



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE III
Laboratoire de recherche 0019

T H È S E
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE
Discipline/ Spécialité : Littérature et civilisation françaises

Présentée et soutenue par :

Alice LARRIVAUD-DE WOLF

le : 10 décembre 2011

LE PRIMITIF **DANS L'ŒUVRE DE MAUPASSANT**

Sous la direction de :
Madame Mariane BURY

Maître de conférences HDR, Paris IV-Sorbonne

JURY :
Monsieur Jean-Louis CABANÈS
Monsieur Michel CROUZET
Monsieur Jean SALEM
Monsieur Daniel SANGSUE

Professeur émérite, Paris X-Nanterre
Professeur émérite, Paris IV-Sorbonne
Professeur, Paris I
Professeur, directeur de l'Institut de littérature
française, Faculté des Lettres et Sciences
humaines de Neuchâtel

« Et si quelquefois, sur les marches d'un palais,
sur l'herbe verte d'un fossé, vous vous réveillez,
l'ivresse déjà diminuée ou disparue,
demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge ;
à tout ce qui fuit, à tout ce qui gémit, à tout ce qui roule,
à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est.
Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront,
il est l'heure de s'enivrer ;
pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous,
enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise ».

Baudelaire, « Enivrez-vous »,
Petits poèmes en prose (1862)

Dédicace

À Piero qui, me soumettant, au tout début de ma thèse, ce poème de Baudelaire, m'a invitée à m'*enivrer*.

À Piero, pour m'avoir offert ces six années pendant lesquelles j'ai pu réaliser ce travail si cher à mon esprit et à mon cœur.

À Piero, qui par son amour, sa patience, sa participation enthousiaste m'a amenée à être claire, cohérente, convaincante, à enrichir et à affiner mon propos.

À Piero, qui m'accompagne dans mes questionnements.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Mariane Bury qui, en me proposant ce sujet qui m'a passionnée jusqu'au bout, en exigeant de moi une étude exhaustive de l'œuvre, en me faisant bénéficier de sa compétence, en me prodiguant ses précieux conseils, en me témoignant de sa confiance m'a permis de mener à bien et en liberté ce travail.

Je remercie également Jean Salem pour ses importantes suggestions de lecture.

De tout mon cœur (et de tout mon esprit), je remercie mes parents pour m'avoir donné depuis longtemps déjà le goût des lettres, ainsi que, dans le cadre de ma thèse, pour leurs suggestions si enrichissantes, leur relecture sans concessions et leurs encouragements à toute épreuve.

Durant l'élaboration de ce travail, j'ai souvent eu une pensée pour Béné, qui m'a conseillée, mise en garde, encouragée de son amitié si riche ; pour ma sœur, qui transmet chaque année à ses élèves sa passion de Maupassant ; pour mes amis qui m'ont eux chaleureusement soutenue.

Je remercie aussi monsieur Delavau (professeur de khâgne au lycée Chaptal) et monsieur Lichtlé (maître de conférences à la Sorbonne, directeur de mon mémoire de maîtrise) pour avoir renforcé mon goût des lettres et avoir fait naître celui de la recherche.

Je remercie Jean-Didier Wagneur et Eric Walbecq (bibliothécaires à la BNF) pour leur aide et leurs suggestions de lecture.

Quant à Suzie, Catherine et Gilou, respectivement traductrice, éditrice et informaticien, je les remercie chaleureusement.

Et, *last but not least*, je remercie Chloé pour m'avoir fait passer une grossesse délicieuse, de sorte que, pendant cette période, j'ai pu continuer à travailler presque comme avant...

Table des matières

Introduction générale	12
 <u>PREMIÈRE PARTIE –</u> <u>LE PRIMITIF : NATURE ET CORPS CHEZ MAUPASSANT</u>	19
Introduction	20
 A. Un rapport ambivalent à la nature	23
<u>1. Osmose avec la nature</u>	23
a- Nature apaisante	23
b- Harmonie entre la nature et l'homme	27
- <i>s'immerger dans le monde et l'ingérer</i>	27
- <i>une nature sensuelle, érotisée</i>	30
c- Homme-plante, homme-animal et faune	35
d- Le <i>recyclage</i> du cadavre	40
 <u>2. La tentation de l'Ailleurs</u>	44
a- Nature sauvage, source de bien-être	44
b- Le mythe de l'Ailleurs	54
- <i>marques du passé</i>	54
- <i>ailleurs et authenticité</i>	56
- <i>féerie exotique</i>	59
- <i>féerie et sacré</i>	62
 <u>3. Discordance entre l'homme et la Nature</u>	64
a- Amour bête de la nature	64
b- Une nature assimilée à une puissance railleuse	68
c- Une nature perçue comme hostile	72
d- Cruauté du vieillissement et de la mort	74
- <i>vieillissement</i>	75
- <i>fascination et peur de la mort</i>	77
- <i>la pourriture</i>	83
 <u>4. Les pièges de la Nature : reproduction et parenté</u>	85
a- La reproduction comme piège	86
- <i>l'influence du printemps</i>	86
- <i>se soustraire à l'emprise des pulsions</i>	89
- <i>l'évitement du piège par la caresse</i>	91
b- Maternité animale et filiation en horreur	92
- <i>quelques cas d'exception</i>	92
- <i>maternité animale</i>	100
- <i>le violent rejet de l'enfant par le père</i>	103
- <i>la torture de l'accouchement</i>	104
- <i>la haine de la maternité et de l'enfant</i>	106

B. Corps et tête : une hiérarchie renversée	110
1. <u>Une tête mal pensante, voire malfaisante</u>	110
a- La bêtise généralisée	110
- <i>bêtise du peuple et de la foule</i>	111
- <i>bêtise des mondains et des bourgeois</i>	115
- <i>bêtise de la femme</i>	117
b- Naïveté ou niaiserie : le berceau des illusions	119
- <i>l'illusion de l'amour et du bonheur</i>	120
- <i>l'impossible connaissance de l'autre</i>	135
c- Le refuge dans la non-pensée	140
- <i>pensée limitée</i>	141
- <i>la raison disqualifiée</i>	142
- <i>sens limités</i>	145
- <i>absence bénéfique de pensée</i>	148
2. <u>La prédominance des sens</u>	156
a- Primauté des sensations	156
b- Les sens comme source de connaissance et de bonheur	163
C. Le triomphe des pulsions : instinct, sexualité et meurtre	167
1. <u>L'homme animalisé</u>	167
a- La chasse comme métaphore des relations humaines	168
b- L'instinct comme force irrépessible	172
c- L'homme, « animal humain »	177
- <i>les signes extérieurs de l'animalité chez l'homme</i>	177
- <i>la femme, bête humaine par excellence : un corps sans tête</i>	183
- <i>de la sexualité animale des humains</i>	186
- <i>l'homme comme animal souffrant et/ou menaçant</i>	189
2. <u>Pulsion de vie, sensualité, sexualité joyeuse</u>	193
a- Entre vitalisme, éveil des sens et désir	194
- <i>la pulsion de vie</i>	194
- <i>l'éveil des sens</i>	197
- <i>désir du corps et corps du désir</i>	199
- <i>le refus de l'idéalisation de la femme</i>	202
b- Plaisir sexuel	206
- <i>le recours aux métaphores culinaires</i>	207
- <i>la jouissance par la sexualité</i>	210
- <i>une sexualité sans tabou</i>	213
c- Sensualité et sexualité exotiques	218
- <i>les « tendresses noires » ou le désir pour les femmes d'ailleurs</i>	218
- <i>primat des sens</i>	222
- <i>la divinité sensuelle : une figure originale</i>	224
d- L'érotisme ou le jeu avec l'instinct	228
3. <u>Sexualité cruelle et brutale</u>	232
a- Cruauté de la sexualité	233
- <i>Éros et Thanatos</i>	234
- <i>redéfinir la passion, sa violence</i>	241
b- Violences physiques et viols	243

4. <u>La violence et le meurtre comme pulsions</u>	250
a- Violences verbales et physiques, en dehors des relations sexuelles	250
b- Armes du hasard et absence de préméditation	258
D. Rejet du corps et sexualités différentes	263
1. <u>La chasteté</u>	263
a- La chasteté comme pureté	263
b- La chasteté comme joie	268
2. <u>L'hétérosexualité en question</u>	270
a- Dégout de l'hétérosexualité	271
b- Androgynie et homosexualité	274
3. <u>Liberté sexuelle et révolte</u>	275
Conclusion	280
<u>DEUXIÈME PARTIE – LA MISE EN CAUSE DE LA SOCIÉTÉ, DE LA CULTURE, DE LA CIVILISA- TION À LA LUMIÈRE DU PRIMITIF</u>	281
Introduction	282
A. La société comme source de tromperie et de perversion	285
1. <u>Le règne de l'artifice</u>	285
a- Ersatz de la nature	286
b- Beauté factice	288
c- La <i>comédie humaine</i> chez Maupassant	294
2. <u>Quand la culture pervertit la nature</u>	305
a- La loi du marché ou l'argent hissé au rang de valeur	306
b- Les lois morales	319
3. <u>L'artiste à l'épreuve de la société</u>	322
a- Compromission de l'artiste	323
b- Art, authenticité et amoralité	325
c- L'artiste comme étranger : solitude et souffrance	330
B. L'imposture des institutions	338
1. <u>Le mariage ou l'enfer de l'intime</u>	338
a- Le mariage comme source de malheur	339
b- Le couple soumis à des rapports de domination	345
- <i>de la maîtresse-femme à l'idole</i>	345
- <i>l'amour est un piège</i>	349
c- Éloge de l'infidélité	361
2. <u>La justice discréditée</u>	367
a- Des innocents injustement accusés et condamnés	367

b- Des coupables relaxés	369
3. Le discrédit jeté sur l'Église	371
a- La foi, un défaut d'intelligence	372
b- L'homme d'Église, une figure contre nature et malveillante	377
c- Dieu et la fatalité : des forces surnaturelles en question	382
d- La revalorisation des superstitions	397
C. Le questionnement d'une certaine définition de la civilisation	404
1. Des préjugés raciaux tenaces à la dénonciation de la mission civilisatrice des pays occidentaux	405
a- Idéologie et propagande	406
b- Un discours dominant intégré, voire relayé par les artistes	408
- <i>le sentiment de supériorité du civilisé</i>	409
- <i>la civilisation, un processus à la fois bénéfique et inéluctable</i>	412
c- La condamnation de la colonisation	418
d- Un regard neuf porté sur l'Autre	425
2. Barbare civilisé et civilisé barbare	429
a- Maupassant, héritier de Montaigne	429
b- La guerre comme signe de l'irréductible barbarie de l'homme	435
c- Synthèse et non opposition entre barbare et civilisé : quand l'un se civilise, l'autre se barbarise	448
Conclusion	457
 <u>TROISIÈME PARTIE –</u> <u>LE PRIMITIF OU L'ÉBRANLEMENT DES REPÈRES</u>	459
Introduction	460
A. L'indifférenciation sexuelle et sociale	462
1. Indifférenciation sexuelle	462
a- De l'homme dévirilisé...	462
b- ... à la femme masculinisée	464
2. Indifférenciation sociale	467
a- Aristocratie déchue	467
b- Ascension de la riche paysannerie et de la bourgeoisie	470
c- Nivellement social	472
B. L'indifférenciation morale : en deçà du Bien et du Mal	476
1. La question du respectable	476
a- Portrait de la prostituée en honnête femme	477
b- Les affinités entre le pur et l'impur	480
c- Le charme du vice	485
2. Quand la mort n'est pas considérée comme sacrée	491
a- La mort de l'un entraîne la réjouissance de l'autre	491

b- Irrespect vis-à-vis du mort même	492
c- La mort défiée : de la farce au suicide	495
3. Quand la vie n'est pas respectée	505
a- Des crimes prémédités	506
b- « Le massacre des innocents »	507
- <i>tortures et meurtres d'animaux</i>	509
- <i>exactions à l'encontre des parias</i>	517
- <i>tortures d'enfants et infanticides</i>	523
c- La mise à mort psychique	525
4. Crimes non expiés et crimes non condamnables	529
a- Ni sentiment de culpabilité, ni compassion	529
b- La vengeance comme expression d'une justice personnelle	537
c- Inceste et meurtre : à qui la faute ?	542
C. Folie et fantastique : le brouillage des frontières	547
1. La folie revue et corrigée par Maupassant	548
a- La folie : hantise et fascination	548
b- La folie en question	554
2. Le fantastique à l'assaut du réel	559
a- Définition du fantastique	560
- <i>un décor réaliste</i>	561
- <i>l'irruption de l'étrange</i>	561
- <i>les effets produits sur le personnage et le lecteur</i>	565
b- Les fondements du fantastique chez Maupassant	573
- <i>défiance envers les certitudes</i>	573
- <i>fascination pour l'inconnu et reconnaissance de l'existence d'un naturel inexplicable</i>	576
c- Les spécificités du fantastique de Maupassant	579
- <i>un fantastique de la peur</i>	579
- <i>« la débâcle de la conscience » ou un sujet en perte d'identité</i>	582
- <i>le fantastique comme réponse esthétique au désespoir</i>	590
D. Maupassant, un primitif en écriture	593
1. Des sources littéraires ou bibliques revues et corrigées à la baisse	594
a- Le déconstruction de la figure du héros par Maupassant	594
b- Bel-Ami, un Christ à moustache	602
c- « La Petite Roque », un épisode biblique détourné	604
d- Pierre, un héros tragique sans grandeur	608
2. Contrarier violemment les attentes du lecteur	612
a- Le <i>besoin de ravage</i>	612
- <i>des titres et des incipit trompeurs</i>	613
- <i>des fins en forme de coups de grâce</i>	615
- <i>la fin du personnage, une défaite formelle</i>	617
- <i>des adaptations à l'écran édulcorées</i>	619
b- Le malin plaisir de l'équivoque	622

- <i>la polyphonie : désorienter le lecteur</i>	622
- <i>empêcher le jugement</i>	625
c- Le texte de Maupassant : une catharsis impossible	627
Conclusion	632
Conclusion générale	633
Annexes	636
Index des noms propres	637
Bibliographie	645
Titres des chroniques citées	672
Résumé en français	676
Mots-clés en français	676
Titre de la thèse en anglais	676
Résumé en anglais	676
Mots-clés en anglais	677

Éditions de référence et abréviations

Contes et Nouvelles, Gallimard, coll. « Pléiade », éd. Louis Forestier, volumes I et II, 1974 et 1979. Abrégés I, et II.

Romans, Gallimard, coll. « Pléiade », éd. Louis Forestier, 1987. Abrégé R.

Contient :

- *Une vie*, abrégé UV ;
- *Bel-Ami*, abrégé BA ;
- *Mont-Oriol*, abrégé MO ;
- *Pierre et Jean*, abrégé PJ ;
- *Fort comme la mort*, abrégé FCM ;
- *Notre cœur*, abrégé NC ;
- *L'Âme étrangère*, abrégé AE ;
- *L'Angélus*, abrégé Ang.

Chroniques, UGE, coll. « 10/18 », éd. Hubert Juin, vol. I, II et III, 1980. Abrégés *Chro.*, J. I ; *Chro.*, J. II et *Chro.*, J. III.

Chroniques, Rive Droite, éd. Gérard Delaisement, vol. I et II, 2004. Abrégés *Chro.*, D. I et *Chro.*, D. II.

Chroniques. Anthologie, éd. Henri Mitterand, Le Livre de Poche, 2008, 1758 p.

Au soleil, Ollendorff, Paris, illustré par André Suréda, 1902. Abrégé AS

La Vie errante, La Table Ronde, 2000. Abrégé VE

Sur l'eau, Gallimard, coll. « Folio classique », éd. Jacques Dupont, 1993. Abrégé SLE

Correspondance de Maupassant (1862-1880), Cercle du Bibliophile, éd. Jacques Suffel, vol. I, II et III, 1973. Abrégé Corr. Suf

Correspondance inédite de Guy de Maupassant, Dominique Wapler, éd. Artine Artinian et Édouard Maynial, 1951. Abrégé Corr. AM

Correspondance Flaubert-Maupassant, Flammarion, éd. Yvan Leclerc, 1993. Abrégé Corr. YL

Des vers et autres poèmes. Œuvres poétiques complètes, Publications de l'Université de Rouen, éd. Emmanuel Vincent, 2001. Abrégé V.

La Paix du ménage suivie de *Au bord du lit*, Les Impressions nouvelles, préface Albert Algoud, Paris-Bruxelles, 2003, 91 p. Abrégé Th.

Avis : conte ou nouvelle ?

Dans son *Maupassant et l'art du roman*¹, André Vial opère une distinction nette entre *conte* et *nouvelle*, que résume Jean-Jacques Brochier : « La nouvelle doit avoir une charpente romanesque, elle doit dire une *histoire*, avec un début, un développement et une fin, une *chute*, alors que le conte, tout entier placé dans la bouche d'un personnage qui dit *je*, et fait partie du jeu, peut s'interrompre quand le narrateur le juge bon, se contentant d'indiquer (ou de sous-entendre) une *morale*. La signification du conte lui est en quelque sorte extérieure, celle de la nouvelle est intrinsèque² ». Mais, selon Mariane Bury, « les distinctions subtiles que la critique française introduit entre *conte* et *nouvelle* ne sont pas pertinentes en ce qui concerne Maupassant. Il vaut mieux parler de *récit court*, nettement différencié du roman par le critère de la publication en recueil³ ». Par souci de commodité, nous utiliserons donc dans notre travail les deux termes indifféremment.

Note

Afin de rendre la lecture plus fluide et plus concise, la référence des chroniques entre parenthèses n'indique que l'édition, le numéro du volume et la page. Pour plus de précision, le titre de chacune d'entre elles est indiqué dans une annexe finale.

¹ *Guy de Maupassant et l'art du roman* (Paris, Nizet, 1971, 641 p.). Cet ouvrage majeur sera désormais abrégé *MAR* pour l'édition de 1971 et *MAR* 1954 pour l'édition de 1954.

² Jean-Jacques Brochier, *Maupassant, une journée particulière : 1^{er} février 1880*, J.-C. Lattès, 1993, p. 51.

³ Et de résumer : « L'expression anglo-saxonne *short story* est celle qui convient le mieux » (Mariane Bury, « Récit court et langage dramatique : l'effet dans la poétique de Maupassant », *Maupassant conteur et romancier*, éd. C. Lloyd et R. Lethbridge, University of Durham, 1994, p. 125. Désormais abrégé *MCR*).

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Tandis qu'en Europe, et surtout en France les penseurs du XVIII^e siècle concentrent leur intérêt sur le problème des origines, ceux du siècle suivant se penchent sur la question des aboutissements. C'est par ce constat que George Steiner introduit ses leçons sur *Origine et Poétique*, données en 1992 au Collège de France¹. La réflexion sur les origines est déclinée au siècle des Lumières dans de nombreux domaines : parmi d'autres, Montesquieu étudie l'origine des institutions politiques, Bayle l'origine des religions, Vico l'origine des nations, Rousseau l'origine du langage et l'origine du contrat social, Diderot et Rousseau l'origine de la musique. À la suite de la problématique de George Steiner, on pourrait ajouter la réflexion par Locke et Rousseau sur l'état de nature, cet état d'avant l'émergence de la société. Pour mettre en perspective chacune de leur pensée, remontons au XVII^e siècle, et plus particulièrement à Hobbes. Dans le *Léviathan* (1651), l'état de nature est caractérisé par la liberté totale de l'individu ; totalement libre, chacun lutte pour assurer sa survie mais se trouve donc menacé par la liberté d'autrui ; l'homme naturel est ainsi en guerre permanente ; c'est le sens de la fameuse formule de Hobbes, « l'homme est un loup pour l'homme² ». Contre cette conception pessimiste des rapports humains au stade originel, Locke, un demi-siècle plus tard, offre de l'état de nature une vision idéalisée : chez lui, ce stade de l'humanité est caractérisé par l'égalité, la paix, la solidarité entre les hommes, et même par une certaine forme de morale, innée, que Locke appelle le « droit naturel ». En France, Rousseau s'oppose nettement à Hobbes : l'état de nature selon Hobbes, c'est, aux yeux de Rousseau, l'état civilisé, le produit dégénéré de la civilisation. Il élabore sa propre conception de l'état de

¹ George Steiner, *Origine et poétique*, Le Livre qui parle, coll. « Collège de France. Aux sources du savoir », 2007, CD n° 1.

² La formule vient de Plaute, *La Comédie des ânes* (II, 4, 88).

nature ; il précise d'emblée que cet état, qui n'a jamais existé, est une fiction utile à départir ce qui relève de la nature et de la culture, de l'inné et de l'acquis. Pour lui, l'état de nature met en jeu deux passions qui se tempèrent l'une l'autre : l'amour de soi¹, qui équivaut à l'instinct de conservation, et la pitié, qui consiste en la « répugnance naturelle à voir périr ou souffrir [...] nos semblables² ». Ajoutons que, pour Rousseau, si l'homme à l'état de nature est bon, il n'est pas pour autant moral puisque la morale est à créditer à la vie en société. Nous avons bien conscience que, pour traiter un sujet comme le nôtre, il eût été souhaitable d'approfondir la question de l'état de nature en philosophie, notamment avec l'étude de ces trois auteurs, mais nous avons choisi de privilégier l'approche littéraire.

