.
- Freud, S. (C) *Cinq psychanalyses*, tr. Bonaparte, M. et Loewenstein, R. M. PUF, Paris, 1999.
- Freud, S. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, tr. Féron, B. Gallimard, Paris, 1985.
- Genette, G. *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.
- Maupassant, G. de, *Misti, souvenirs d'un garçon*, dans *La petite Roque et autres contes noirs*, Flammarion, Paris, catalogue Librio, 2000, P. 45-51.
- Robert, P. *Nouveau Petit Robert, Version électronique, Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française*, Paris, 1996.