À ce questionnement sur les origines, donc, répond celui du XIX^e siècle sur l'aboutissement. Le bien nommé positivisme, en effet, n'a que faire de ces quêtes du commencement jugées inintéressantes, vaines et apparentées dans l'imaginaire scientifique à la Nuit et au Chaos. À l'inverse, les sociétés modernes, rayonnant de la science positive, du progrès technologique et scientifique, de l'avancée matérielle (tous trois assimilés en ce siècle profane à de nouveaux dieux), confirment et confortent leur marche vers l'avenir. Prenant notamment appui sur la philosophie de Comte (qui voit dans l'« âge positif » l'état de l'humanité le plus perfectionné), ainsi que sur les gigantesques transformations qu'implique la révolution industrielle, les esprits, se détournant de l'origine, regardent vers le futur. C'est précisément à cette époque que naissent les grandes utopies socialistes, dont les concepteurs les plus célèbres sont Saint-Simon et Fourier. Avant Marx, ils prônent un changement de la société de type non révolutionnaire. La foi dans le progrès joue un rôle clé dans ces projets de socialisme utopique. Conçues (suivant un modèle paternaliste) comme des communautés reposant sur l'amélioration des conditions de vie, ces sociétés idéales verraient disparaître les instances de répression comme la police et la justice et feraient rimer progrès social et progrès moral. On le voit, ces deux questionnements (celui des origines et celui de l'aboutissement) mènent à des propositions touchant des domaines variés et concrets.

La question du primitif elle aussi se pose dans un grand nombre de domaines : le domaine scientifique (les mathématiques, la physique, la géologie, la biologie, la médecine) et les sciences humaines et sociales (l'histoire, l'anthropologie, la psychanalyse), sans oublier la linguistique et les beaux-arts. Le risque était donc de nous égarer ; il fallait éviter de multiplier les pistes ; il fallait faire des choix. En ne nous interdisant pas des incursions dans les

¹ Dans la pensée de Rousseau, l'amour de soi est à distinguer de l'amour propre, forme de narcissisme et de vanité inhérents à la vie en société.

² Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Flammarion, coll. « Garnier Flammarion/Philosophie », 1995, p. 161.

domaines de l'histoire et de l'anthropologie, nous avons donc choisi de traiter du primitif en littérature, et plus particulièrement chez Maupassant. C'est dans ce contexte que cet écrivain, loin de partager les centres d'intérêt de ses contemporains sur l'avenir de l'humanité, affirme sa singularité en explorant la part primitive de l'homme. Contre son siècle qu'il perçoit comme décadent, il se sent bien plus héritier du XVIII^e, ce siècle où, dit-il dans l'une de ses chroniques, « toutes les fines qualités de notre race ont atteint leur complet épanouissement¹ ». Comment comprendre chez un homme du XIX^e siècle cet intérêt pour les origines ? Quelle forme inédite prend-il sous la plume de Maupassant ? Que recouvre ici l'idée de primitif ? Si le nombre d'occurrences du terme « primitif » est très peu élevé² dans notre corpus, on saisit toute l'ampleur de cette thématique quand on y intègre des mots de sens voisins comme « sauvage », « barbare », « naturel »... Pour enrichir au maximum le champ de notre travail, nous avons relevé et analysé les sens variés, tantôt péjoratifs tantôt mélioratifs du terme « primitif » ; tous découlent du sens étymologique : « premier en date, premier-né³ », ce sens étant originellement utilisé surtout dans les domaines de la religion et de la grammaire.

Pour bien montrer l'originalité de la notion de primitif chez Maupassant, nous ferons d'abord le point sur ce que le XIX^e siècle entend par primitif. Si l'humanité est en progrès, est primitif celui « qui a la simplicité des premiers âges⁴ », qui est archaïque, « sommaire, rudimentaire⁵ », « rustre, grossier⁶ », « fruste⁷ », « prélogique⁸ », voire « bête⁹ », qui n'est « pas encore sorti de l'abrutissement supposé de l'état de nature¹⁰ ». Parce qu'il est enraciné dans la nature, est primitif celui qu'on peut apparenter à un animal, à une créature soumise à ses seules pulsions. Est primitif celui dont l'instinct, la sexualité, la violence sont impossibles à canaliser. Est primitif, donc, celui qui, comparé au civilisé, témoigne d'un « retard¹¹ »

¹ « Les Femmes » (*Chro.*, J. I, p. 303).

² Le site de Thierry Selva dénombre vingt-trois occurrences du terme *primitif(s)*, dix-huit de *primitive(s)* et trois de *primitivement* ; les mots *primitivisme* et *primitivité* sont absents de notre corpus.

³ *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. A. Rey, Le Robert, vol. III, 2006, p. 2940.

⁴ *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Larousse, Paris, Admin. du grand Dictionnaire universel, 1875, vol. XIII, p. 150. Voir aussi le *Grand Dictionnaire de la philosophie* (dir. Michel Blay, Larousse-CNRS éd., 2003, p. 850) et le *Dictionnaire de la langue française* de Littré (1873-1874, vol. III, p. 1318).

⁵ *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, p. 1632.

⁶ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Gallimard-Centre nationale de la recherche scientifique, vol. XIII, Gallimard, 1988, p. 1195. Voir le site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

⁷ Site du CNRTL.

⁸ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 850.

⁹ « Relatif aux groupes humains contemporains qui [...] n'ont pas subi l'influence des sociétés dites évoluées », d'où « bête » chez Gide (site du CNRTL).

¹⁰ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 850.

¹¹ Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, Bordas, 1989, p. 116.

certain, « d'une antériorité sauvage¹ ». Nourries par la confusion entretenue au XIX^e siècle entre « barbare », « sauvage » et « primitif », toutes ces définitions font état du jugement de valeur inhérent à la conception de l'humanité en marche, selon laquelle il faut s'arracher au stade du primitif. La représentation que l'anthropologie naissante donne du criminel en est tout à fait représentative. Lisons à cet égard l'une des conclusions qu'Arthur Bordier, disciple de Broca et fondateur en 1894 de la Société d'ethnologie et d'anthropologie de Grenoble, tire de son « Étude anthropologique sur une série de crânes d'assassins » :

les assassins que j'ai étudiés sont nés avec des caractères qui étaient propres aux races préhistoriques, caractères qui ont disparu chez les races actuelles, et qui reviennent chez eux, par une sorte d'atavisme. Le criminel ainsi compris est un anachronisme, un sauvage en pays civilisé, une sorte de monstre, et quelque chose de comparable à un animal, qui, né de parents depuis longtemps domestiqués, apprivoisés, habitués au travail, apparaîtrait brusquement avec la sauvagerie indomptable de ses premiers ancêtres [...]. Le criminel actuel est venu trop tard².

Bordier recourt au syllogisme pour faire sa démonstration : l'homme moderne s'est arraché à sa nature première ; or le criminel est une bête sauvage ; donc le criminel n'appartient pas à la modernité. « Venu trop tard », le criminel ne s'inscrit pas dans le schéma préconçu de la vision progressiste de l'humanité. Par le vocabulaire qu'il emploie (« un anachronisme, un sauvage [...], une sorte de monstre »), l'anthropologue dénie au criminel son humanité. Littéralement innommable (« quelque chose de »), ce mutant à rebours est l'irruption de la nature dans la culture, c'est-à-dire du chaos dans l'ordre. Il incarne les pulsions et les tendances antisociales que la société apprend à l'individu à canaliser, à sublimer ou bien à refouler ; loin de répondre à la définition de l'homme moderne (grâce auquel la barbarie est révolue), il présente au contraire les caractéristiques (« des superstitions, des faiblesses, des puérilités³ ») propres aux « premiers ancêtres », aux « races préhistoriques ». On le voit, l'image du primitif, dont le criminel est une des facettes, est totalement négative à l'époque du positivisme.

Maupassant s'inscrit en faux contre cette vision très restrictive. L'approche est toute différente pour qui considère le primitif non pas comme le signe d'une antériorité mais au contraire comme celui d'une permanence. Alors que Flaubert, qui a selon les Goncourt la

¹ *Grand Dictionnaire de la philosophie, op. cit.*, p. 850.

² *Revue anthropologique*, vol. II, 1879, p. 278.

³ *Ibidem*.

nostalgie d'« une grosse barbarie¹ », oppose au bourgeois policé et modéré de son temps le Barbare violent et radical, Maupassant, lui, réunit les deux temps, les amalgame. Dans l'« animal humain² » coexistent l'homme d'aujourd'hui et l'homme de jadis, le contemporain de la révolution industrielle et des inventions scientifiques et techniques et le survivant d'un passé très ancien, profondément archaïque. C'est à ce regard – original et paradoxal en pleine époque du scientisme qui fait l'apologie de la maîtrise par l'homme de la nature – que nous invite Maupassant, dont l'œuvre toute entière travaille à montrer le primitif dans et non contre le civilisé.

Cette conception d'un être mêlé nous amène à poser la problématique suivante : En quoi le primitif est-il une figure objectivement subversive, c'est-à-dire dérangeante ? Nous répondons à cette problématique en trois temps. Dans la première partie, nous nous demandons en quoi le rapport à la nature et au corps est primitif. Pour traiter cet aspect du sujet, nous prenons « primitif » au sens de qui relève « de l'état de nature³ », voire qui est « en harmonie⁴ » avec la nature, mais aussi au sens dépréciatif de « prélogique⁵ », « rudimentaire⁶ », « grossier⁷ », voire « bête⁸ », et enfin au sens de « qui s'exprime spontanément, sans contrôle, ni calcul⁹ ». Dans notre corpus, loin d'être appréhendés sous l'angle de la morale, le rapport à la nature, le corps, la sexualité, l'animalité, la bêtise sont traités comme des composantes irréductibles de l'humain, les « impulsions instinctives » étant des « déterminants communs à toute la race¹⁰ ». Bien sûr, cette conception du primitif ne gomme pas l'ambivalence propre au mot, riche sur le plan sémantique. Partant, chez Maupassant, qui se garde bien de magnifier le primitif, la nature et le corps sont fondamentalement ambivalents : quand celle-là est simultanément refuge et piège, celui-ci est tantôt source de plaisir tantôt lieu d'asservissement ; de même, la sexualité est à la fois abdication devant les instincts et pulsion de vie ; l'animalité est soit bestialité soit spontanéité ; la pulsion est signe de vitalité ou de brutalité ; la bêtise est tour à tour simplicité

¹ *Journal*, 14 déc. 1862, cité par Sandrine Berthelot, « Du barbare antique au primitif moderne : l'inscription paradoxale du sublime dans l'œuvre de Flaubert de *Salammbô* à *Un cœur simple* », *Discours sur le primitif*, éd. F. McIntosh-Varjabédian, Édition du Conseil Scientifique de l'Université de Lille-3, 2002, p. 84.

² L'expression est utilisée par Maupassant dans « Le Masque » (II, 1134), dans *Notre cœur* (R, p. 1179) et dans « Danger public » (*Chro.*, J. III, p. 385).

³ *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1632.

⁴ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, op. cit., p. 1195.

⁵ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 850.

⁶ *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1632.

⁷ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, op. cit., p. 1195. Voir aussi le site du CNRTL.

⁸ Site du CNRTL.

⁹ Site du CNRTL.

¹⁰ « Chronique » (*Chro.*, J. II, p. 98).

et stupidité. Le primitif est donc, chez Maupassant, une figure complexe, tantôt valorisée tantôt dépréciée. Mais il est surtout, par son inscription dans la matière, un miroir troublant (que le positivisme aimerait croire déformant) tendu à l'homme du XIX^e siècle qui, se prétendant un être de pure raison, cherche à renier ses origines.

Ainsi définie, la notion de primitif fonctionne, si l'on peut dire, comme un pavé dans la mare qui éclabousse la notion de civilisation et ses valeurs. C'est une autre facette du terme qui est convoquée dans la deuxième partie, le primitif désignant ici une figure « originaire, donc pur[e] et non encore corrompu[e]¹ », vierge de « l'influence des sociétés dites évoluées² », « préservé[e] de la décadence qui affecte les peuples civilisés³ ». À la lumière du primitif, donc, Maupassant brosse un portrait cinglant de l'homme de son temps : sous prétexte de vouloir s'émanciper de sa primitivité, il s'est façonné un environnement artificiel que la culture et les institutions, avec leurs lois trompeuses et contre nature, ont achevé de pervertir. En dénonçant la société comme dé-naturée, Maupassant met en question la définition de la civilisation. Dans une telle conception de l'humanité, l'opposition traditionnelle entre arriéré et évolué, archaïque et avancé, sauvage et civilisé ne tient plus. En cette fin de siècle, la politique colonialiste est à son apogée et le discours dominant est raciste ; l'auteur est d'abord méprisant ou condescendant envers le colonisé, ce qui ne l'empêche pas d'être critique quant aux conditions de la conquête ; mais il adopte progressivement, grâce au contact avec l'Autre, un regard neuf et ouvert.

La dernière partie de notre travail s'intitule « Le primitif ou l'ébranlement des repères ». L'acception anthropologique de la notion de primitif éclaire, *a posteriori*, d'une lumière singulière cet aspect de l'œuvre de Maupassant. En effet, dans ses recherches sur la « mentalité primitive », Lévy-Bruhl a mis en évidence ce qu'il a appelé le principe de « participation⁴ ». Alternative au sacro-saint principe de non-contradiction qui fonde la pensée occidentale, le principe de « participation » « permet de loger dans la même réalité le visible et l'invisible, ce que nous appelons la nature et le surnaturel, en un mot ce monde et l'autre⁵ ». Commentant cette citation, Georges Gusdorf situe le primitif « au cœur d'une réalité à peu près indissociable » où sont abolies les distinctions « entre le passé, le futur et le présent, entre le proche et le lointain, entre le sacré et le profane, entre le positif et le fantastique, le réel et le

¹ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 850.

² *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, op. cit., p. 1193.

³ Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, op. cit., p. 116.

⁴ Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1910, p. 79.

⁵ Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, Alcan, 1922, p. 226.

désirable¹ », etc. Là où la société sépare, classe, ordonne, établit des règles, la notion de primitif distille le trouble, le doute. Parce qu'elle échappe au normatif, la figure du primitif met à mal ce qui, dans la société, a valeur de cadre et de loi. Aussi assiste-t-on chez Maupassant au brouillage des différenciations sexuelle, sociale aussi bien que morale, ainsi qu'au brouillage des frontières entre folie et raison, et entre fantastique et réaliste. De cet ébranlement des repères participe, en dernier lieu, une écriture que nous appelons elle-même primitive.

Nous utilisons le terme « primitif » à la fois comme adjectif et comme substantif ; quant au déterminant « le », qui apparaît dans notre titre, il a une valeur généralisante ; partant, l'expression « le primitif » désigne, selon les exigences du développement, tantôt un âge de l'humanité, tantôt un individu, tantôt une part de l'être humain, tantôt un regard vierge. Enfin, nous optons pour une méthode résolument inductive. C'est de l'étude de l'ensemble des textes, fictifs et non fictifs, de notre corpus que sont nées les hypothèses, affinées et enrichies par des lectures de textes de grands auteurs en écho à Maupassant, par les travaux de critiques spécialistes de notre corpus et par nos analyses personnelles.

¹ Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*, Flammarion, 1984, p. 71-72.

PREMIÈRE PARTIE

LE PRIMITIF CHEZ MAUPASSANT : NATURE ET CORPS

Introduction

Le primitif, c'est d'abord ce qui relève « de l'état de nature¹ ». Est primitif celui qui mène une vie « proche de la nature² », celui qui est « en harmonie³ », en osmose – parfois même sensuelle – avec elle. Chez Maupassant, nombreux sont les personnages qui cherchent à entrer en relation avec les éléments, *a fortiori* quand le paysage est sauvage comme dans les contrées d'Ailleurs. Seul le contact avec la nature leur donne accès à une forme d'apaisement, au point qu'ils cherchent à l'ingérer métaphoriquement ou encore à se mêler à elle, dans une symbiose parachevée par la mort comme transformation du cadavre en matière qui retourne au grand Tout. Forte est l'attraction du monde alentour sur les protagonistes de notre corpus : l'univers dans sa diversité fait l'objet de véritables conquêtes physiques, sensorielles. C'est dans ce rapport direct, sans médiation que l'individu tente de trouver sa place sur terre. Et c'est en cela que l'homme de Maupassant est un primitif, un être qui s'immerge dans son environnement. Mais, dans le même temps, en héritier de Schopenhauer et en écrivain anti-romantique, Maupassant voit dans la Nature une puissance néfaste, qui se rit de l'homme, lui est hostile et lui tend, sous la forme de la sexualité et de la maternité, des pièges où le Vouloir-vivre, qui subordonne l'esprit au corps, s'exprime comme force irrésistible. Naît alors, parallèlement à l'osmose, une discordance entre l'homme et la nature où la figure du primitif est mise à distance, en tant qu'être soumis à une force qui le dépasse et l'aliène. D'emblée, donc, l'ambivalence du primitif apparaît sous ce premier angle d'attaque.

Que le rapport à la nature soit serein ou non, le primitif est aussi avant tout un être de sens, et non de raison. La pensée occidentale moderne, qui valorise l'esprit, donne alors à *primitif* le sens dépréciatif de « prélogique⁴ », « sommaire, rudimentaire⁵ », « rustre, grossier⁶ », « fruste⁷ », voire « bête⁸ », « pas encore sorti de l'abrutissement supposé de l'état de nature⁹ ». Or, Maupassant, lui, renverse la hiérarchie traditionnelle entre esprit et corps, au profit de celui-ci. Les hommes sont surtout caractérisés par leur bêtise et leur naïveté. Si l'esprit est dévalorisé, c'est au profit des sens, premiers, prédominants. Loin d'être relégués

¹ Le Robert. *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. Alain Rey, rééd. 1993, p. 1632.

² *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 850.

³ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, Gallimard-Centre nationale de la recherche scientifique, vol. XIII, Gallimard, 1988, p. 1195.

⁴ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 850.

⁵ Le Robert. *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1632.

⁶ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, op. cit., p. 1195. Voir aussi l'article « Primitif » sur le site du CNRTL.

⁷ Article « Primitif » sur le site du CNRTL.

⁸ « Relatif aux groupes humains contemporains qui [...] n'ont pas subi l'influence des sociétés dites évoluées », d'où « bête » chez Gide (CNRTL).

⁹ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 850.

au second rang, d'être déconsidérés, ils sont les réceptacles et les transmetteurs d'une certaine connaissance, et même d'une certaine vérité. Quelle vérité ? La vérité de la nature. Faire la part belle à la matière, au corporel, au sensuel, voilà donc ce qui inspire Maupassant, qui fait dialoguer le corps et l'esprit de manière originale : au lieu de reprendre l'opposition traditionnelle entre matière et esprit – issue du platonisme et de l'idéologie chrétienne, relayée par l'humanisme de la Renaissance et récupérée par le courant romantique –, Maupassant les réunit et les nivelle, proposant ainsi sa propre conception du primitif. Voyons à cet égard la phrase qui clôt « La Petite Roque », qui consiste en un travelling avant sur la tête écrasée de Renardet, qui vient de se jeter du haut de sa tour dans la rivière qui longe sa propriété : « La Brindille entourait cette roche, et sur ses eaux élargies en cet endroit, claires et calmes, on voyait couler un long filet rose de cervelle et de sang mêlés¹ » (II, 650). À la traditionnelle subordination du corps à la tête est substituée une coordination opérée par le « et » : si le « sang » relève du pur physiologique, la « cervelle », contenant de la pensée, n'est plus ici qu'une matière. Par cette image finale, les deux éléments sont malaxés.

De fait, la place accordée au corps dans l'univers maupassantien est prépondérante, la pensée ne faisant que prendre appui sur des sens surdéveloppés. C'est bien sous cet angle que Pierre Danger a analysé une partie de notre corpus, dont il a tiré son célèbre *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*². À l'image du jeune paysan de « Tribunaux rustiques », « joufflu comme une pomme et rouge comme un coquelicot » (II, 389), l'homme est un être de nature, un être de chair, un être doué d'instincts, qui réagit et réfléchit avec son corps, dirait-on. Car les sens seuls sont source d'authenticité, voire de bonheur, ou plutôt de bien-être. Ceux qui sont à l'écoute de leur corps trouvent dans la nature un écho harmonieux à leur matérialité et voient dans leur sexualité une pulsion de vie. Mais, foncièrement ambivalents, indices d'authenticité en même temps que de matérialité, les sens sont aussi le vecteur d'élans violents, invincibles. Si l'homme est un « animal social³ », Maupassant retient surtout le premier terme de la formule : instincts, sexualité, meurtres, ce sont les pulsions qui nous mènent. Le primitif, c'est précisément celui « qui s'exprime spontanément, entièrement, sans contrôle, ni calcul⁴ », celui qui relève d'un état « non encore domestiqué par les contraintes de l'état civil⁵ ». Qu'il s'agisse de violences verbales, de brutalités physiques, de pulsions sexuelles irrésistibles, de viols ou de meurtres, notre corpus

¹ On retrouve la même image dans « Mohammed-Fripouille » (II, 338) et dans « Un soir » (II, 1081).

² *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Maupassant*, Paris, Nizet (1993). Désormais abrégé *PDM*.

³ Aristote, *Les Politiques*, GF-Flammarion, éd. P. Pellegrin, rééd. 1993, p. 90. La formule d'Aristote est aussi traduite par « animal politique ».

⁴ « Article Primitif » sur le site du CNRTL.

⁵ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 850.

offre un large éventail de ces forces qui excèdent l'homme et déterminent son comportement. La figure du primitif est précisément le point de jonction entre tous ces éléments : sensualité, animalité, bestialité, violence, qui posent la question du libre-arbitre. La définition que Pierre Danger donne des personnages maupassantiens – « des boulimiques asservis à un appétit dont ils ignorent le sens¹ » – pourrait tout aussi bien s'appliquer à la figure du primitif. Faim de la nature, griserie des sens, soif de vie, appétence sexuelle, accès de violence, pulsion de mort, tout ici est histoire d'élan et de désir, de ce désir sur lequel l'individu n'a pas prise.

Et c'est justement parce qu'ils refusent d'être de pures mécaniques incapables de contrôler leurs pulsions, parce qu'ils voient là une forme d'aliénation que certains individus rejettent leur corps ou optent pour une sexualité différente. Si la plupart d'entre eux, par leur excès de maîtrise, manquent de spontanéité et d'authenticité, ils trouvent les uns dans la chasteté, les autres dans l'homosexualité une forme évidente de liberté. Ces êtres inquiétants sont en même temps fascinants : en s'arrachant à la matérialité constitutive de leur être et au Vouloir-vivre, ils tentent d'échapper au primitif qui est en eux.

¹ Pierre Danger, *PDM, op. cit.*, p. 133.

A. Un rapport ambivalent à la nature

Chez Maupassant, la nature est d'emblée perçue comme foncièrement ambivalente¹ : aux yeux des personnages, elle est à la fois un environnement qui, par les divers éléments qui la composent (eau, air, terre, feu, végétaux, animaux...), leur procure un bien-être réconfortant, et dans le même temps une force toute-puissante et néfaste qui détermine leurs comportements. Tantôt, par l'ivresse qu'elle fait naître, elle sert de baume aux souffrances que les hommes s'infligent entre eux ou au sort que leur réserve la fatalité ; tantôt elle est appréhendée comme une « ennemie » (II, 1216) qui rit de leurs joies comme de leurs peines. Si donc l'homme éprouve une osmose rassurante au contact du monde, et tout particulièrement des pays d'Ailleurs, bien vite se fait toutefois sentir entre eux une cruelle discordance, qui tient au fait que la nature se joue de lui, l'homme, et lui tend des pièges.

1. Osmose avec la nature

Est *primitif* celui qui vit en harmonie avec la nature, qui tente aussi de se rapprocher de l'état de nature. Sur cette terre où, nous le verrons, les relations humaines figurent un véritable champ de bataille et où la société dénature l'humain, écouter sa primitivité, c'est donc trouver refuge dans la nature ; c'est aussi plonger tête baissée dans le monde physique, ne faire qu'une avec les éléments – parfois érotisés –, renouer avec ses racines, au point parfois de se sentir plante, animal, faune, telle une partie du grand tout, et ce jusque dans la mort même.

a- Une nature apaisante

Heureux celui dont les misères et les ennuis n'ont point séché le cœur, qui ne s'est pas éteint dans une froide langueur, qui sourit à la douce haleine du zéphyr africain, renaît avec l'ombrage des forêts, et s'épanouit avec la fleur des prairies² !

Dans ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, Senancour se livre à un éloge de la nature dans laquelle il voit un tranquillisant de l'âme humaine. À l'instar du romantique, Maupassant expérimentera la nature en tant qu'asile, notamment au cours de ses nombreux voyages, depuis la Normandie, dont certaines contrées sont « saines pour l'esprit » (I, 1004),

¹ Sur cette question, voir notamment Pierre Cogny (*Maupassant, l'homme sans dieu*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968, p. 44), Kurt Willi (*Déterminisme et Liberté chez Guy de Maupassant*, thèse de doctorat, Univ. de Zurich, 1972, p. 72) et Micheline Besnard-Coursodon (*Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*, Paris, Nizet, 1973, p. 82).

² Étienne de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, [1799], *op. cit.*, 3^e rêverie, p. 49.

jusqu'à l'Afrique, où il espère trouver le « soulagement » que lui refuse la France (*Corr.*, AM, p. 325), en passant par la Corse et l'Italie. La côte italienne, et tout particulièrement la pointe de Porto-Fino, s'offre également à lui comme lieu d'asile :

Jamais peut-être, je n'ai senti une impression de béatitude comparable à celle de l'entrée dans cette crique verte, et un sentiment de repos, d'apaisement, d'arrêt de l'agitation vaine où se débat la vie, plus fort et plus soulageant que celui qui m'a saisi quand le bruit de l'ancre tombant eut dit à tout mon être ravi que nous étions fixés là (*VE*, p. 52).

Le port est ici non pas synonyme d'appel vers le large mais d'aboutissement, de pause. Fuir le monde et son mouvement perpétuel ; jeter l'ancre, pour savourer le calme et la stabilité. Mais, pour trouver ce lieu de calme, il a fallu d'abord larguer les amarres, comme l'a fait aussi le narrateur dans « De Paris à Heyst » qui, à bord d'un ballon, hume avec délice « les odeurs du sol [...] parfumant l'air » et en tire une sensation de « bonheur », de « bien-être profond, inconnu [...], bien-être du corps et de l'esprit » (II, 1284).

Du paysage auvergnat l'écrivain puise la même sérénité, qui le plonge dans les conditions idéales pour rédiger son troisième roman :

C'est un livre que j'ai voulu tout de tendresse et de douceur. Je l'ai écrit presque malgré moi, après un mois de rêveries promenées à travers la Limagne, dans un pays de douceur extraordinaire qui m'a enveloppé, amolli, attendri¹. J'ai pris plaisir à rêver *Mont-Oriol*, couché dans les bois, sur cette terre qui embaume².

On croirait entendre la rêverie d'un promeneur solitaire. Comme Flaubert, sans doute Maupassant ressent-il aux tréfonds de lui-même quelque chose de l'ordre d'une *tendance romantique* qu'il ne refoule pas mais que sa lucidité s'acharne à conjurer³.

Autre latitude, même impression. Face au paysage kabyle qui le rend « ivre de lumière, de fantaisie et d'espace » (II, 1069), le narrateur d'« Un soir » ressent ce bonheur comme inédit. C'est Mariane Bury qui a noté que les titres des récits de voyages « évoquent non pas des lieux précis mais des moments d'une vie au contact de la nature, du soleil, de l'eau, de l'espace. [...] Le voyage offre ainsi à l'écrivain désabusé l'occasion d'oublier l'homme social pour retrouver l'homme naturel⁴ », de se régénérer. Le retour à la nature

¹ C'est ce qui fait dire à André Hallays que l'observation y est « moins brutale » qu'ailleurs : « Il semble que ce roman, unique dans l'œuvre de M. de Maupassant, ait été pour lui comme un délassement d'imagination » (*Journal des débats*, 27 février 1887, cité par Louis Forestier, *R*, p. 1443).

² Article du 12 février 1887 cité par Marie-Claire Bancquart, Préface à *Mont-Oriol*, Gall., « Folio », 2002, p. 8.

³ En témoigne la lettre à Hermine Lecomte de Noüy, citée plus loin, où il confie craindre que *Mont-Oriol* le « convertisse au genre amoureux, pas seulement dans les livres, mais aussi dans la vie » (*Corr.*, Suf. II, n° 408).

⁴ *Maupassant*, Paris, Nathan, coll. « Balises », série « Les écrivains », 1991, p. 30.

permet à l'homme de retrouver un accord avec lui-même, de le faire accéder à une forme de bonheur. C'est l'expérience de l'héroïne d'« Enragée ? » qui, lors d'une promenade sur la plage, ressent « dans l'air du Rêve, de la Poésie pénétrante, du bonheur d'autre part que de la terre, une sorte d'ivresse infinie qui vient des étoiles, de la lune, de l'eau argentée et remuante » (I, 941). C'est un moment de jouissance infinie qui donne une valeur démultipliée, illimitée, infinie à la vie, qui restitue le sentiment primitif de l'unité, aux temps très anciens où l'homme faisait partie intégrante du grand tout.

La beauté et la quiétude de la nature ramènent également la paix dans les esprits agités comme celui de Simon ; ce qui adoucit sa souffrance d'orphelin, c'est le spectacle de l'eau :

Il arriva tout près de l'eau et la regarda couler. Quelques poissons folâtraient, rapides, dans le courant clair, et, par moments, faisaient un petit bond et happaient des mouches voltigeant à la surface. Il cessa de pleurer pour les voir, car leur manège l'intéressait beaucoup. [...] Il faisait très chaud, très bon. Le doux soleil chauffait l'herbe. L'eau brillait comme un miroir. Et Simon avait des minutes de béatitude, de cet alanguissement qui suit les larmes, où il lui venait de grandes envies de s'endormir là, sur l'herbe, dans la chaleur (I, 77).

Même si la béatitude ne dure que quelques minutes, c'est la possibilité de l'effacement de la pensée qui est source d'apaisement : dès lors que le personnage s'abandonne au paysage, sa douleur s'évanouit. L'eau, qui a une fonction poétique¹ forte dans l'œuvre de Maupassant, remue l'homme au point de le distraire de son mal-être ; elle joue un rôle majeur en lui offrant le don de la sieste : grâce au doux bercement de l'eau, il jouit d'un voluptueux farniente qui offre mollesse et légèreté au corps comme à l'âme. La beauté de la nature offre une échappatoire – même temporaire – à la tristesse et à la pesanteur du personnage.

Quant à Mariolle, il trouve, lui, un apaisement dans la forêt de Fontainebleau :

Il respirait par grandes haleines, comme un libéré qui sort de prison, et, avec la sensation d'un homme dont on vient de rompre les liens, il étendit mollement ses deux bras sur les deux côtés du landau, laissant pendre ses mains au-dessus des deux roues. C'était bon d'aspirer ce grand air libre et pur ; mais comme il en devrait boire, et boire encore, longtemps, longtemps de cet air, pour en être imprégné jusqu'à souffrir un peu moins, pour qu'à travers ses poumons il sentît enfin ce souffle frais glisser aussi sur la plaie vive de son cœur, et la calmer ! (NC, p. 1147-1148).

C'est le printemps, le moment où la forêt « s'éveill[e] » : tandis que les chênes commencent à montrer « au bout de leurs branchages, de légères taches vertes

¹ L'eau est présente dans l'œuvre sous toutes ses formes (voir « Amour », II, 846). « De l'aveu même de Maupassant, c'est le lieu de rencontre de la vie et de la mort (l'une y pourrit et l'autre y fermente, écrit-il dans *Sur l'eau* [SLE, p. 116]) » (Louis Forestier, I, 1292).

tremblotantes », l'herbe s'offre « drue, luisante, vernie de sève nouvelle » (NC, p. 1147). Immergé dans cet « immense bain de vie végétale germant sous le premier soleil » (NC, p. 1147), l'homme souffrant se sent renaître. Le paysage sylvestre printanier se fait baume et transmet au héros la sève d'un nouveau départ. Ici, à l'image des arbres aux longues branches, le corps ressourcé retrouve sa force, sa souplesse et sa liberté originelles.

Même apaisement chez l'abbé Marignan, dont la colère envers la nièce amoureuse s'évanouit à la seule vue du spectacle nocturne qui s'offre à lui :

Dès qu'il fut dans la campagne, il s'arrêta pour contempler toute la plaine inondée de cette lueur caressante, noyé dans ce charme tendre et languissant des nuits sereines. Les crapauds à tout instant jetaient par l'espace leur note courte et métallique, et des rossignols lointains mêlaient leur musique égrenée qui fait rêver sans faire penser, leur musique légère et vibrante, faite pour les baisers, à la séduction du clair de lune.

L'abbé se remit à marcher, le cœur défaillant, sans qu'il sût pourquoi. Il se sentait comme affaibli, épuisé tout à coup ; il avait envie de s'asseoir, de rester là, de contempler, d'admirer Dieu dans son œuvre (I, 597).

L'homme ressent l'effet im-médiat du pouvoir magique de la beauté du monde, de son « charme ». Au gré de ce « spectacle sublime » (I, 598) où la « poésie [est] jetée du ciel sur la terre » (I, 598), un double phénomène se produit : la nature acquiert une « âme » (I, 597), tandis que, le sacré s'incarne, prend racine, devient terrestre. Le sublime, qui apparaît rarement sous la plume de Maupassant, trouve dans la nature l'un de ses réceptacles : en témoigne le chèvrefeuille au parfum délicieux qui diffuse dans l'atmosphère « une espèce d'âme parfumée » (I, 597). Les amants qui respirent le bonheur sont en parfaite adéquation avec ce « cadre divin » (I, 598) qui devient « temple » (I, 599). Troublé par cette nature, création qui témoigne de son Créateur, le prêtre est amené à s'interroger : « Dieu ne permet-il point l'amour, puisqu'il l'entoure visiblement d'une splendeur pareille ? » (I, 599). Dans un mouvement qui métamorphose les deux amoureux en héros du « Cantique des Cantiques » (I, 598), l'amour charnel est sacralisé.

De son côté, éprouvée par la vie, Jeanne continue à trouver un certain réconfort dans la campagne normande qui l'avait touchée dès sa sortie du couvent (UV, p. 17) :

toute sa chair caressée des brises, pénétrée des odeurs du printemps, se troublait, comme sollicitée par quelque invisible et tendre appel. Elle se plaisait à être seule, à s'abandonner sous la chaleur du soleil, toute parcourue de sensations, de jouissances vagues et sereines qui n'éveillaient point d'idées. Un matin, comme elle somnolait ainsi, une vision la traversa, une vision rapide de ce trou ensoleillé au milieu des sombres feuillages, dans le petit bois près d'Étretat. C'est là que, pour la première

fois, elle avait senti frémir son corps auprès de ce jeune homme qui l'aimait alors (UV, p. 113).

De l'environnement comme substitut de l'être aimé. Désormais délaissée par son mari, la jeune femme trouve auprès de la nature caressante et pénétrante un plaisir d'ordre physique¹. Ainsi les âmes tourmentées ou frustrées trouvent-elles au sein de la nature un apaisement, comme si, par l'abandon au monde, elles remontaient à l'âge primitif d'avant la rupture de l'Alliance.

b- Harmonie entre la nature et l'homme

De ce rapport apaisant au grand tout, l'homme parachève l'harmonie en se fondant dans la nature, jusqu'à l'ingérer symboliquement et jusqu'à voir en elle une camarade sensuelle.

S'immerger dans le monde et l'ingérer

Le contact quasi magique suggéré dans *Une vie* n'est pas réservé aux malheureux. La leçon développée par Diderot dans le *Supplément au voyage de Bougainville* (1772) est que l'homme n'est heureux qu'à condition de suivre les lois de la nature. Maupassant s'inscrit dans cette conception et donne notamment à voir une nature rassurante, qui joue un rôle positif auprès de l'individu, en lui offrant un rare bien-être que ne permet plus le contact des hommes. Par conséquent, il se plaît à s'immerger dans le monde naturel, à se fondre en lui comme pour revenir à un état de nature premier, à l'image du narrateur d'« Humble drame » qui, charmé par un paysage d'Auvergne, se prend à vouloir « vivre dans une hutte » (I, 1017). On comprend, dès lors, la sympathie que l'écrivain éprouve pour les êtres proches de la nature, qui trouvent racine dans la terre, qui laissent parler leur instinct. En témoigne aussi son propre rapport à la nature, qu'a si bien décelé chez lui Théodore de Banville :

Il a, non pas seulement le grand amour, mais la possession intime, profonde, certaine de la nature ; il se mêle à ses élans, à ses désirs, à ses joies, à ses forces vives, à l'âme de la forêt et du fleuve ; il se sent une partie du grand tout, éperdument confondue avec tout ce qui germe et respire²...

¹ Dans son analyse d'*Une vie*, à propos de l'harmonie entre Jeanne et le paysage, Bernard Valette évoque les Heures, ces divinités grecques qui régulent la vie humaine (*Guy de Maupassant, Une vie*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1993, p. 80).

² Article du *National*, 10 mai 1880.

Vibrer, être pleinement vivant, c'est être immergé dans le monde physique. Maupassant, comme ses personnages, fait l'expérience de cette harmonie avec la nature qui, plutôt que de bonheur, incite à parler de « sensation du bonheur », elle-même propice à ce qui ressemble fort à des « instants de grâce¹ », à une sensation intense, donc, de joie, de bien-être, qui s'éprouve au niveau du corps, mais une sensation éphémère. Ainsi l'histoire de Rose débute-t-elle par cette communion réjouissante avec l'environnement, où l'être n'est plus qu'un corps vibrant qui savoure « un bien-être bestial » (I, 226). C'est à la manière d'un animal que cette fille de ferme entre dans la nature comme dans un lit douillet, qui sert de cadre et de préliminaires à l'arrivée du grand Jacques, ce jeune homme « bien découpé » (I, 227). De même que Rose, Jeanne et Christiane ressentent à s'immerger dans la nature un véritable « bien-être » (I, 226 ; *UV*, p. 119 ; *MO*, p. 500), de même le narrateur de « La Mère Sauvage » arpente-t-il la campagne en chantant le « bonheur divin » (I, 1217) qu'il ressent à son contact. C'est un plaisir du même type que ressent Miss Harriet quand elle se promène en compagnie de « sa sœur la brise » (I, 888) et ressent au contact de la nature une véritable « extase » (I, 885). Quant à Mme Roland, voyons quelle sensation l'étreint lors de la balade familiale en barque :

Depuis le départ elle s'abandonnait tout entière, tout son esprit et toute sa chair, à ce doux glissement sur l'eau. Elle ne pensait point, elle ne vagabondait ni dans les souvenirs ni dans les espérances, il lui semblait que son cœur flottait comme son corps sur quelque chose de moelleux, de fluide, de délicieux, qui la berçait et l'engourdissait (*PJ*, p. 723).

La mère de Pierre et Jean éprouve là une fusion d'ordre panthéiste où le sujet se laisse porter – avec joie – par la matière, plongé dans un hors-temps rendu possible par l'osmose entre l'être humain et son environnement. Beauté du paysage et apathie de l'esprit². Sensation de dissolution, voilà l'effet que produit le paysage sur les personnages, et en particulier sur les femmes : si, devant le « coucher de soleil apaisant et magnifique », mesdames Roland et Rosémilly restent « silencieuses », voire « engourdies par le bien-être » (*PJ*, p. 726), Henriette Dufour quant à elle « se sen[t] prise d'un renoncement de pensée, d'une quiétude de ses membres, d'un abandonnement d'elle-même » lors de la promenade en yole sur la rivière (I, 251).

Parfois, le sentiment est moins passif, alors de même que l'on a envie de *croquer* l'être aimé, de même l'harmonie avec la nature prend la forme de l'ingestion :

¹ Mariane Bury, *La Poétique de Maupassant*, Paris, SEDES, 1994, p. 77 (désormais abrégé *PM*) et « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *19-20 RLM*, oct. 1998, n° 6, p. 88.

² Voir aussi *Mont-Oriol* (*R*, p. 552).

Mes yeux ouverts, à la façon d'une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard, et de digérer les couleurs comme on digère les viandes et les fruits (*Chro.*, J. III, p. 284).

Boire l'air (I, 597 ; I, 885 ; *SLE*, p. 38), boire « la saveur de la brume » (*UV*, p. 51), boire le « printemps » (I, 284), « flairer¹ » les arbres, s'« emplir[r] le ventre » du paysage (*MO*, p. 533 ; I, 431), inhaler le monde : de l'art d'ingérer la nature au même titre qu'un mets riche et savoureux. Voilà des images qui reviennent souvent à propos de nos personnages qui, dans un rapport gourmand à la nature², veulent faire corps avec elle. À l'image de Maupassant même, qui découvre en lui un appétit cosmique qui l'apparente à un primitif désireux de ne faire qu'un avec le monde. À l'image de Brétigny aussi, être de nature plus que de culture :

— il me semble que je suis ouvert ; et tout entre en moi, tout me traverse, me fait pleurer ou grincer des dents. Tenez, quand je regarde cette côte-là en face, ce grand pli vert, ce peuple d'arbres qui grimpe la montagne, j'ai tout le bois dans les yeux ; il me pénètre, m'envahit, coule dans mon sang ; [...] je deviens un bois moi-même ! (*MO*, p. 533).

Dans ce total abandon, le personnage passe de l'avoir (« j'ai tout le bois dans les yeux ») à l'être (« je deviens un bois »). L'homme se ressent comme un élément constitutif d'un grand Tout avec lequel il vit en harmonie. Cette osmose est telle qu'elle le rend perméable au monde qui l'englobe, au point d'entraîner en lui diverses métamorphoses. Porosité absolue où ne subsiste plus aucune catégorie.

Ayant aboli les frontières avec l'environnement, le sujet devient « lieu de passages entre des représentations internes et des images du dehors³ ». Maupassant en fait état dans le chapitre « La Nuit » tiré de son magnifique récit de voyage, *La Vie errante* :

C'est une faculté rare et redoutable, peut-être, que cette excitabilité nerveuse et malade de l'épiderme et de tous les organes qui fait une émotion des moindres impressions physiques et qui, suivant les températures de la brise, les senteurs du sol et la couleur du jour, impose des souffrances, des tristesses et des joies (*VE*, p. 28).

Maupassant est un être hypersensible dont le corps et l'âme sont poreux, dont l'état fluctue en fonction de l'environnement. Fort de cette relation étroite entre les êtres et leur

¹ Le terme est de Maupassant, cité par François Tassart dans *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, Plon, 1911, p. 176-177.

² Voir Flaubert : « je savoure le ciel, les pierres, la mer, les ruines » (9 août 1850, *Corr.*, éd. J. Bruneau, Gallimard, « Pléiade », 1973, I, p. 662).

³ Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 1994, p. 190.

environnement, l'auteur exprime, dans son carnet de voyages *Sur l'eau*, sa compassion à l'égard de la nature, souvent torturée par l'homme :

C'était par un jour gris, en octobre, au moment où l'on vient arracher l'écorce de ces arbres pour en faire des bouchons. On les dépouille ainsi depuis le pied jusqu'aux premières branches, et le tronc dénudé devient rouge, d'un rouge de sang comme un membre d'écorché. Ils ont des formes bizarres, contournées, des allures d'êtres estropiés, épileptiques qui se tordent, et je me crus soudain jeté dans une forêt de suppliciés, dans une forêt sanglante de l'enfer où les hommes avaient des racines, où les corps déformés par les supplices ressemblaient à des arbres, où la vie coulait sans cesse, dans une souffrance sans fin (*SLE*, p. 148-149).

Sous les yeux compatissants du narrateur, les arbres (auxquels les hommes ressemblent, et non l'inverse) se métamorphosent en une horde de martyrs aux corps mutilés, sanguinolents et plaintifs : « je crus entendre des plaintes, des cris déchirants, lointains, innombrables » (*SLE*, p. 149). Ces « êtres » se vident de leur vie comme on se vide de son sang. D'hypothétique (« comme », « des allures de », « je me crus », « ressemblaient à », « je crus entendre »), de fantastique (« formes bizarres », « forêt sanglante »), la terrible vision devient bien réelle : « je crus voir, je vis, en la retournant vers moi, ma main toute rouge » (*SLE*, p. 149) : de « je crus voir » on passe à « je vis ». L'être de raison, celui qui, tel saint Thomas, doit toucher pour croire, cède bien vite la place à l'être sensible qui, donnant au terme *compassion*¹ son sens plein, souffre avec les arbres.

Cette perméabilité entre homme et nature fonctionne d'ailleurs dans les deux sens, le lecteur étant parfois amené à lire dans le paysage l'écho des états d'âme des personnages. Ainsi, dans « Les Tombales », un jeu subtil met en balance l'automne, « qui sent la mort des feuilles » et le sentiment que procure le cimetière de Montmartre, « qui sent la mort des hommes » (II, 1240). Les passions humaines entrent en correspondance avec les éléments.

Une nature sensuelle, érotisée

Au primitif la montagne apparaît, sans allégorie, comme un vivant. Une vision d'unité impose la forme humaine à la totalité de l'Univers, sans que l'on puisse parler ici de fabulation ou d'anthropomorphisme volontaire. Le primitif reconnaît à l'environnement la même réalité qu'il s'accorde à lui-même. Son expérience est affrontement vivant².

Le primitif, selon Georges Gusdorf, c'est celui pour qui la nature, loin de faire seulement symbole, est au même titre que lui un élément du vivant. Pour lui, l'harmonie et

¹ Voir aussi « La Petite Roque » (I, 632, 633-634) et « Allouma » (I, 1096).

² Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*, op. cit., p. 63.

l'osmose avec l'environnement naturel sont telles qu'elles abolissent les hiérarchies et placent sur un pied d'égalité tous ce qui contient de la vie. Il n'y a dès lors rien d'étonnant, dès lors, à ce que la nature – de par sa beauté et sa vivacité – soit érotisée. C'est le cas dans « Vénus rustique », dont l'héroïne, « affolée/Par la puissante odeur des feuilles » (*V*, p. 103), tire de la nature une jouissance physique inégalée :

Certains soirs, échappant à tous, elle partait
Pour aller se baigner dans l'eau fraîche. La lune
Illuminait le sable et la mer qui montait.
Elle hâtait le pas ; et sur la blonde dune
Aux lointains infinis et sans rien de vivant,
Sa grande ombre rampait très vite en la suivant.
En un tas sur la plage elle posait ses hardes,
S'avavançait toute nue et mouillait son pied blanc
Dans le flot qui roulait des écumes blafardes,
Puis, ouvrant les deux bras, s'y jetait d'un élan.
Elle sortait du bain heureuse et ruisselante (*V*, p. 106-107).

« Échappant à tous », « sans rien de vivant », les deux partenaires se suffisent à eux-mêmes. De même que la rime lune/dune crée un écho entre ciel et terre, de même le poète, par l'assonance entre « blonde » et « ombre », mêle la nature et la jeune fille, comme pour annoncer leur acte d'amour imminent, qui rend celle-ci « heureuse et ruisselante », dans une double jouissance de cœur et de corps. Le plaisir des sens, la relation harmonieuse avec les éléments font de cette nouvelle Vénus « l'Être absolu », « le type éternel de la race ». « Créé[e] selon les lois/Primitives » (*V*, p. 107), cette créature est elle-même primitive ; elle est une femme – mais est-ce encore une femme ? est-ce déjà une femme ? – qui s'unit de manière charnelle à la terre, fait corps avec elle ; elle est une figure primitive à qui seule la nature procure une joie authentique, tandis que les baisers humains ne lui procurent pas plus de « bonheur [que] d'ennui » (*V*, p. 105).

Parfois, c'est un paysage en rut qui est donné à voir, et semble refléter tout l'appétit sexuel qui habite les personnages. Il faut dire qu'avec ses fleurs qui sont « une friandise pour l'odorat » (*II*, 140 ; *I*, 1194) et qui « donn[ent] à l'air un goût de miel » (*FCM*, p. 944), le « printemps ardent sembl[e] remuer les sèves chez les hommes comme chez les plantes¹ » (*UV*, p. 116). Ainsi, dans *Une vie*, après un spectacle apparenté à une partie de cache-cache (*UV*, p. 26), la mer semble cambrer son ventre pour accueillir le soleil : l'union de cette « fiancée monstrueuse » avec son « amant de feu » (*UV*, p. 30) semble le reflet du désir de Jeanne de s'unir à un homme.

¹ Voir aussi « Au printemps » (*I*, 284).

La sensualité de la nature est un thème particulièrement développé dans *Mont-Oriol*, où la campagne a une influence secrète sur les deux amants, dont la « passion, sans doute, aurait été différente, plus prudente, plus sensuelle, moins aérienne et moins romanesque » (*MO*, p. 578-579) si elle avait été située en ville. En effet, l’emprise du paysage sur nos deux héros est forte : « le vent tiède, les bois, l’odeur savoureuse de cette campagne leur jouaient tout le long des jours et des nuits la musique de leur amour ; et cette musique les avait excités jusqu’à la démence, comme le son des tambourins et des flûtes aiguës pousse à des actes de déraison sauvage le derviche qui tourne avec son idée fixe » (*MO*, p. 579). Plusieurs scènes du roman sont emblématiques de cette érotisation de la nature. Penchons-nous d’abord sur celle du bain : alors que les « petites bulles de gaz » glissent le long du corps entier de Christiane, « tout le long des jambes, tout le long des bras, et sur les seins aussi », celle-ci « si mollement, si délicieusement caressée » a le sentiment d’être « étreinte par l’onde agitée, l’onde vivante, l’onde animée de la source qui jaillissait au fond du bassin, sous ses jambes » (*MO*, p. 529). Délaisée par un mari uniquement préoccupé d’argent, la jeune femme trouve au contact de l’eau – à la fois chaleur et source – un plaisir apparenté à la jouissance érotique. Assimilées à des caresses, les gouttes qui semblent animées explorent le corps de la jeune femme jusqu’aux recoins les plus intimes, « tout le long des jambes [...], et sur les seins » (*MO*, p. 529). Tel un partenaire sensuel, l’eau prend vie au point de transformer ce bain en moment d’extase physique.

Cette sorte d’accouplement est pleinement réalisée dans « Miss Harriet », dont le personnage principal est un artiste en parfait accord avec le monde physique qui l’englobe :

ce qu’on aime surtout dans ces courses à l’aventure, c’est la campagne, les bois, les levers de soleil, les crépuscules, les clairs de lune. Ce sont, pour les peintres, des voyages de noce avec la terre. On est seul tout près d’elle dans ce long rendez-vous tranquille [...]. On s’assied au bord d’une source qui sort au pied d’un chêne, au milieu d’une chevelure d’herbes frêles, hautes, luisantes de vie. On s’agenouille, on se penche, on boit cette eau froide et transparente qui vous mouille la moustache et le nez, on la boit avec un plaisir physique, comme si on baisait la source, lèvres à lèvres. Parfois, quand on rencontre un trou, le long de ces minces cours d’eau, on s’y plonge, tout nu, et on sent sur sa peau, de la tête aux pieds, comme une caresse glacée et délicieuse, le frémissement du courant vif et léger (I, 878).

La nature, perçue comme une femme séduisante, cache dans ses moindres recoins un érotisme puissant. Dans *Mont-Oriol* encore, la promenade au lac de Tazenat est également emblématique de cette érotisation de la nature à l’œuvre dans notre corpus :

On partit donc une après-midi, par un jour torride, sous un soleil dévorant qui chauffait comme des dalles de four les granits de la montagne. [...]. L'air brûlant semblait plein d'une invisible et lourde poussière de feu. Parfois on l'eût dit figé, résistant, épais à traverser, parfois il s'agitait un peu et faisait passer sur les visages des souffles ardents d'incendie où flottait une odeur de résine chaude au milieu des longs bois de pins (*MO*, p. 550-551).

La chaleur, qui n'est plus seulement tactile, mais visible (« poussière de feu ») et olfactive (« odeur de résine chaude »), devient une métaphore du désir qui embrase la nature entière et ceux qui la traversent : la pénétrant, ils sont pénétrés par elle...

La nature est ainsi la source même du désir chez le personnage. Sensation tactile, le vent se fait caresse¹. De même l'automne offre-t-il des sensations olfactives, « des odeurs de terre humide, de terre dévêtue, comme on sent une odeur de chair nue, quand tombe, après le bal, la robe d'une femme » (I, 478-479). Des odeurs enivrantes à l'instar des « souffles des orangers », qui « troublent et alanguissent à faire rêver d'amour les vieillards » tels que l'Ermite (II, 687). Souvent, l'image de la fermentation (I, 823) donne à la nature cette sensualité, notamment en été, « la saison vigoureuse où cette terre, nourrice puissante, fait épanouir sa sève et sa vie » (*NC*, p. 1068). C'est ainsi que Michèle de Burne, au contact sauvage du Mont-Saint-Michel, se fait « plus vivante aussi dans cet air de campagne et de mer plein de rayons et de sève » (*NC*, p. 1072). Ce sont d'abord les parties les plus érogènes du corps qui sont convoquées pour métamorphoser la nature en femme. Ainsi les plantes sont-elles souvent assimilées à une chevelure pleine de sensualité : le narrateur d'« À vendre » apparente la caresse des blés blonds à celle de cheveux (II, 421). La rivière où sera enfoui le corps de la petite Roque constitue « un petit lac paisible où nageaient des truites parmi toute cette chevelure verte qui ondoie au fond des ruisseaux calmes » (II, 618). D'ailleurs, « l'eau source (*Une vie, Pierre et Jean et Mont-Oriol*) ou flux de la marée (*Notre cœur*), est le fluide fécondant toujours associé au désir sexuel dans les romans de Maupassant² ». De même, le maquis corse que découvrent Jeanne et Julien se compose « de chênes verts, de genévriers, d'arbousiers, de lentisques, d'alaternes, de bruyères, de lauriers-thyms, de myrtes et de buis que reliaient entre eux, les mêlant comme des chevelures, des clématites enlaçantes, des fougères monstrueuses, des chèvrefeuilles, des cistes, des romarins, des lavandes, des ronces, jetant sur le dos des monts une inextricable toison ». Le motif de la chevelure conduit à la personnification de la terre. Avec ses vallons semblables à des « croupes » et ses fleurs qui forment « une toison » (*UV*, p. 16), le paysage s'érotise. Dans « À vendre » de nouveau, le

¹ Voir *Une vie* (R, p. 51) et *Pierre et Jean* (R, p. 758).

² Claudine Giacchetti, *Maupassant. Espaces du roman* (Droz, Genève, 1993, p. 186). Sur la sensualité de la mer, voir la lettre de Flaubert à Louis Bouilhet (2 juin 1850, *Corr., op. cit.*, I, p. 636).

locuteur est émerveillé par ce contact de l'homme avec la nature, double de l'union charnelle de deux corps :

Partir à pied, quand le soleil se lève, et marcher dans la rosée, le long des champs, au bord de la mer calme, quelle ivresse ! Quelle ivresse ! Elle entre en vous par les yeux avec la lumière, par la narine avec l'air léger, par la peau avec les souffles du vent. Pourquoi gardons-nous le souvenir si clair, si cher, si aigu de certaines minutes d'amour avec la Terre, le souvenir d'une sensation délicieuse et rapide, comme de la caresse d'un paysage rencontré au détour d'une route, à l'entrée d'un vallon, au bord d'une rivière, ainsi qu'on rencontrerait une belle fille complaisante ? (II, 420)

La terre est prise comme amante, avec les éléments du cosmos comme complices. On trouve la même sensation emplie de sensualité chez le narrateur de « La Mère Sauvage », qui évoque ces « coins du monde délicieux » qu'on « aime d'un amour physique » et dont subsiste en nous la trace, à l'image de ces « femmes rencontrées dans la rue, un matin de printemps, avec une toilette claire et transparente, et qui nous laissent dans l'âme et dans la chair un désir inapaisé, inoubliable, la sensation du bonheur coudoyé » (I, 1217). Pol Neveux est l'un des commentateurs qui a le mieux saisi cette passion de l'écrivain pour la nature vibrante :

La Nature [...], il l'appelle de ses désirs et toujours elle lui apparaît comme une femme qui s'éveille ou s'endort. [...] Il est Actéon [...] jaloux comme un amant : il souhaite être le seul qui fasse tomber ses voiles et dénoue sa ceinture. Ses senteurs le surexcitent, ses câlineries l'enjôlent et son étreinte l'anéantit¹.

À l'instar des poètes antiques, Maupassant voit dans la Nature un personnage à part entière, une figure libre faite pour être aimée et possédée. Cette sensualité fonctionne sous n'importe quelle latitude, comme en témoigne l'attraction qu'opère, dans « Allouma », la région algérienne de Cherchell, « en même temps boisée et nue, grande et intime » :

Je redescendais, allant vers le Sud, découvrant devant moi jusqu'aux cimes dressées sur le ciel clair, au seuil du désert, une contrée bosselée, soulevée et fauve, fauve comme si toutes ces collines étaient recouvertes de peaux de lion cousues ensemble. Quelquefois, au milieu d'elles, une bosse plus haute se dressait pointue et jaune, pareille au dos broussailleux d'un chameau [...]. Au loin, j'apercevais des campements arabes, tentes brunes, pointues, accrochées au sol comme les coquilles de mer sur les rochers (II, 1096).

Tout se transforme ici : le désert se fait patchwork « de peaux de lions cousues ensemble », le fauve oscille entre le félin et la couleur, la nature se compose de différentes

¹ Pol Neveux, *Guy de Maupassant. Étude*, précédant les *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, Paris, Conard, 1908, p. LVIII-LIX.

matières – animale (les peaux) et végétale (les broussailles) –, d'ondulations féminines, et la bosse, la couleur fauve et la coquille¹ semblent désigner les attributs les plus intimes du beau sexe. Quant aux verbes « se dresser », « soulever » ainsi qu'à l'adjectif « pointu » (répété deux fois), ils suggèrent la présence d'un amant par le mouvement qu'ils miment, le caractère érotique de ce paysage, devenu support de fantasme.

c- Homme-plante, homme-animal et faune

Si la nature, en devenant érotique, s'humanise, l'homme lui aussi subit une métamorphose à son contact. En effet, parfois, l'osmose est telle que l'être humain se fait élément naturel, végétal ou animal. Primitif, il l'est en se fondant dans la nature, abolissant toute distinction entre les règnes. À ce titre, il correspond à la définition que l'anthropologie donne du *totémisme*, cet « ensemble de croyances et de rites » supposé « commun à toutes les sociétés primitives » et qui consistent notamment en l'« assimilation des membres d'un groupe social à [...] des animaux, ou des plantes² ». Si, chez Maupassant, certains personnages rustiques sont tirés négativement du côté du végétal³, cette métaphore est méliorative dans la plupart des cas.

Sœur de la Vénus rustique, cette « fleur humaine » dont la beauté a « l'odeur d'un fruit en sa maturité » (*V*, p. 103, 101), Jeanne connaît elle aussi cette transformation à sa sortie du couvent, quand, sous la pluie, elle « se sen[t] revivre ainsi qu'une plante enfermée qu'on vient de remettre à l'air » (*UV*, p. 6). Maupassant, en tant qu'écrivain, l'éprouve lui-même, toujours à l'écoute de sa « nature de plante », qui fait de lui un être « en sève » qui produit des « fruits littéraires » (*Corr.*, Suf. II, n° 413) : « Il est bon de redevenir parfois un peu plante, au milieu des feuilles, de se sentir des envies de prendre racine et de pousser, d'avoir des frissons de sève sous le soleil de midi⁴ ». Cette renaissance peut aussi se faire sous une forme animale.

¹ Voir le poème « Les Coquillages » de Verlaine (*Fêtes galantes*, 1869).

² Edward Sapir, *Anthropologie* (trad. C. Baudelot et P. Clinquart, éd. de Minuit, coll. « Points », 1967, p. 378). Sur la question du totémisme, voir plus précisément les études de l'anthropologue James George Frazer.

³ Dans « L'Abandonné », la belle-fille a « une figure creuse, jaune, dure », la « figure de bois des campagnardes » (II, 230). Dans « Le Garde », Cavalier « résist[e] au temps comme un vieil arbre » (II, 349). Quant aux paysans de « Tribunaux rustiques », certains « ont l'air taillés dans une souche de pommiers » (II, 388). Enfin, dans « Toine », Célestin Maloisel est « un peu tordu comme un tronc de pommier » (II, 430).

⁴ Lettre du 19 juin 1884, citée par Françoise Legendre, « Maupassant et la comtesse Potocka : correspondance conservée à la bibliothèque municipale de Rouen », *Bulletin Flaubert-Maupassant* (désormais abrégé *BFM*), n° 9, 2001, p. 207. Voir Flaubert : « je vis comme une plante, je me pénètre de soleil, de lumière, de couleurs et de grand air » (Le Caire, 5 janv. 1850, *Corr.*, I, *op. cit.*, p. 562).

Ainsi, la Vénus rustique qui donne son nom à un poème de jeunesse, entretient une relation d'ordre physique avec les bêtes de la Création :

Les animaux aussi l'aimaient étrangement.
Elle avait avec eux des caresses humaines ;
Et près d'elle ils prenaient des allures d'amant.
Ils frottaient à son corps ou leurs poils ou leurs laines ;
Les chiens la poursuivaient en léchant ses talons ;
Elle faisait, de loin, hennir les étalons,
Se cabrer les taureaux comme auprès des génisses (*V*, p. 106).

Sacrée Vénus, que cette fille de la nature qui suscite le désir non seulement parmi les siens mais aussi chez les bêtes. Toutes espèces confondues, chaque mâle qui croise son chemin subit le charme de cette déesse paysanne, élément du grand Tout. Le corps, jusqu'à sa gorge généreuse, est objet de désir pour les bêtes que cette jeune fille à la sensualité animale invite au rut. Cet être enfanté par « la vieille terre » (*V*, p. 99), à mi-chemin entre plusieurs règnes, est une créature hybride, qui sème le trouble puisque certains mâles, pour elle, vont même jusqu'à se battre entre eux : « Et l'on voyait, trompés par ces ardeurs factices,/Les coqs battre de l'aile, et les boucs s'attaquer/Front contre front, dressés sur leurs jambes de faunes » (*V*, p. 106).

Dans la lignée de Flaubert, qui se percevait comme « le frère en Dieu de tout ce qui vit, de la girafe et du crocodile comme de l'homme, et le concitoyen de tout ce qui habite le grand hôtel garni de l'univers¹ », les personnages de Maupassant donnent de leur fusion avec le monde des formes tour à tour bestiale, sylvestre, marine, éolienne... Le frémissement de l'air sur la peau, la pénétration des odeurs des champs, la caresse des fleurs invitent à courir comme un poulain (*I*, 226), à errer « à travers les bois » (*I*, 284), à gambader « léger comme une chèvre » (*I*, 1217), à « se rouler dans l'herbe à la façon des jeunes bêtes » (*II*, 357), à se « cacher dans les fleurs » (*UV*, p. 28) tel un papillon, à « se mouvoir sans fatigue comme les poissons dans l'eau² » (*UV*, p. 17), à « crier de plaisir comme les chouettes » (*II*, 944), à « hurler pour imiter les loups » (*I*, 1127), ou encore à « vole[r] dans l'air bleu sous le soleil³ » (*II*, 420-421). Vivre en homme libre, loin de la sophistication que suppose la civilisation, laisser libre cours aux instincts, éprouver des sensations primitives, se nourrir de son contact avec les éléments, savourer des plaisirs bruts, s'immerger dans la nature à la manière d'un animal ou d'une plante, se fondre dans le grand tout : voilà ce qui est source de joie

¹ Flaubert, lettre à Louise Colet (26 août 1846, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 314).

² Voir *La Vie errante* (*VE*, p. 53).

³ Dans *Sur l'eau*, Maupassant se désole de ne pouvoir « errer » comme l'oiseau dans le ciel (*SLE*, p. 77).

authentique, voilà ce qui fait vibrer la plupart des personnages de notre corpus, à cet égard doubles de Maupassant.

On le voit, le rapport heureux à la nature éveille « une joie animale et délicieuse¹ » (*MO*, p. 551), « une jouissance exquise » (*UV*, p. 17) qui plongent notamment les amants de *Mont-Oriol* dans un état idyllique :

Et tout, autour d'eux, aiguissait ce désir de leur âme, l'air léger, un air d'oiseau, disait-il, et le vaste horizon bleuâtre où ils auraient voulu s'élancer tous les deux, en se tenant par la main, et disparaître au-dessus de la plaine infinie lorsque la nuit s'étendait sur elle (*MO*, p. 578).

Emportés par la force de leur flamme, les deux héros se rêvent oiseaux, libres de leurs mouvements, insoucieux de leur destination. C'est à la faveur de la nature que l'amour de Christiane et Brétigny s'épanouit.

Ce rapport direct au monde permet à l'homme de se sentir des affinités avec « [s]es sœurs les bêtes » (II, 944). Redevenir lui-même une « bête libre », une « brute lâchée qui sent et ne pense pas, qui voit sans regarder, qui boit des impressions, de l'air, et de la lumière » (*Corr.*, Suf. III, n° 536), voilà le désir profond de Maupassant, dont Léon Gistucci dit sans détours qu'« il est *un primitif* » dont l'« amour de la nature est proprement un instinct² ». L'écrivain lui-même ne dit pas autre chose dans *Sur l'eau*, où l'on trouve l'une des plus belles pages consacrées à cette forme de bonheur unique, faite de joies authentiques. Si le narrateur peut s'exprimer en ces termes...

Certes, en certains jours, j'éprouve l'horreur de ce qui est jusqu'à désirer la mort. Je sens jusqu'à la souffrance suraiguë la monotonie invariable des paysages, des figures et des pensées. La médiocrité de l'univers m'étonne et me révolte, la petitesse de toutes choses m'emplit de dégoût, la pauvreté des êtres humains m'anéantit (*SLE*, p. 78)

... où l'on voit que tout sur terre (la répétitivité du quotidien, la bassesse et mesquinerie de l'humanité, la certitude de la mort) ôte à la vie sa saveur, il peut néanmoins affirmer juste après que les tortures de l'esprit cèdent devant l'énergie vitale qui émane du corps et de son rapport à la nature :

En certains autres [jours], au contraire, je jouis de tout à la façon d'un animal. Si mon esprit inquiet, tourmenté, hypertrophié par le travail, s'élance à des espérances qui ne sont point de notre race, et puis retombe dans le mépris de tout, après en avoir constaté le néant, mon corps de bête se grise de toutes les ivresses de la vie. J'aime

¹ Voir la lettre à Jean Bourdeau de juin 1889 (Triel, Villa Stieldorf, *Corr.*, Suf. III, n° 554).

² *Le Pessimisme de Maupassant*, Lyon, Publication de l'office social, 1909, p. 18.

le ciel comme un oiseau, les forêts comme un loup rôdeur, les rochers comme un chamois, l'herbe profonde pour m'y rouler, pour y courir comme un cheval et l'eau limpide pour y nager comme un poisson. Je sens frémir en moi quelque chose de toutes les espèces d'animaux, de tous les instincts, de tous les désirs confus des créatures inférieures (*SLE*, p. 78).

Une fois de plus, alors que la pensée morcelle et tourmente l'être et le tire du côté du néant, c'est le corps, le « corps de bête », qui fait le lien avec le monde et lui procure un bien-être physique sans équivalent, des instants d'« ivresses » bienheureuses synonymes de sérénité, une griserie insatiable (la longue succession des propositions le dit), une « joie » qui tient au fait qu'il « retourne à la vie primitive » (*SLE*, p. 79) : « J'aime la terre comme elles et non comme vous, les hommes » (*SLE*, p. 78-79). Est primitif, celui qui s'exclut du groupe des humains (« vous, les hommes ») pour s'inclure dans celui des créatures dites « inférieures », et même inanimées. Est primitif encore, celui qui plonge dans un univers inédit où s'opère l'alchimie entre espèces et entre règnes : « J'aime [...] tout ce qui vit, tout ce qui pousse, tout ce qu'on voit, [...] tout : les jours, les nuits, les fleuves, les mers, les tempêtes, les bois, les aurores, le regard et la chair des femmes » (*SLE*, p. 79) ; ici, végétal, animal et humain se réconcilient les uns avec les autres, retrouvent une unité originelle, suscitent le même type d'émotions (amour et plaisir), dans un rapport à la nature, source de vie, simple, sain, dans une innocence pré-adamique. Est primitif également, celui qui, abolissant toute « distanciation nécessaire à l'artiste », cherche à retrouver une présence au monde simple, élémentaire, fusionnelle. Primitif enfin, celui qui « aime [la terre] sans l'admirer, sans la poétiser, sans [s]'exalter » (*SLE*, p. 79), celui qui fait table rase des constructions intellectuelles, des élaborations esthétiques. Non seulement Maupassant se sent primitif (« Quand il fait beau comme aujourd'hui, j'ai dans les veines le sang des vieux faunes lascifs et vagabonds », *SLE*, p. 79), non seulement il se sent le tardif et improbable descendant de ces ancêtres mi-hommes mi-boucs, mais encore il se revendique primitif : « je ne suis plus le frère des hommes, mais le frère de tous les êtres et de toutes les choses ! » (*SLE*, p. 79). Est primitif aussi, celui qui, tel le voyageur de Baudelaire, explore les profondeurs au mépris du danger, est prêt à « Plonger [...] / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*¹ » : sans hésitation, sans réserve, sans retenue, sans arrière-pensée, il s'élance et se laisse emporter par le torrent de tous les possibles. Est primitif décidément, celui qui ose s'abandonner totalement, lâcher les amarres et se « livre[r] aux forces brutales et naturelles du monde » (*SLE*, p. 79).

¹ Baudelaire, « Le Voyage », La Mort, VIII, *Les Fleurs du mal* [1861], Gall., coll. « Folio classique », rééd. 1996, p. 173.

Dans sa chronique consacrée au livre de Camille Lemonnier paru en Belgique en 1881 et intitulé *Un mâle*, Maupassant fait l'éloge d'un récit dont le héros s'offre à l'état de nature :

C'est l'histoire très simple d'un braconnier, une espèce de bête humaine, de plante vivante grandie dans les bois, pleine de la sève des arbres, brute magnifique [...]. La grande valeur de cette œuvre tient de l'atmosphère champêtre et sauvage dans laquelle l'auteur a eu le talent d'envelopper ses personnages et son action. On est grisé par l'odeur des bois, par les bouillonnements des sèves, par toutes les fermentations des campagnes (*Chro.*, J. I, p. 281).

Pour Maupassant, la « bête humaine » est superbe et abolit la dualité entre l'animalité et l'humanité. La grandeur du personnage réside dans sa matérialité même, dans son irréductible inscription dans le vivant.

Emblématique de l'état intermédiaire entre deux espèces, la figure du faune¹ est convoquée à plusieurs reprises par Maupassant, notamment dans une lettre de 1881 à Gisèle d'Estoc, où il évoque l'« un de ces êtres matériels et champêtres inventés par les vieilles mythologies » (*Chro.*, J. I, p. 217), à laquelle il s'identifie :

Vous dites que j'ai le sentiment de la nature ? Cela tient je crois à ce que je suis un peu faune. Oui, je suis faune et je le suis de la tête aux pieds. Je passe des mois seul à la campagne, la nuit, sur l'eau, tout seul, toute la nuit, le jour, dans les bois ou dans les vignes, sous le soleil furieux et tout seul, tout le jour. La mélancolie de la terre ne m'attriste jamais : je suis une espèce d'instrument à sensations que font résonner les aurores, les midis, les crépuscules, les nuits et autre chose encore. Je vis seul, fort bien, pendant des semaines sans aucun besoin d'affection. Mais j'aime la chair des femmes, de même amour que j'aime l'herbe, les rivières, la mer. Je vous répète que je suis un faune (*Corr.*, Suf. II, n° 200).

Les faunes, exempts chez notre auteur de toute connotation grivoise, sont à ses yeux « les seuls poètes, [...] ceux qui vivent mêlés aux bois, aux plantes, aux sources, à la sève des arbres et aux fleurs, à la vraie poésie de la terre » (*Corr.*, Suf. II, n° 201). Critique à l'égard du monde contemporain, celui qui se définit lui-même dans une lettre publiée à titre posthume en 1897 comme une « espèce de Pan moderne que Paris tue² » confie à Gisèle d'Estoc qu'il aurait « aimé vivre aux temps où l'on croyait à ces êtres-là ! » (*Corr.*, Suf. II, n° 201). Maupassant, prompt à introduire du mythologique dans le naturel, recourt à la figure du faune qui « rappelle le temps jeune, barbare, primitif, de l'humanité³ ». Représentation poétique qui invite l'homme à remonter aux origines. Le crescendo du début est parlant : une fois passée la peur du mot « faune », une fois dépassées les précautions oratoires (« je crois », « un peu »),

¹ Le terme est utilisé par Pol Neveux (*Étude, op. cit.*, p. XXIII).

² Cité par Gérard Delaisement dans son édition des chroniques (*Chro.*, D. II, p. 1355).

³ Jean-Michel Maulpoix, « Tête de faune », *Le Poète perplexe*, José Corti, 2002, p. 146.

Maupassant assume cette idée pleinement : « je le suis de la tête aux pieds ». Et la suite du passage, avec sa multiplication d'exemples et surtout la métaphore de l'« instrument à sensations » accomplit sous nos yeux la métamorphose. Pour devenir lui-même démiurge, le poète doit d'abord se vider, pour devenir caisse de résonances cosmiques, creuset des vibrations les plus inattendues.

d- Le recyclage du cadavre

L'univers de Maupassant déborde donc de vie. Or, la mort fait partie de la vie. Par un dernier mélange des matières, la mort vient confirmer l'osmose entre naturel et humain et parachever les différentes métamorphoses de l'être en transformant le corps en humus¹. Si, dans l'univers maupassantien, le corps mort est souvent présenté, nous y reviendrons, comme un objet en voie de décomposition écœurant, il peut être aussi le symbole d'une symbiose ultime avec la terre-mère.

Ainsi, c'est l'idée du cycle qui vient à l'esprit de Duroy au moment où il veille le cadavre de Forestier : « chacun s'anéantit bientôt complètement dans le fumier des germes nouveaux. Les plantes, les bêtes, les hommes, les étoiles, les mondes, tout s'anime, puis meurt pour se transformer » (*BA*, p. 335). Dans son étude de la nouvelle « Le Vieux », Alain Roy analyse comment le thème de la digestion s'apparente à celui de l'inhumation, dans une vision organique des matières : « Pris dans ce vaste processus de transformation, les organismes qui peuplent la nature ne sont que des structures biologiques fragiles, éphémères, soumises au cycle infini de la transmutation des corps [...]. Une série de processus comme la digestion, la fermentation, la putréfaction et la décomposition assurent la pérennité de cette transformation perpétuelle de la matière² ». Ainsi le cimetière s'apparente-t-il dans « La Morte » à « un jardin triste et superbe, nourri de chair humaine » où « les vieux défunts achèvent de se mêler au sol » (II, 941). Évoquant avec cynisme la maladie des poitrinaires, la nouvelle « Nos Anglais » assimile la mort à un processus qui sert à « nourrir et engraisser la terre » (II, 453). Revient en effet souvent chez Maupassant l'idée que mort et naissance sont intimement liées, que la germination de la matière ne peut se faire sans la décomposition du corps. C'est bien ce qu'illustre la fin du « Père Milon », où l'on voit la vigne « bourgeoise[r] » à l'endroit « où le père a été fusillé » (I, 823). La nouvelle « Coco » reprend aussi ce thème de la mort

¹ Voir la fin du « Noyé » (I, 1044).

² « Le thème de la pomme dans “ Le Vieux ” ou l'ombilic du texte », *RHLF*, sept.-oct. 1994, n° 5, p. 744-745.

engendrant la vie¹ : « les hommes enfouirent le cheval juste à la place où il était mort de faim. Et l'herbe poussa drue, verdoyante, vigoureuse, nourrie par le pauvre corps » (I, 1152). L'ironie de l'auteur couve à travers la thématique de la nourriture : si la faim est la cause du décès du cheval, le champ, lui, se repaît des restes de son cadavre. Le supplice infligé à la bête n'aura donc pas été vain. Mais, cette image est loin d'être univoque : ne peut-on également lire la germination consécutive à la mort comme un symbole de renaissance de l'animal, comme si la nature lui rendait la vie sous une autre forme ? Quant aux deux nouveaux-nés de Rosalie Prudent, ils sont enterrés l'un « dans les artichauts », l'autre « dans les fraisiers » (II, 702). D'un côté il y a une terre de sépulture, donc, de l'autre une terre de nourriture. Terre qui, dans le même temps, sert la mort et donne la vie.

Quant à la mort de Miss Harriet, elle est célébrée par son ami Chenal comme une dernière communion avec son environnement :

j'enlevai ses vêtements trempés d'eau, découvrant un peu [...] ses longs bras aussi minces que des branches. Puis, j'allai chercher des fleurs, des coquelicots, des bluets, des marguerites et de l'herbe fraîche et parfumée, dont je couvris sa couche funèbre. [...] Elle allait maintenant se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en graine par les oiseaux, et, chair des bêtes, elle redeviendrait de la chair humaine. Mais ce qu'on appelle l'âme s'était éteint au fond du puits noir. Elle ne souffrait plus. Elle avait changé sa vie contre d'autres vies qu'elle ferait naître (I, 893-894).

À cette vieille fille laide qui n'a jamais connu l'amour et dont les humains se sont toujours détournés, le peintre rend un hommage panthéiste. En parant la défunte de divers végétaux, l'artiste lui accorde enfin une place dans le monde physique. En la mêlant au grand Tout², à cette « belle et verte terre que nous engraisserons nous-mêmes de notre corps, un jour » (I, 883), il favorise chez elle une forme de renaissance. Par cette renaissance, la mort se métamorphose en vie.

Bien que moins connue, la nouvelle intitulée « Le Bûcher », écrite en 1884, est probablement l'un des textes les plus exemplaires de cette conception de la mort comme renouvellement. L'histoire, qui se déroule à Étretat, est celle d'un prince indien dont le cadavre doit être incinéré. Quel effet cet usage « encore contraire à nos mœurs » (II, 321) produit-il donc sur le narrateur ? La description détaillée de la préparation du bûcher plonge d'emblée le lecteur/spectateur dans une atmosphère mystérieuse : sur le cadavre sont versées « douze bouteilles de pétrole », « vingt bouteilles d'huile » et sont disposées « des planchettes

¹ Voir, comme l'indique Louis Forestier (I, 1622), « Une charogne » de Baudelaire, Spleen et Idéal, XXIX, *Les Fleurs du Mal* [1861], *op. cit.*, p. 59.

² Voir « Yvette » (II, 293).

de sapin » et « un sac de menus copeaux ». Puis, « une flamme s'él[ève], éclairant du haut en bas la grande muraille de rochers » (II, 322). La gigantesque paroi en pierre sert de décor à cette scène à la fois intime et grandiose. Pour des raisons de santé publique, la crémation est organisée « sous la falaise, au bord de la mer, à la marée descendante » (II, 320), ce qui confère à la cérémonie une dimension fantastique et sacrée :

La lune s'était couchée, laissant obscures les rues boueuses et vides, mais le cadavre sur la civière semblait lumineux, tant la soie blanche jetait d'éclat ; et c'était une chose saisissante de voir passer dans la nuit la forme claire de ce corps, porté par ces hommes à la peau si noire qu'on ne distinguait point dans l'ombre leur visage et leurs mains de leurs vêtements [...] et nous vîmes tout à coup surgir, toute noire sur l'immense falaise blanche, une ombre colossale, l'ombre de Bouddha dans sa pose hiératique. Et la petite toque pointue que l'homme avait sur la tête simulait elle-même la coiffure du dieu. L'effet fut tellement saisissant et imprévu que je sentis mon cœur battre comme si quelque apparition surnaturelle se fût dressée devant moi. C'était bien elle, l'image antique et sacrée, accourue du fond de l'Orient à l'extrémité de l'Europe, et veillant sur son fils qu'on allait brûler là [...]. La brise du large soufflait par rafales, accélérant l'ardeur de la flamme, qui se couchait, tournoyait, se relevait, jetait des milliers d'étincelles. Elles montaient le long de la falaise avec une vitesse folle et, se perdant au ciel, se mêlaient aux étoiles dont elles multipliaient le nombre (II, 321-323).

Une fois prononcées les « paroles inconnues » (II, 321) et accomplie cette « besogne sainte » (II, 321), les cendres recueillies sont éparpillées « une partie au vent, une partie à la mer » (II, 324). Comme si elles participaient d'un rite animiste, la mer, la brise, la falaise et les étoiles rehaussent le caractère sacré qui émane de cette cérémonie orientale. À « l'angoisse métaphysique que suscite l'imminente et inéluctable restitution de tous les êtres que nous aimons à la terre et à la poussière¹ », force est de constater que l'incinération constitue une douce alternative :

J'ai donc vu brûler un homme sur un bûcher et cela m'a donné le désir de disparaître de la même façon. Ainsi, tout est fini tout de suite. L'homme hâte l'œuvre lente de la nature, au lieu de la retarder encore par le hideux cercueil où l'on se décompose pendant des mois. La chair est morte, l'esprit a fui. Le feu qui purifie disperse en quelques heures ce qui fut un être ; il le jette au vent, il en fait de l'air et de la cendre, et non point de la pourriture infâme. Cela est propre et sain. La putréfaction sous terre, dans cette boîte close où le corps devient bouillie, une bouillie noire et puante, a quelque chose de répugnant et d'atroce. Le cercueil qui descend dans ce trou fangeux serre le cœur d'angoisse ; mais le bûcher qui flambe sous le soleil a quelque chose de grand, de beau et de solennel (II, 324-325).

¹ Jean Salem, « Maupassant, la mort et le problème du mal », *19-20 RLM*, oct. 1998, n° 6, p. 96.

La décomposition fétide du corps ne fait qu'accentuer l'horreur de la mort. Le motif de la bouillie réduit l'être à une masse informe qui n'a plus rien d'humain, tandis que les flammes le consomment en le projetant vers le ciel, symbole non pas tant de transcendance¹, mais plutôt d'arrachement à la plus hideuse matérialité. Par ce rite païen qui préserve de la putréfaction, la part d'humanité qui réside en l'homme est sauvegardée. Par ce rite païen, le destin est déjoué. On retrouve ici deux thèmes chers à Maupassant : la fascination pour le feu et le rapport à « la terre, notre mère » (II, 320). Cette terre-mère repose sur le principe de « la grande et universelle transformation » (*Chro.*, J. III, p. 177) que Maupassant décrit avec enthousiasme dans sa chronique « Les Grands Morts », consacrée à Victor Hugo :

Qu'on relise *Pan* et tant d'autres vers magnifiques, toutes les *Contemplations*, toute la *Légende des siècles*, et on verra bien qu'il croyait à la transfusion de l'homme disparu dans la campagne reverdie, aux roses faites avec la chair décomposée, au génie des poètes émiété par la grande nature dans le gosier des oiseaux. S'il aimait tant les bois, les sources, les nuages, les arbres, les plantes, les insectes, tout ce qui vit obscurément, ce grand attendri, c'est qu'il sentait tout cela fait en partie avec la substance des hommes d'autrefois. Sur cette terre toute petite, rien ne disparaît, rien ne se perd, tout se transforme. Pas un atome de matière, pas une parcelle de mouvement, pas une vibration de vie ne sont anéantis, mais tout cela forme sans cesse d'autre matière, d'autre mouvement et d'autre vie, et les éléments ne sont pas nombreux qui constituent toutes les choses du monde. Voilà pourquoi il attendait la mort sans crainte, avec sérénité. Il ne se nommerait plus Victor Hugo, qu'importe ! Il serait un peu de parfum des fleurs, de la verdure des forêts et de l'air si doux des soirs d'été. Et on l'a enfermé dans un cercueil de plomb, au fond d'un caveau noir, sous un énorme monument ! Mais toute son œuvre, tous ses vers crient qu'il voulait être mis dans la terre nue, à peine séparé d'elle par une planche légère, afin que les racines des herbes et des arbres vinssent le chercher, le prendre, le reprendre, le ramener sur la terre, l'emporter de nouveau dans le soleil et dans les brises. Il est dans un cercueil de plomb, et le Panthéon pèse sur lui ! Et jamais il ne se mêlera, comme les autres, à l'éternelle et incessante résurrection des germes² (*Chro.*, J. III, p. 177-178).

Selon la poétique de Hugo, la substance morte des anciens vivants, transformée en poussière, contribue aux autres formes de vie de la nature. Et même le génie humain n'est pas perdu : comme dans un mythe grec, s'il n'est pas dispersé « dans le gosier des oiseaux », il le sera dans le bruissement des roseaux. Partout dans son œuvre, mêlant harmonieusement un animisme païen à son christianisme personnel, Hugo offre cette conception apaisante de l'Unité universelle. Comment craindre la mort dès lors que l'on croit dans cet éternel retour ? Seul compte le fait de continuer à être, que ce soit sous la forme infime d'une feuille, d'un

¹ C'est Thérèse Thumerel qui propose cette interprétation à laquelle nous n'adhérons pas (« Aurélia, Ellorah, Le Horla... », *RSH*, 1994, n° 235, p. 125-126).

² Maupassant cite alors un poème de Bouilhet, « La Plainte d'une momie », tiré de *Festons et Astragales*.

brin d'herbe, d'une goutte de pluie, d'un souffle de vent. À bien y regarder, il y a dans ces « brises parfumées » que respire Hugo « quelque chose de divin, de léger et d'insaisissable comme une émanation des âmes envolées » (*Chro.*, J. III, p. 177). Bien sûr, rien de tel chez Maupassant, qui n'a rien d'un « grand attendri » et ne croit pas en Dieu¹. Mais ce qu'il partage semble-t-il avec le grand poète, c'est le vœu de voir après sa mort « son corps [réuni] au Grand Tout, à la mère-la-Terre² ». Peut-être dans l'espoir inavoué de « repose[r] en paix », comme l'Indien du « Bûcher ».

2. La tentation de l'Ailleurs

Le rapport harmonieux à la nature atteint son paroxysme dans les espaces sauvages, qu'ils soient sur le territoire français ou à l'étranger : là, dans cette nature authentique que la civilisation n'a pas corrompue, l'homme peut le mieux retrouver son origine première. « Heureux [...] qui peut encore sentir ainsi, et n'a point effacé, sous nos formes factices, son empreinte primitive³ ! », disait Senancour. Tour à tour, et de manière complémentaire, certaines contrées de l'Hexagone, mais surtout la Sicile, la Corse, l'Afrique du Nord – espaces mythiques de sauvagerie – permettent cette rencontre avec l'origine, en tant qu'emblèmes de paradis (perdus) quasi inexplorés, en tant que symboles de terres promises.

a- La nature sauvage, source de bien-être

Certaines campagnes françaises donnent un avant-goût de ces pays où la nature favorise l'expression de l'être primitif. C'est le cas dans « Ma femme », où Pierre Létaille se mêle avec envie à un « bal champêtre » organisé par des villageois qui, sans souci des apparences, se livrent à une « danse sauvage ». Illuminée par un « champ de feu des étoiles », la « fête saine et violente » comble de plaisir le narrateur (I, 661), momentanément mêlé aux « danseurs assoiffés » et aux « filles en sueur » (I, 660). L'ancrage de la scène en pleine nature confère à l'ensemble un caractère authentique, source de véritable bien-être⁴.

Dans les grandes villes de province comme celle où se déroule *Pierre et Jean*, dans les stations thermales auvergnates de *Mont-Oriol*, ou même dans certaines agglomérations du

¹ Voir plus haut : « Victor Hugo croyait en Dieu » (*Chro.*, J. III, p. 176).

² Lettre de Laure de Maupassant citée par les Goncourt (*Journal*, 1^{er} oct. 1893, Impr. Nat. Monaco, vol. XIX, p. 173). Marilène Clément précise que l'écrivain fut enterré « sans cercueil, à même la terre, comme il le désirait » (« La folie (?) et la mort de Maupassant », *Europe*, juin 1969, n° 482, p. 32).

³ Étienne de Senancour, *op. cit.*, 3^e rêverie, p. 49.

⁴ Voir « Correspondance » (I, 532), *Une vie* (R, p. 41) et *Mont-Oriol* (R, p. 542).

Maghreb¹, le paysage se donne à voir comme celui d'un état antérieur de la civilisation. L'homme, plongé dans cette sorte de cadre, retrouve son moi profond et premier dans l'expérience d'une nature pour ainsi dire initiale et initiante :

Ceux qui aiment la terre, de cet amour profond, tendre et sensuel qu'on a pour les êtres, s'en vont parfois, seuls, pendant un mois ou deux, en quelque pays bien inconnu, bien sauvage, bien neuf, et ils le parcourent à pied, savourant heure par heure quelque chose de semblable au bonheur qu'on doit éprouver en possédant une vierge (*Chro.*, J. III, p. 5).

Le pays « bien neuf » est encore intact, au sens étymologique, non touché, comme une vierge, non dénaturé, inexploré, *terra incognita*. Cet enchantement que constituent les noces avec la terre trouve son prolongement dans le plaisir que suscite la navigation, retranscrit dans *Sur l'eau*, récit du voyage réalisé à bord du yacht *Bel-Ami* :

La côte disparaît ; on ne voit plus rien autour de nous que du noir. C'est là une sensation, une émotion troublante et délicieuse : s'enfoncer dans cette nuit vide, dans ce silence, sur cette eau, loin de tout. Il semble qu'on quitte le monde, qu'on ne doit plus jamais arriver nulle part, qu'il n'y aura plus de rivage, qu'il n'y aura pas de jour (*SLE*, p. 76).

C'est par une immersion dans l'obscurité, une disparition dans le vide, et une plongée dans le silence que, loin de toute idée de fin du monde, on retourne aux origines bienfaisantes. Ce voyage revient pour l'artiste à prendre le large, au sens propre comme au figuré, à larguer les amarres de la civilisation, afin d'embarquer pour le mystère.

Dans cette perspective, la nature méditerranéenne, avec sa « saveur du sol brûlé » (I, 137), s'offre à l'écrivain comme un spectacle radieux, parce que désert, sauvage (I, 440 ; II, 685 ; II, 695 ; II, 711 ; *Chro.*, J. III, p. 10 ; *Chro.*, J. III, p. 302), où « l'on peut marcher un jour entier sans rencontrer un être » (I, 1175). Ainsi le coin de Saint-Raphaël obtient-il une faveur particulière dans la mesure où « le Parisien, l'Anglais, l'Américain, l'homme du monde et le rastaquouère ne l'ont pas encore empoisonné » (*SLE*, p. 104).

Pourtant, la dureté du paysage rend parfois l'isolement douloureux. C'est le cas de la Bretagne, « ce pays sauvage² » (I, 203) décrit avec âpreté par Maupassant dans sa chronique de 1880 consacrée au « Pays des Korrigans » :

je pris à travers une lande illimitée, entrecoupée de fossés pleins d'eau, et sans une maison, sans un arbre, sans un être, toute peuplée d'ajoncs qui frémissaient et sifflaient sous un vent furieux, emportant à travers le ciel des nuages déchiquetés qui

¹ Voir la description d'Alger dans l'article « Afrique » (*Chro.*, J. III, p. 361-362).

² Tout aussi sauvage est la Normandie (*UV*, p. 36 ; *Chro.*, J. I, p. 45-46 ; *Chro.*, J. II, p. 110).

semblaient gémir. Je traversai plus loin un petit hameau où rôdaient, pieds nus, trois paysans sordides et une grande fille de vingt ans, dont les mollets étaient noirs de fumier ; et, de nouveau, ce fut la lande, déserte, nue, marécageuse, allant se perdre dans l'Océan, dont la ligne grise, éclairée parfois par des lueurs d'écume, s'allongeait là-bas, au-dessus de l'horizon. Et, au milieu de cette étendue sauvage, une haute ruine s'élevait ; un château carré, flanqué de tours, debout, là, tout seul, entre ces deux déserts : la lande où siffle l'ajonc, la mer où mugit la vague [...]. Et tout cela, triste, mélancolique, navrant. Le vent pleurait en parcourant ces espaces mornes (*Chro.*, J. I, p. 114).

Dans ce monde régi par des éléments déchaînés, la nature a repris ses droits, déployant un paysage caractérisé par son immensité. Ici, seuls les vestiges du passé subsistent face aux êtres humains qui trouvent à peine leur place. C'est cette même désolation qui effraiera Madeleine Forestier lorsqu'elle se promènera dans la forêt de Canteleu qui borde le café des vieux parents Duroy :

Elle demanda : — Où sommes-nous ?

Il répondit : — Dans la forêt. [...]

Un frisson singulier lui passa dans l'âme et lui courut sur la peau ; une angoisse confuse lui serra le cœur. Pourquoi ? Elle ne comprenait pas. Mais il lui semblait qu'elle était perdue, noyée, entourée de périls, abandonnée de tous, seule, seule au monde, sous cette voûte vivante qui frémissait là-haut (*BA*, p. 361, 362).

Par cette brève et unique excursion d'une mondaine à la campagne, la découverte de la nature composée d'« arbres très hauts » et plongée dans un « noir impénétrable » (*BA*, p. 361) génère chez Madeleine une peur due à la sensation d'étrangeté. Favorable à un environnement civilisé, dompté par l'homme, bien délimité comme le Bois de Boulogne (*BA*, p. 372), Madeleine se méfie de la nature authentique, *naturans*, et plus particulièrement de cette forêt dont elle a l'impression qu'elle n'a « pas de bout » (*BA*, p. 372). En fuyant le caractère illimité de la forêt normande, elle révèle son incapacité à suivre les exhortations du poète Norbert de Varenne, qui s'adressait ainsi au héros : « — Essayez donc de vous dégager de tout ce qui vous enferme, faites cet effort surhumain de sortir vivant de votre corps, de vos intérêts, de vos pensées et de l'humanité tout entière, pour regarder ailleurs » (*BA*, p. 300). Assujetti à des codes conventionnels, le mondain est, sans le savoir, un prisonnier. L'être véritablement libre est celui qui explore le nouveau, part en quête d'inconnu, renonce à la maîtrise. Dans *Mont-Oriol*, c'est précisément au moment de l'exploration de la gorge d'Enval que prend racine la liaison entre Christiane et Brétigny, noyés dans un paysage de montagnes où coule un ruisseau sauvage, au pied de falaises géantes bordées de ravins escarpés :

La terre tombée du sommet avait formé sur ce gradin un jardinet sauvage et touffu, où le ruisseau courait à travers les racines. Une autre marche, un peu plus loin, barrait de nouveau ce couloir de granit ; ils la gravirent encore, puis une troisième, et ils se trouvèrent au pied d'un mur infranchissable d'où tombait, droite et claire, une cascade de vingt mètres, dans un bassin profond creusé par elle, et enfoui sous des lianes et des branches. [...] On ne voyait plus qu'une ligne de ciel ; on n'entendait que le bruit de l'eau ; on eût dit une de ces introuvables retraites où les poètes latins cachaient les nymphes antiques. Il semblait à Christiane qu'elle venait de violer la chambre d'une fée (*MO*, p. 549).

Oubliant le jardinet et les marches qu'elle vient de passer, Christiane se croit immergée dans un espace dénué de toute trace de civilisation, un lieu primitif où se mêleraient l'Antiquité et le merveilleux. Presque irréel, de ceux qu'on « rencontre plus souvent dans les récits que dans la nature » (*MO*, p. 549), cet endroit appelé « la Fin du Monde¹ » (*MO*, p. 549) sert de révélateur au désir qui sourd chez les deux amants. À la suite de cette expédition, Brétigny proposera à Christiane de se sauver, de s'évader « très loin, dans un beau pays plein de fleurs, pour [s']aimer » (*MO*, p. 589), conscient que la vie en société constitue une entrave à l'amour.

Quant à l'escapade des deux amants de *Notre cœur*, loin de la vie parisienne, sur le « chemin des Fous » (*NC*, p. 1083) du Mont-Saint-Michel, elle s'apparente à une plongée dans un monde radicalement autre, sans contraintes, où, sur les traces de Mariolle, Michèle lâche enfin prise :

Il marchait le premier sur l'étroite corniche, tout au bord du gouffre, et elle le suivait, glissant contre le mur, les yeux baissés, pour ne pas voir le trou béant sous eux, émue à présent, presque défaillante de peur, cramponnée à la main qu'il tendait vers elle ; mais elle le sentait fort, sans défaillance, sûr de sa tête et de son pied, et elle pensait, ravie malgré sa frayeur : « Vraiment, c'est un homme. » Ils étaient seuls dans l'espace, aussi haut que planent les oiseaux de mer, dominant le même horizon que les bêtes aux ailes blanches parcourent sans cesse de leur vol en l'explorant de leurs petits yeux jaunes. [...] Il la portait presque, et elle se laissait aller, jouissant de cette protection robuste qui lui faisait traverser le ciel, et elle lui savait gré, un gré romanesque de femme, de ne pas gâter de baisers cette promenade de goélands (*NC*, p. 1083-1084).

« Eau, escarpements, rochers, légèreté : c'est une des structures du bonheur chez Maupassant² ». À bord de ce « vertigineux sentier » (*NC*, p. 1083), l'amour des deux jeunes gens échappe à la contingence et prend son envol. C'est dans ce paysage sauvage, dépourvu de garde-fou qu'ils réussissent à s'approprier, pour un instant, la légèreté des oiseaux. Cette échappée céleste constitue un moment unique dans la relation de Mariolle et Michèle : la nuit

¹ Voir la chronique « Petits voyages. En Auvergne » (*Chro.*, J. II, p. 239-240).

² Louis Forestier (*R*, p. 1654).

suivante, en effet, la mondaine, vêtue – tel un volatile – d'un peignoir qui semble fait « de soie, de duvet et de neige » (*NC*, p. 1086), s'offre pour la première et dernière fois en « cadeau » à son amant (*NC*, p. 1087). C'est le paysage exaltant qui a rendu possible ce don de soi.

On trouve la même sauvagerie comme source d'authenticité en Sicile¹, cette île qui n'est pas sans rapport avec « l'Orient » (*VE*, p. 72) et que par sa aridité Maupassant perçoit comme « la *région déserte*, la région morte, qui semble en deuil, toute blanche et toute noire, aveuglante, horrible et superbe, inoubliable² » (*VE*, p. 112). Tout particulièrement, l'aspect volcanique de l'île suscite une crainte émerveillée chez un homme comme Brétigny, profondément conscient de sa petitesse :

il dit son émotion au bord du cratère monstrueux de l'Etna, quand il s'était senti, bête imperceptible, à trois mille mètres dans les nuages, n'ayant plus que la mer et le ciel autour de lui, la mer bleue au-dessous, le ciel bleu au-dessus, et penché sur cette bouche effroyable de la terre, dont l'haleine le suffoquait (*MO*, p. 558).

Réunissant les quatre éléments, le spectacle visible du haut du volcan forme une totalité à laquelle l'individu peut prendre part. Cette profonde communion entre l'homme et la nature, qui est récurrente dans l'œuvre de Maupassant, s'inscrit dans ce que Mariane Bury appelle « une fusion analogique première³ », source de bonheur. C'est une fusion primitive qui rappelle le « cri furieux » de la fin de *La Tentation de saint Antoine*, que Paul Bourget considère comme le « plus mystique ouvrage⁴ » de Flaubert :

J'ai envie de voler, de nager, de beugler, d'aboyer, de hurler. Je voudrais avoir des ailes, une carapace, une écorce, souffler de la fumée, porter une trompe, tordre mon corps, me diviser partout, être en tout, m'émaner avec les odeurs, me développer comme les plantes, couler comme l'eau, vibrer comme le son, briller comme la lumière, me blottir sous toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la nature, – être la matière⁵ !

L'être humain se métamorphose simultanément en animal, en végétal, en feu, en senteur, en eau. Il s'agit ici de se transformer en tout ce qui comporte de la vie et même de la « matière », de faire corps avec chaque particule du grand Tout, dans un désir panique de réconcilier l'homme et la nature, que la civilisation a désunis.

¹ Voir « Le Soufre » (*Chro.*, D. II, p. 1037-1038).

² Voir « L'Etna » (*Chro.*, D. II, p. 1025).

³ *PM*, *op. cit.*, p. 182.

⁴ « Du nihilisme de Flaubert », *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, [1883-1886], Paris, Gall., éd. A. Guyaux, 1993, p. 100.

⁵ Flaubert, *La Tentation de saint Antoine* [1874], *Œuvres*, vol. I, Gall., « Pléiade », 1951, p. 164.

La Corse, en tant que terre sauvage, tient elle aussi un rôle particulier dans l'œuvre de Maupassant. Plusieurs contes¹, en effet, donnent à voir le bouleversement qui s'effectue chez les personnages dès lors qu'ils sont immergés dans ce contexte primitif. Même si l'image qu'elle a de l'île de beauté (*UV*, p. 36) relève des idées reçues, Jeanne choisit comme destination pour son voyage de noces la Corse, contre la Suisse ou l'Angleterre, ces pays du Nord préférés par Julien (*UV*, p. 29-30). C'est sur la terre « sauvage » (*UV*, p. 29) de l'île de beauté qu'elle fera la découverte de la sensualité : « sous le grand soleil de la Corse », la jeune femme connaîtra en effet « ses seules heures de passion » (*UV*, p. 148). Les senteurs, le climat (I, 437 ; I, 512-513 ; *Chro.*, J. I, p. 73), les animaux (*UV*, p. 52, 54), les promenades le long de sentiers abandonnés et au bord des abîmes (*UV*, p. 57), les mœurs tels que « l'hospitalité comme dans les temps anciens et dans les contrées perdues » (*UV*, p. 55) sont autant d'éléments qui font de ce pays une terre des origines où l'individu retrouve sa plénitude première, une harmonie entre l'âme et le corps qui donne à Jeanne l'impression d'avoir « accompl[i] le tour du bonheur² » (*UV*, p. 61). À cet égard, il est remarquable que l'un des seuls textes optimistes³ de l'œuvre de Maupassant, la nouvelle intitulée « Le Bonheur », se situe en Corse :

Cette île sauvage est plus inconnue et plus loin de nous que l'Amérique, bien qu'on la voie quelquefois des côtes de France, comme aujourd'hui. Figurez-vous un monde encore en chaos, une tempête de montagnes que séparent des ravins étroits où roulent des torrents ; pas une plaine, mais d'immenses vagues de granit et de géantes ondulations de terre couvertes de maquis ou de hautes forêts de châtaigniers et de pins. C'est un sol vierge, inculte, désert, bien que parfois on aperçoive un village, pareil à un tas de rochers au sommet d'un mont. Point de culture, aucune industrie, aucun art⁴ (I, 1240).

Pour le dire autrement, il s'agit d'un paysage apocalyptique ou originelle⁵. Sur cette île étrange « restée telle qu'en ses premiers jours » (I, 1241), le narrateur a la sensation d'être « au bout du monde⁶ » (I, 1241). Parce qu'étant « fort en retard » (*Chro.*, J. I, p. 70), l'île est une terre intacte où la civilisation n'a pas entamé son lent travail de corruption. C'est bien là

¹ Voir « Une page d'histoire inédite » (I, 187), « Un bandit corse » (I, 436), « Voyage de nocé » (I, 513), « Une vendetta » (I, 1030).

² La Corse « est, dans l'imaginaire de Maupassant, le lieu [...] du bonheur » (Louis Forestier, II, 1473).

³ Pierre Bayard voit dans ce cas unique d'amour « une curiosité, à la limite de la pathologie » (*Maupassant juste avant Freud*, éd. de Minuit, 1994, p. 163) et Marie-Claire Bancquart « une anomalie, la preuve d'un manque total de besoins psychiques » (*Boule de Suif*, Livre de Poche, 1984, p. 249).

⁴ Même inculture dans certaines régions du Maghreb, voir « Les Oasis et le Mzab » (*Chro.*, D. I, p. 322).

⁵ Voir *Une vie* (R, p. 51) et « Voyage de nocé » (I, 513).

⁶ L'image du « bout du monde », de la « fin de la terre », ainsi que son double, celle de « commencement d'un monde », apparaît aussi dans « Petits voyages. La Chartreuse de la Verne » (*Chro.*, J. III, p. 9), dans « Coins de pays. La Pointe du Raz » (*Chro.*, D. I, p. 556) et dans « Aux eaux » (II, 1263).

que se sont réfugiés les deux amants, bravant les bienséances et la morale. Soumise à « des besoins trop primitifs » (I, 1245) selon l'une des auditrices du narrateur, l'héroïne du conte a précisément renoncé au luxe dont elle bénéficiait sur le continent pour accéder là-bas à « ce bonheur si complet, fait de si peu¹ » (I, 1244). C'est à condition de se retirer du monde, de « deven[ir] une femme de rustre » (I, 1244), d'opter pour la simplicité de cette vie sauvage, jusqu'à peut-être renoncer à elle-même, que Suzanne de Sirmont a pu être « heureuse » (I, 1245). En Corse seulement – et sans qu'il y ait trace d'ironie ou de scepticisme de la part de Maupassant – est possible le bonheur. Si Francis Marcoin, lui, estime que « la surprise, l'émerveillement devant un amour inouï ne l'emportent pas sur la *sensation d'angoisse et de peur [qui] saisit à la pensée de ces cinquante années écoulées* dans un lieu désigné [...] comme un *trou sombre*² (I, 1242) », Mary Donaldson-Evans pense elle qu'« au néant culturel de la Corse s'allie la plénitude émotive de ces exilés volontaires³ ». Sur cette terre régie par la loi du désir immédiat, le bonheur peut s'inscrire toutefois dans la durée puisque la relation des vieux amants existe depuis « cinquante ans » (I, 1242). Ce caractère exceptionnel transparaît dans le titre même, dont il faut relever la particularité par rapport à l'ensemble de notre corpus. Car Maupassant donne presque toujours à ses textes des titres sans article ou avec un article indéfini. Ce faisant, il emploie une « série de procédés linguistiques à peine visibles » qui, selon Louis Forestier, servent à « généraliser l'anecdote⁴ ». Or, c'est tout le contraire qui se passe dans ce cas précis. L'histoire de cette jeune noble qui quitte tout – nom, fortune, rang social – pour suivre l'homme qu'elle aime dans le maquis corse n'est absolument pas généralisable. Il s'agit d'un cas unique, que le contexte très spécifique de la Corse rend seul possible. Ici, le bonheur est circonstancié et défini, c'est-à-dire délimité dans le temps et dans l'espace. C'est un bonheur profondément authentique mais réduit à un cas particulier, et d'autant plus particulier que ce texte, il faut l'indiquer ici, sera repris, succinctement, quelques mois plus tard, sous forme de chronique puis développé et intégré au second récit de voyage de Maupassant, *Sur l'eau* : dans les deux cas (*Chro.*, J. III, p. 10 ; *SLE*, p. 146), l'histoire est transposée dans les environs de Saint-Tropez et le texte, objet d'une réécriture complète, offre une version tragique⁵ de la fin de l'aventure.

¹ Voir, en négatif, « La Parure » (Mary Donaldson-Evans, « La topographie du bonheur », *Maupassant et les pays du soleil*, dir. J. Bienvenu, actes de la rencontre internationale de Marseille, 1^{er} et 2 juin 1997, Klincksieck, 1999, p. 21. Désormais abrégé *MPS*).

² Francis Marcoin, « La Mort au Midi », *MPS*, *op. cit.*, p. 76.

³ Mary Donaldson-Evans, « La topographie du bonheur », *MPS*, *op. cit.*, p. 20.

⁴ « Maupassant et le fait divers » (*BFM*, n° 5, 1997, p. 13). Voir aussi Louis Forestier, « La meilleure garce. Observations sur *Des vers* de Maupassant » (*19-20 RLM*, oct. 1998, n° 6, p. 30).

⁵ Nous développerons cette question de la réécriture dans notre chapitre intitulé « Le malin plaisir de l'équivoque » (III, D, 2, b).

Depuis la Corse, la Méditerranée sert de voie d'accès à un autre espace sauvage, celui de l'Afrique, ce « continent primitif » (II, 1107) dont Maupassant, dès son premier voyage en 1881, dit son impatience à fouler la terre : « Voir l'Afrique était un de mes vieux rêves ; et je voulais la voir, cette terre du soleil et du sable, en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière » (*Chro.*, D. I, p. 239). Alors qu'en juillet 1881, il fait part à Zola de ses premières impressions négatives à propos de « ce pays abominable pour y rester » (*Corr.*, AM, p. 113), bien vite, il en parle comme d'une terre qu'il « commen[ce] à aimer non seulement par les yeux, mais aussi par le cœur » (*Chro.*, J. III, p. 368), d'une terre qui le fait « rêver » (*Chro.*, J. III, p. 414), d'une terre qui suscite dorénavant en lui quand il est à Paris « des désirs de retour » inattendus (*Chro.*, J. III, p. 414). Car l'éternel ensoleillement de cette région procure à Maupassant « un soulagement » que lui refusent les pays occidentaux (*Corr.*, AM, p. 325). C'est ce même bienfait qu'éprouvent l'hôte du capitaine Marret qui, face au spectacle de la côte algérienne, pousse « un profond soupir de bonheur » (I, 333), ainsi qu'Auballe qui a l'impression que la lumière d'Afrique lui « lave tous les coins sombres de l'âme » (II, 1098).

Et pourtant, quel climat aride ! Aride surtout à cause du soleil, ce « grand tyran meurtrier » (*AS*, p. 135), cette « sorte de destructeur tout-puissant, [de] féroce pacha du ciel » (*Chro.*, J. III, p. 430), qui s'ingénie à ce que « rien de vivant n'existe plus » (*Chro.*, D. I, p. 315), dont la flamme « aveuglante » (*Chro.*, J. III, p. 359) et « dévorante¹ » (*BA*, p. 217 ; *Chro.*, J. III, p. 369) rend la terre « brûlante » (*Chro.*, D. I, p. 248 ; *UV*, p. 51), la « terre rôtie » (*Chro.*, D. I, p. 315), comme si elle avait des « ardeurs » (*UV*, p. 51). Mais ce qui fascine dans le même temps, c'est que ce soleil met le corps en transe :

La chaleur, cette constante brûlure de l'air qui vous enfièvre, ces souffles suffocants du Sud, ces marées de feu venues du grand désert si proche, ce lourd siroco, plus ravageant, plus desséchant que la flamme, ce perpétuel incendie d'un continent tout entier brûlé jusqu'aux pierres par un énorme et dévorant soleil, embrasent le sang, affolent la chair, embestialisent (I, 367-368).

Chez le héros de « Marroca » comme chez Auballe (II, p. 1098, 1107), c'est l'ensemble des organes qui est touché par l'intensité du climat : la chaleur est telle qu'elle réduit l'être à un corps ardent, soumis à ses avides instincts. Sur cette terre où la nature règne en maître, l'homme redevient animal, retourne à un état primitif assujéti par les sens. Pour exprimer cette véritable mutation-régression, Maupassant forge un néologisme éloquent.

¹ Voir « Mohammed-Fripouille » (II, 337) et « L'Épingle » (II, 519).

À partir du moment où, dès 1881, Maupassant découvre le Maghreb, il arpente certaines régions qu'il classe parmi « les plus belles [...] jamais vues » (*Chro.*, D. I, p. 293). Ainsi se délecte-t-il, lors d'une promenade autour de la vieille ville d'Abd-el-Kader, de la fabuleuse sensation qu'offre la nature africaine :

Un ravin profond sépare la vieille forteresse de la montagne. Elle est, cette montagne, toute rouge, d'un rouge doré, d'un rouge de feu, dentelée, escarpée, coupée par de minces échancrures où descendent, en hiver, les torrents. Mais tout le fond du ravin n'est qu'un bois de lauriers-roses, un grand tapis de feuilles et de fleurs. J'y descendis, non sans peine. Une mince rivière coulait sous les merveilleux arbustes, une rivière sautant les pierres, écumante, tortueuse. J'y trempai ma main : l'eau était chaude, presque brûlante. Sur les bords, de gros crabes, des centaines de crabes fuyaient devant moi ; une longue couleuvre parfois glissait dans l'eau, et des lézards énormes s'enfonçaient dans les taillis. Soudain, un grand bruit me fit tressaillir. À quelques pas, un aigle s'envolait. L'immense oiseau, surpris, s'éleva brusquement vers le ciel bleu, et il était si large qu'il semblait toucher avec ses ailes les deux murailles de pierre calcinée qui enfermaient le ravin¹ (*Chro.*, J. II, p. 77).

Difficile d'accès, cet espace sauvage réunit les trois règnes et les quatre éléments, dans une osmose parfaite où l'humain cède la place aux animaux.

Car sur « cette terre fantastique » (I, 1069), une large place est faite aux bêtes sauvages, que l'occidental, à l'instar du lieutenant de la Vallée (II, 86-87) et de Boitelle (I, 1087), considère comme tous plus étonnants les uns que les autres. Autruche, lion, vautour, girafe, gazelle, renard, hippopotame, singe, rhinocéros, chacal, éléphant, hyène..., autant de bêtes surprenantes « qui semblent créées pour des contes de fées » (*BA*, p. 224). Même les chevaux, pourtant domestiqués, offrent lors des fantasias le spectacle d'« un galop furieux, fantastique² », comparable « au passage d'un train express » (*Chro.*, D. I, p. 288). Quant aux chameaux et aux dromadaires, ces « étrange[s] monument[s] » (*BA*, p. 294) aux « silhouettes invraisemblables » (*Chro.*, J. III, p. 424) et sources de fantasmes (*BA*, p. 419), ils bénéficient d'un statut à part aux yeux de l'écrivain-voyageur qui, dans *La Vie errante*, fait part de sa surprise à la vue d'un de leurs troupeaux :

Quand nous passons au milieu d'eux, ils nous regardent de leurs gros yeux luisants, et on se croirait aux premiers temps du monde, aux jours où le Créateur hésitant jetait à poignées sur la terre, comme pour juger la valeur et l'effet de son œuvre douteuse, les races informes qu'il a depuis peu à peu détruites, tout en laissant survivre quelques types primitifs sur ce grand continent négligé, l'Afrique, où il a oublié dans les sables, la girafe, l'autruche et le dromadaire (*VE*, p. 186-187).

¹ Voir aussi « Sur les hauts plateaux » (*Chro.*, D. I, p. 262).

² Voir aussi « Une fête arabe. La Fête » (*Chro.*, J. III, p. 423-426).

Sur le continent noir subsistent donc des créatures à peine ébauchées, laissées à l'état brut, des brouillons d'animaux. Là, tout semble être resté sous sa forme originelle, relever d'une sorte de pré-civilisation, non dénaturée. Dans ce contexte, le désert exerce un attrait tout particulier sur l'écrivain, en tant que lieu d'une primitivité spécifique, chantée dans *Au soleil* : « Le Sud ! Le désert, les nomades, les terres inexplorées et puis les nègres, tout un monde nouveau, quelque chose comme le commencement d'un univers ! » (*AS*, p. 87). C'est, là encore, un retour aux sources par le biais de paysages arides au caractère « vide et triste » (*VE*, p. 196), si bien qu'« on croirait que personne jamais n'a pénétré » (*I*, 1108) « ce monde profond et inconnu¹ » (*I*, 1069). Et par ce retour à l'état de nature l'écrivain, prompt à vivre à la manière des locaux, à même l'étendue de sable, se ressourçait :

Et si vous saviez comme on est loin, loin du monde, loin de la vie, loin de tout, sous cette petite tente basse qui laisse voir, par ses trous, les étoiles et, par ses bords relevés, l'immense pays du sable aride ! Elle est monotone, toujours pareille, toujours calcinée et morte, cette terre [...]. Ce paysage calme, ruisselant de lumière et désolé [...] est complet, *absolu*, et qu'on ne pourrait le concevoir autrement. La rare verdure même y choque comme une chose fausse, blessante et dure. C'est tous les jours, aux mêmes heures, le même spectacle : le feu mangeant un monde ; et, sitôt que le soleil s'est couché, la lune, à son tour, se lève sur l'infinie solitude (*Chro.*, D. I, p. 317).

Ici encore, l'écrivain clame sa quête d'une terre authentique, non dégradée par la civilisation, où ne subsiste que l'essentiel, terre et ciel. Dans ce désert où le narrateur fait l'expérience de l'« absolu² » – mais sans Dieu –, c'est un sentiment de plénitude qui envahit l'homme enfin comblé. Aux antipodes du monde moderne et civilisé, l'Afrique s'offre comme une terre vide et silencieuse où désolation rime avec perfection.

Terre des paradoxes, donc, que ce pays d'Afrique, où le désert, par son vide même, comble toutes les attentes de l'être primitif, seul apte à apprécier son « odeur » (*I*, 334 ; *II*, 1069) et sa « saveur unique » (*Corr.*, Suf. III, n° 648), à le « goûter³ » littéralement (*Corr.*, Suf. III, n° 648). Nourriture terrestre, le désert est la métaphore d'un absolu de pureté que l'homme moderne n'a pas entaché. Le désert est la voie d'accès à « l'infini des origines⁴ ». Sur les traces de Fromentin⁵ qui révèle au lecteur de son *Été dans le Sahara*, paru en 1857,

¹ Voir la lettre de 1888 à Mme Straus (*Corr.*, AM, p. 250-252).

² Notons, dans notre corpus, la rareté du terme dont on ne dénombre pas plus de cent onze occurrences.

³ Voir « Une fête arabe. La Route » (*Chro.*, J. III, p. 419).

⁴ Gérard Delaisement (*Chro.*, D. II, p. 1775).

⁵ Voir « Une Fête arabe. La route » (*Chro.*, J. III, p. 414).

« l'âme du désert » (*AS*, p. 260), Maupassant, tout comme le narrateur d'« Un soir », ne quittera ce pays qu'avec regret (II, 1069), car il lui procure un bonheur inégalé, le rend « ivre¹ de lumière, de fantaisie et d'espace » (I, 1069). Ce bonheur donnera lieu à de multiples chroniques « apaisantes et apaisées² » où le mal-être, la « torture » (II, 1096), la « hantise » (II, 1231) cèdent la place à la quiétude et à l'enchantement. Où, selon les mots d'Auballe, la lumière « entre en nous à flots, sans cesse, par les yeux » comme pour « lave[r] tous les coins sombres de l'âme » (II, 1098). En ce sens, celui qui vit là s'apparente à « l'habitant des forêts sauvages » tel que le définit Senancour dans sa quatrième rêverie : il « connaît le besoin, mais non l'inquiétude, la douleur et non le chagrin. Il peut avoir faim, il peut être blessé ; la faim est apaisée, la blessure est guérie ; tout cela ne dure qu'un jour ; il est sans regret, sans ennui, sans alarmes ; il n'est pas malheureux³ ». C'est donc un Ailleurs bienfaisant, un Ailleurs capable de « guérir » (*Chro.*, D. I, p. 711-712) qui est convoqué dans *Au soleil*, *Sur l'eau* et *La Vie errante*, qui constituent « une sorte de trilogie du bonheur, où la sensualité artiste trouve refuge dans le voyage, lorsque la création littéraire ne suffit plus à compenser la laideur du monde » : par le biais de « l'explosion sensuelle » sont « réintroduit[es] dans le texte à la fois une forme de poésie et une forme de bonheur⁴ ». Au point que la conquête de cette plénitude réveille en Maupassant, « pendant quelques instants, [le] petit cœur naïf de jeune garçon » (*VE*, p. 44). La sensation du bonheur suppose en effet une certaine innocence.

b- Le mythe de l'Ailleurs

L'Ailleurs étant la forme la plus poussée de l'état de nature, il cristallise les fantasmes du primitif et se fait espace mythique. En tant que lieu où subsistent les traces de l'Histoire et symbole d'authenticité, il rompt avec la modernité et l'artificialité de la société occidentale. Là-bas, c'est l'impression d'un retour aux origines qui prédomine et qui donne à ces contrées des airs de mirage, traduites par l'écrivain sous forme de visions féeriques.

Les marques du passé

Les lieux qui conservent les traces du passé sont connotés de façon très méliorative chez Maupassant : ils gardent en vie un monde antérieur, ils gardent présent et intact le passé face à la modernité. Toute ville riche d'histoire enthousiasme notre auteur, qui ressent alors

¹ Voir aussi la lettre de 1888 à Mme Straus (*Corr.*, Suf. III, n° 536).

² Gérard Delaisement, « Présentation » (*Chro.*, D. I, p. 35).

³ Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, *op. cit.*, 4^e rêverie, p. 70.

⁴ Mariane Bury, *PM*, *op. cit.*, p. 66.

une « bizarre sensation d'étrangeté et de grandeur » (*Chro.*, J. III, p. 395). Ainsi en va-t-il du « paysage antique » (non précisé) qui baigne « Le Père Judas », dont le narrateur se « cro[it] transporté aux premiers temps du monde, [...] dans ce bateau primitif que gouvern[e] cet homme d'un autre âge » (I, 750). À Antibes, qui fait remonter « des souvenirs antiques » et « des vers d'Homère¹ » (« — c'est une ville du vieil Orient, ceci, c'est une ville de l'Odyssée, c'est Troie ! », II, 704), le narrateur de « Madame Parisse » éprouve la même impression. Et en Italie, cette « terre de Virgile » (*Corr.*, AM, p. 84) où l'écrivain est envahi par un sentiment de vénération face aux « restes augustes » (*VE*, p. 96) laissés par l'Antiquité². C'est notamment Girgenti dont les « admirables souvenirs » font remonter à la surface « l'Olympe entier » (*VE*, p. 96), inspirant ce que Louis Forestier qualifie de « sentiment de la tradition et du divin³ ». De même que la place du Dôme de Pise illuminée d'un « ciel classique » (*VE*, p. 60) fait rêver notre chroniqueur, de même c'est « une langueur mélancolique » (*VE*, p. 58) qu'éprouve Maupassant envers tout ce qui relève du vestige :

Je veux visiter encore un pays éloigné, où d'autres hommes ont laissé des souvenirs plus effacés, mais éternels aussi. Ceux-là vraiment sont les seuls qui ont su doter leur patrie d'une Exposition universelle qu'on reviendra voir dans toute la suite des siècles (*VE*, p. 61).

À la différence des expositions abusivement appelées *universelles*, organisées à Paris dès la seconde moitié du XIX^e siècle et qui sont d'artificielles constructions, les ruines in situ sont un témoignage riche d'âme et d'histoire. Immuables, les ruines traversent les époques et permettent à l'art d'être atemporel. À cet égard, Jean Bruneau montre bien que le voyage en Orient⁴ repose sur le mythe romantique de « l'Orient éternel ». Maupassant lui aussi retrouve le goût du dépaysement propre à la génération romantique⁵. Ceux qui s'y rendent « pensent [y] trouver [...] des religions et des mœurs inchangées depuis les débuts de l'humanité⁶ ». Maupassant s'inscrit dans cette tradition lorsqu'il décrit, à l'entrée de la cité kabyle qu'est

¹ « L'Ermite », qui se déroule dans la même région, suscite les mêmes impressions : « J'ai eu plusieurs fois la singulière sensation de gravir un mont sacré de l'Antiquité, une bizarre colline parfumée et mystérieuse, couverte de cistes et peuplée de serpents et couronnée par un temple » (II, 686).

² Même si Maupassant « n'[es]t nullement disposé à penser qu'à une époque quelconque, la vie de l'homme avait pu être plus riche, plus forte, plus belle qu'à la sienne » (Marie-Claire Bancquart, « Flaubert et Maupassant : manger en mots, manger des mots », *Flaubert, Le Poitevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, coll. internat. Fécamp, oct. 2000, éd. Y. Leclerc, publ. Univ. Rouen, 2002, p. 172. Désormais abrégé *FPM*).

³ « Maupassant et l'Italie », *Maupassant multiple*, actes du colloque de Toulouse, 13-15 déc. 1993, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Les cahiers de littérature », 1995, p. 12-13.

⁴ Étant entendu que le terme d'Orient désigne « tous les pays chauds qui vont de l'Inde au Maroc », ou plus exactement « du Japon au Maroc » (Thibaudet, *Intérieurs*, Plon, 1924, p. 93).

⁵ Voir les titres des œuvres de Hugo (*Les Orientales*, 1829), de Lamartine et de Nerval (*Voyage en Orient*), datant pour l'un de 1835, pour l'autre de 1851, ainsi que les nombreuses toiles exotiques de Delacroix.

⁶ Jean Bruneau, *Le « Conte oriental » de Flaubert*, Denoël, coll. « Documents inédits », 1973, p. 29.

Bougie, une « vieille porte sarrasine » dressée comme « un écusson de noblesse antique » (I, 1069). Tout autour de cette « ville des ruines » sont essaimés « des pans de murailles romaines, des morceaux de monuments sarrasins, des restes de constructions arabes » (I, 368) : est-ce là un rêve de cosmopolite qui réconcilie différentes cultures ? De même, le héros de « Qui sait ? » parcourt-il Rouen comme une « ville du Moyen Âge », tel un « surprenant musée d'extraordinaires monuments gothiques » (I, 1232) : le temps alors n'est plus vécu comme limite entre le présent et le passé puisque, tel un meuble à tiroirs secrets, la ville moderne contient une ville ancienne ; l'espace contient des strates temporelles variées ; le rêve d'Ailleurs se confond avec le rêve de jadis. Quant à Brétigny, il assimile l'Auvergne à « un pays de l'âge d'or » (MO, p. 535). C'est probablement dans cette perspective qu'il faut comprendre, dans *Notre cœur*, l'attraction qu'éprouve Mariolle pour Élisabeth, dès leur première rencontre, à l'auberge de l'hôtel Corot, cette « guinguette artiste à décor Moyen Âge » (NC, p. 1153) : « il pénétra par une porte ouverte dans une vaste salle où des tables d'un genre ancien et des escabeaux incommodes semblaient attendre des buveurs d'un autre siècle » (NC, p. 1153). De cet autre temps surgit une autre femme. Serait-ce le lieu où le bonheur est enfin rendu possible ? Peut-être s'agit-il ici du retour à une sorte d'âge d'or tel que le définit Raymond Trousson : « rêve d'un ailleurs », « rêve d'un temps révolu, d'avant la décadence et la chute, hors de l'histoire : *in illo tempore* ». Platon a défini ce rêve comme détenteur du « secret des lois primordiales », qu'il prône comme « retour aux sources – plus pures parce que plus proches des origines ». Le mythe de l'âge d'or promeut ainsi « une nature humaine vierge encore des sédiments dont la recouvrent les sociétés successives¹ ». L'inscription de la scène finale de *Notre cœur* dans la campagne de Fontainebleau², c'est-à-dire dans un ailleurs spatial et temporel, autorise le héros à rêver à la plénitude, à un amour authentique et libéré, qui s'épanouirait dans une nature non domestiquée.

Ailleurs et authenticité

Dans ces contrées éloignées symboles d'un Ailleurs, les peuples se distinguent par leur caractère authentique. Déjà Baudelaire, dans son « Parfum exotique », rêve à une île où se trouveraient « des femmes dont l'œil par sa franchise étonne³ ». Chez Maupassant, la Corse, « ce pays, où toute élégance reste ignorée » (UV, p. 58), est primitive par essence : « point de

¹ Raymond Trousson, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1975, p. 25, 38, 138.

² Fontainebleau est un topoi du lieu romanesque, notamment chez Senancour (*Oberman*, éd. F. Bercegol, Flammarion, 2003, notamment les lettres XVII et suivantes) et Flaubert (*L'Éducation sentimentale*, III, 1, Gallimard, 1965, p. 347).

³ Spleen et Idéal, XXII, *Les Fleurs du Mal* [1861], *op. cit.*, p. 53.

culture, aucune industrie, aucun art » (I, 1240) sur cette île dont les villages ressemblent à des « tas de rochers » (I, 1240) et dont les habitants ressortissent à l'état brut, comme aux premiers temps de l'humanité.

Le même constat est fait sur le continent noir, où Delacroix était venu lui aussi chercher l'authentique : « venez en Barbarie, écrit-il du Maroc, vous y verrez le naturel qui est toujours déguisé en nos contrées¹ ». Car cette authenticité, aux yeux du peintre, implique le beau :

Ils sont plus près de la nature de mille manières : leurs habits, la forme de leurs souliers. Aussi, la beauté s'unit à tout ce qu'ils font. Nous autres, dans nos corsets, nos souliers étroits, nos gaines ridicules, nous faisons pitié. La grâce se venge de notre science².

D'un côté, la simplicité et la beauté ; de l'autre, la technique et la laideur. À notre civilisation de mille entraves (vestimentaires comme mentales) s'oppose la vie libre, large, naturelle. Dans une lettre de 1888 à Mme Straus, Maupassant rend hommage à cette Afrique définitivement « nue, sans arts » (I, 1107), en présentant notamment la société d'Alger comme « gai[e] sans détours, sans finesses, sans dessous. On trouve ici, par exemple, une chose rare, une simplicité extrême, franche, sincère, sans pose aucune³ » (*Corr.*, Suf. III, n° 535). Là, pas d'artifice, pas de faux-semblant, pas de tricherie, mais une spontanéité, une authenticité qu'on ne trouve plus à Paris. « Toute industrie [est] étrangère » (*Chro.*, D. I, p. 289) à ces « peuples simples aux pensées fleuries » (I, 1076) et aux procédés « primitifs » (*Chro.*, D. I, p. 289), comme s'ils appartenaient à une époque d'avant la modernité, comme s'ils étaient « demeuré[s] aujourd'hui tel[s] qu'il[s] étai[en]t aux temps bibliques » (*AS*, p. 96), comme s'ils étaient restés à l'état originel...

Cette primitivité se teinte parfois même d'archaïsmes et d'un machisme contre lequel Maupassant ne s'insurge guère : en témoignent certaines mœurs telles que celles qui définissent le régime matrimonial, qui notamment permet à tout musulman d'acheter « autant de femmes qu'il veut » pour éventuellement « les enfermer dans une oubliette conjugale » (*Chro.*, J. III, p. 372), ou bien leur manière de s'alimenter, comme l'illustre ce déjeuner au cours d'une fête arabe donnée en plein désert :

L'excellent mouton rôti en plein air, cadavre rissolé dont la peau se soulève en écailles dorées par le feu, apparaît porté par quatre Arabes sur un immense plat de

¹ Delacroix, lettre à Frédéric Villot, Tanger, 29 fév. 1832, *Corr.*, vol. I, p. 317.

² Delacroix, *Carnets d'esquisses, Œuvres littéraires*, Paris, Crès, rééd. 1923, vol. I, p. 104-105.

³ Même si, dans « Allouma », nous le verrons, l'Arabe est présenté comme un menteur invétéré (II, 1103).

bois. Son entrée sous les bords relevés de la tente et sous le soleil qui l'illumine surprend toujours comme l'apparition d'un supplicié du Moyen Âge [...]. Mais on ne découpe pas, on dépèce, on arrache, on s'en nourrit en sauvages (*Chro.*, J. III, p. 428-429).

Assimilé à une scène originelle, le repas prend des airs de rite sacrificiel, auréolé d'un soleil flamboyant. Immersion dans les premiers temps d'une humanité inculte – au sens propre –, indifférente aux bienséances (la fourchette redevient main et le couteau, dents), en accord avec sa nature primitive, où tous les participants sans exception se fondent dans le « on » d'un festin communautaire.

En quête de simplicité et d'authenticité, ce peuple qui met la civilisation à distance pratique naturellement le nomadisme. « Sans attaches au monde » (*Chro.*, J. I, p. 68), ces sociétés jouissent « dans l'étendue de sable illimitée » (*Chro.*, D. I, p. 248) d'une indépendance sans pareil, dont Allouma se fait le chantre :

Alors elle me raconta que depuis longtemps déjà elle éprouvait en son cœur de nomade, l'irrésistible envie de retourner sous les tentes, de coucher, de courir, de se rouler sur le sable, d'errer, avec les troupeaux, de plaine en plaine, de ne plus sentir sur sa tête, entre les étoiles jaunes du ciel et les étoiles bleues de sa face, autre chose que le mince rideau de toile usée et recousue à travers lequel on aperçoit des grains de feu quand on se réveille dans la nuit (II, 1113).

Par ce retour à l'état le plus simple, proche de l'animalité, le personnage mêle son humanité au grand tout, dans une osmose cosmique où la chair se fond dans la nature. En « génie de l'air¹ », en « fille du sable » (II, 1116), la jeune arabe n'est pleinement satisfaite qu'une fois « rassasiée de vie nomade, de sable et de liberté » (II, 1114). Alors que le prétendu civilisé, s'il est privé de toit, se sent comme « une bête errante, perdue, affolée », en proie à « une angoisse nouvelle et imprévue » (*Chro.*, J. III, p. 297), l'Arabe, lui, trouve sa raison d'être dans l'errance. Comme lui, Maupassant clame son désir de « devenir nomade à la façon de ces hommes qui changent de pays sans jamais changer de patrie » (*AS*, p. 115). Ses traversées du Maghreb, relatées sous forme de chroniques puis de recueils de voyages, lui permettent de dire sa fascination pour ce mode de vie original et originel :

Peuple étrange, enfantin, demeuré primitif comme à la naissance des races. Il passe sur la terre sans s'y attacher, sans s'y installer. Il n'a pour maisons que des linges tendus sur des bâtons, il ne possède aucun des objets sans lesquels la vie nous semblerait impossible [...]. Les Arabes passent, toujours errants, sans attaches, sans tendresse pour cette terre que nous possédons, que nous rendons féconde, que nous aimons avec les fibres de notre cœur humain ; ils passent au galop de leurs chevaux,

¹ Philippe Bonnefis, « La Mille et Deuxième Nuit », *MPS, op. cit.*, p. 63.

inhables à tous nos travaux, indifférents à nos soucis, comme s'ils allaient toujours quelque part où ils n'arriveront jamais. Leurs coutumes sont restées rudimentaires. Notre civilisation glisse sur eux sans les effleurer (*AS*, p. 119-120).

Avec son œil de poète, Maupassant considère les nomades comme un peuple « enfantin », situé à l'orée de l'humanité. Si ces êtres en errance suscitent en lui des sentiments complexes – « ils [lui] font pitié, ils [lui] font peine, ils [lui] font plaisir aussi à voir, ces primitifs buveurs d'eau du Cheliff » (*Chro.*, J. III, p. 421) –, ils incarnent d'abord un détachement envers la terre conçue comme propriété, une liberté à l'égard de toute emprise matérielle, de toute attache. « Sans conscience, et sans pensée », l'être errant se réduit alors à « un œil qui passe, qui voit, qui aime voir » (I, 1097). Dans l'homme nomade, l'écrivain retrouve ainsi la légèreté panthéistique dont se il réclame¹.

Féerie exotique

La rencontre avec l'Ailleurs suppose le voyage, qui est aux yeux de Maupassant « une espèce de porte par où l'on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve » (*AS*, p. 5), une passerelle entre le déjà vu et l'inconnu, comparable au rêve chez Nerval². Il est une occasion de passer de l'autre côté du miroir. Certains paysages, presque trop beaux pour être vrais, en sont les témoins : c'est le cas de cette chaîne de l'Esterel³ qui offre des « couchers de soleil de féerie » tels qu'ils « feraient un peu sourire s'ils étaient peints par des hommes » (*SLE*, p. 39-40). Tout se passe comme si le réel surpassait le rêve, comme si les paysages et les êtres se faisaient mirages...

Plus ou moins proche (de la Normandie au Moyen-Orient, en passant par l'Afrique) mais toujours dépaysant, l'Ailleurs se découvre sous la forme de paysages magiques, d'ordre fictif. Ainsi, monument éblouissant loué dans plusieurs textes (*Chro.*, J. II, p. 235 ; *Chro.*, J. III, p. 156), le mont Saint-Michel est apparenté dans le conte qui se penche sur sa légende à un « château de fées planté dans la mer », à « un palais de rêve ». Tel un « bijou monstrueux, grand comme une montagne, ciselé comme un camée, et vapoureux comme une mousseline », cet édifice qui combine légèreté architecturale et taille monumentale est éminemment « fantastique » (I, 679). On a affaire à un objet à peine croyable, donc, mais bien réel, quasi

¹ À cet égard, nous ne partageons pas du tout le point de vue de Charles Tailliar qui soupçonne Maupassant de n'avoir pas été « séduit sincèrement » par l'Algérie (*L'Algérie dans la littérature française* [1925], Slatkine Reprints, Genève, 1999, p. 407).

² « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » (*Aurélia*, 1855).

³ Louis Forestier (*R*, p. 1397) a repéré la récurrence de ce paysage dans notre corpus : *Bel-Ami* (*R*, p. 326), *Sur l'eau* (*SLE*, p. 39-40), « Première neige » (I, 1094), « L'Ermite » (II, 685), « Chez la mort » (*Chro.*, D. I, p. 503).

invraisemblable mais vrai. De même, l'histoire de « Châli », située en Inde, se déroule dans un cadre littéralement magique :

Je traversai des contrées invraisemblablement magnifiques ; je fus reçu par des princes d'une beauté surhumaine et vivant dans une incroyable magnificence. Il me sembla pendant deux mois que je marchais dans un poème, que je parcourais un royaume de fées sur le dos d'éléphants imaginaires. Je découvrais au milieu des forêts fantastiques des ruines invraisemblables ; je trouvais, en des cités d'une fantaisie de songe, de prodigieux monuments, fins et ciselés comme des bijoux, légers comme des dentelles et énormes comme des montagnes, ces monuments, fabuleux, divins, d'une grâce telle qu'on devient amoureux de leurs formes ainsi qu'on peut être amoureux d'une femme, et qu'on éprouve, à les voir, un plaisir physique et sensuel. Enfin, comme dit M. Victor Hugo, je marchais, tout éveillé dans un rêve (I, 83-84).

Le spectacle « sembl[e] » « incroyable », « imaginaire », « invraisemblable », « fantastique ». Ce qui frappe, c'est la beauté toute physique des lieux et des êtres, qui repose sur l'élégance et l'harmonie des formes et qui suscite des sentiments normalement provoqués par les humains. Nous sommes ici en présence d'un paysage féerique mais qui provoque une jouissance bien réelle. Chez Maupassant, le plaisir est toujours incarné.

D'autres latitudes font les mêmes effets : c'est encore l'impression de songe, de « rêve » (*Chro.*, D. I, p. 240) qui prévaut au Maghreb, où l'éblouissement du voyageur est constant. L'idée que Pierre Roland se fait de ces « pays qui sont nos contes de fées à nous qui ne croyons plus à la Chatte blanche ni à la Belle au bois dormant » (*PJ*, p. 738) est confirmée par le réel. Ainsi, le paysage de la région du Zarez est tellement « admirable » qu'il sonne presque faux, qu'il semble « quelque chose de factice, de forcé et contre nature¹ » (*AS*, p. 112). Tout est « féerie » (*VE*, p. 198 ; *AS*, p. 17 ; *Chro.*, J. III, p. 416), tout est « fantasmagorie » (*Chro.*, D. I, p. 339) dans ces régions : la ville de Sousse s'offre comme un « rêve prodigieux de poète réalisé » (*VE*, p. 213) ; le sable est couleur « poudre d'or » (I, 1069) ; les étoiles répandent « une clarté de diamants de feu » (*Chro.*, D. I, p. 273) ; les forêts vierges ressemblent à « celles dont on lit la description dans les contes » (*Corr.*, Suf. II, n° 472) ; le « fantastique Roumel » est apparenté à un « fleuve de poème [...] rêvé par Dante » (*AS*, p. 222) ; l'azur paraît « lointain comme le rêve » (I, 1096) ; la couleur blanche est en fait « une féerie de nuances mystérieuses, qui semblent évoquées plutôt qu'apparues, illusoires plus que réelles » (*VE*, p. 209) ; les nuits « sont faites pour rêver » (I, 334) ; le lac du Zarez semble « incandescent » (*Chro.*, D. I, p. 341). Le « labyrinthe de maisons » qu'on dirait

¹ Voir l'étonnement de Flaubert devant un paysage marin dont « la reproduction [...] paraîtrait fausse » (lettre à Louis Bouilhet, entre Girgeh et Siout, 2 juin 1850, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 637).

tirées des « Mille et une Nuits » (II, 1076 ; *Corr.*, Suf. III, n° 535 ; *Chro.*, D. II, p. 1264) accueillent des habitants costumés « avec une fantaisie étourdissante » (*VE*, p. 140), des Arabes aux burnous immaculés apparentés tantôt à des « fantômes blancs » (I, 1085), tantôt à d'« énormes flocons de neige » (*Chro.*, D. I, p. 341). L'imaginaire de Maupassant prend son envol devant ces paysages qui relèvent du mirage, devant ces « personnages de conte » (*Corr.*, Suf. III, n° 535), devant ces « princesses en pantalons de soie » autour desquelles brûlent des fumées d'encens aux « formes de génies » (I, 1076). Dans *Sur l'eau*, le narrateur-voyageur rêve d'un pays d'Orient où il « habiterai[t] une demeure vaste et carrée, comme une immense caisse éclatante au soleil » :

Puis, quand je serais las du repos délicieux, las de jouir de l'immobilité et de mon rêve éternel, las du calme plaisir d'être bien, je ferais amener devant ma porte un cheval blanc ou noir aussi souple qu'une gazelle. Et je partirais sur son dos, en buvant l'air qui fouette et grise, l'air sifflant des galops furieux. Et j'irais comme une flèche sur cette terre colorée qui enivre le regard, dont la vue est savoureuse comme un vin. À l'heure calme du soir, j'irais, d'une course affolée, vers le large horizon que le soleil couchant teinte en rose. Tout devient rose, là-bas, au crépuscule : les montagnes brûlées, le sable, les vêtements des Arabes, les dromadaires, les chevaux et les tentes. Les flamants roses s'envolent des marais sur le ciel rose ; et je pousserais des cris de délire, noyé dans la roseur illimitée du monde (*SLE*, p. 101-102).

Au Maghreb, pays des mirages, le rêve prend vie dans un camaïeu de rose pour un décor idyllique. La plénitude du narrateur se prolonge par le passage du farniente langoureux à une chevauchée étourdissante à travers une nature sauvage et grandiose, plus magnifique qu'un tableau. Pour dire cette fantasmagorie inouïe, le poète reconnaît qu'il est démuni :

Combien de tons inexprimables entre les tons principaux ! Pour les évoquer, on ne peut se servir que de comparaisons qui sont toujours insuffisantes. Ce que j'ai vu, ce matin-là, en quelques minutes, je ne saurais, avec des verbes, des noms et des adjectifs, le faire voir [...]. Pendant combien d'années faudra-t-il tremper nos yeux et notre pensée dans ces colorations insaisissables, si nouvelles pour nos organes instruits à voir l'atmosphère de l'Europe, ses effets et ses reflets avant de comprendre celles-ci, de les distinguer et de les exprimer jusqu'à donner à ceux qui regarderont les toiles où elles seront fixées par un pinceau d'artiste la complète émotion de la vérité ? (*VE*, p. 173-174, 210).

Rencontrer l'Ailleurs, ce sera plonger dans des couleurs et des nuances inédites, travailler une palette radicalement nouvelle, inventer une nouvelle langue. Rencontrer l'Ailleurs, c'est se départir d'un regard formaté pour céder la place à un œil neuf, ouvert à d'autres combinaisons. Mais force est de constater les limites de la langue, inapte à le retranscrire fidèlement. Car l'Ailleurs recèle une part de mystère irréductible au langage.

C'est peut-être pour cela que Maupassant opère un glissement du lexique de l'écriture (« verbes », « noms », « adjectifs ») vers celui de la création picturale (« tons », « colorations », « reflets », « toiles », « pinceau »). Cela dit, métaphore ou pas, l'écrivain ne s'avoue pas vaincu, s'attelle à cette tâche et offre à son lecteur des paysages féeriques qu'il ne décrit pas, mais qu'il suggère à l'aide, pour une fois, d'un certain lyrisme.

Féerie et sacré

L'impression de merveilleux qui se dégage de ces lieux ne trouve-t-elle pas sa source dans la dimension sacrée de ces paysages ? En effet, Maupassant rend un hommage particulier aux lieux saints des pays arabes, qui le touchent au point de se sentir transporté dans un univers fictif. Sacré, c'est le mot qui vient à l'esprit du narrateur de *La Vie errante*, qui révèle qu'à Kairouan, « on apprend par ses yeux ce qu'est l'histoire et surtout ce que fut la Bible [...] ». Une fois au moins par jour, au pied d'un olivier, au coin d'un bois de cactus, on rencontre la *Fuite en Égypte* » (VE, p. 176). Là-bas, les vivants s'apparentent à des figures « primitives » aux allures « biblique[s]¹ » (VE, p. 176, 177) et s'inscrivent dans un paysage qui transporte littéralement l'ami de Trémoulin, qui se sent « le cœur plein de la Bible » (I, 1076). D'un bateau qui le mène à Alger, Maupassant observe la mer. S'impose alors à lui une image tout droit sortie des Évangiles :

la mer est belle, toute unie, et, entre les nuages, tombe dessus une cendre de lumière lunaire éclatante et triste. Ces traînées d'argent sur l'eau s'effacent puis recommencent. Elles sont délicieuses, mystérieuses et mélancoliques. Quelque chose y manque pour moi, non pour mes yeux qui sont charmés, mais pour mon âme qui voudrait là quelque apparition surnaturelle. Laquelle ? Une seule, hélas impossible, disparue avec la Foi, celle de celui qui marchait sur les flots (*Chro.*, J. III, p. 413-414).

C'est la beauté et le caractère énigmatique du spectacle marin qui font surgir la figure du Christ. On passe du mystère au miracle. Loin d'être chez Maupassant le signe d'une croyance (ce qu'il semble ici regretter), elle est le fruit d'une culture qui vient enrichir son imaginaire et sa poétique.

C'est encore au Maghreb, en Tunisie cette fois-ci, que l'écrivain éprouve une sensation que l'on peut qualifier de mystique, dans la mosquée de Djama-Kebir dont il sent que, contrairement aux édifices chrétiens élevés par des êtres « pieux sans doute, mais artistes

¹ La Syrie a fait la même impression à Flaubert (lettre au docteur Cloquet, 7 sept. 1850, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 685).

avant tout » (*VE*, p. 194), elle a été construite par un peuple « mû par une inspiration sublime » :

Devant nous apparaît un temple démesuré, qui a l'air d'une forêt sacrée [...]. À mesure que j'avance en cette demeure divine, toutes les colonnes semblent se déplacer, tourner autour de moi et former des figures variées d'une régularité changeante (*VE*, p. 194-195).

On songe aux « Correspondances » de Baudelaire : « La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles¹ ». C'est la même chose inversée puisque ici c'est le lieu saint qui évoque la forêt, pour opposer au christianisme une conception du monde moins transcendante : Maupassant ne perd jamais de vue le réel.

Leur multitude colorée donne à l'œil l'impression de l'illimité, tandis que l'étendue peu élevée de l'édifice donne à l'âme une sensation de pesanteur. Cela est vaste comme un monde, et on y est écrasé sous la puissance d'un Dieu. Le Dieu qui a inspiré cette œuvre d'art superbe est bien celui qui dicta le Coran, non point celui des Évangiles. Sa morale ingénieuse s'étend plus qu'elle ne s'élève, nous étonne par sa propagation plus qu'elle ne nous frappe par sa hauteur (*VE*, p. 195).

Ici, le trouble est tel que l'écrivain agrandit son Panthéon architectural, plaçant la mosquée de Djama-Kebir aux côtés de l'abbaye du mont Saint-Michel (I, 679 ; II, 917 ; *NC*, p. 1079-1085), de la chapelle Palatine de Palerme (*VE*, p. 68-69) et de la basilique Saint-Marc de Venise (*Chro.*, J. III, p. 156). Comme eux, elle suscite en lui une « émotion inattendue et foudroyante » (*VE*, p. 194). Comme eux, elle est « belle d'une beauté inexplicable et sauvage » (*VE*, p. 193). Dans les moquées, l'écrivain savoure une sérénité jamais rencontrée auparavant, semble-t-il. Aux côtés de « ces admirables impassibles » que sont les Arabes (*Corr.*, Suf. III, n° 535), il jouit de « ces très paisibles asiles de prières, où aucun bruit ne pénètre jamais » :

Tout est simple, tout est nu, tout est blanc, tout est doux, tout est paisible en ces asiles de foi, si différents de nos églises décoratives, agitées, quand elles sont pleines, par le bruit des offices, le mouvement des assistants, la pompe des cérémonies, les chants sacrés, et, quand elles sont vides, devenues si tristes, si douloureuses, qu'elles serrent le cœur, qu'elles ont l'air d'une chambre de mourant, de la froide chambre de pierre où le Crucifié agonise encore [...]. Tous [les Arabes], pieds nus, font les mêmes gestes, prient le même Dieu avec la même foi exaltée et simple, sans pose et sans distraction (*VE*, p. 127-128).

¹ Spleen et Idéal, IV, *Les Fleurs du Mal* [1861], *op. cit.*, p. 37.

Il ne s'agit pas, ici, du Dieu cruel si souvent convoqué par Maupassant : c'est au contraire avec respect qu'il aborde progressivement, dans ce récit de voyages, le problème du surnaturel. On s'en doute, cette capacité à accueillir une forme de sacré a de quoi surprendre chez Maupassant, dont on connaît l'athéisme et le pessimisme en la matière. Mais tous ces édifices, qui ont en commun leur fonction sacrée, font naître chez lui un sentiment inédit, où le symbolique et l'esthétique sont au service l'un de l'autre. Le sentiment est inédit peut-être parce qu'il émane d'une religion qui n'est pas une religion de la souffrance et de la culpabilité, mais peut-être aussi parce qu'il n'est pas associé aux messes théâtralisées et aux églises qui étalent leurs richesses.

3. Discordance entre l'homme et la nature

Mais, à s'immerger autant dans la nature, à rechercher autant cette osmose, les hommes peuvent ou risquent de devenir aveugles. Or, le panthéisme a ses limites, *a fortiori* pour l'anti-romantique qu'est Maupassant. Derrière ce rapport harmonieux au monde se cache en effet une nature qui semble se jouer des humains. Tout en étant un espace qui apaise et charme par ses multiples attraits, la nature est présentée par le narrateur comme un décor qui berce l'être d'illusions, lui fait croire que la beauté et l'équilibre de l'univers peut contenir en puissance sa paix intérieure. Or, loin de le réconforter, la nature plante en l'homme, par ses cycles mêmes, l'idée terrifiante de la mort et fait germer en lui l'angoisse.

a- Amour bête de la nature

L'homme moderne s'est tellement éloigné de son état de nature que son attendrissement¹ devant le grand Tout est tourné en dérision. Maupassant trouve risible en effet ce besoin de « folâtrer sur l'herbe » (I, 257 ; II, 467), de « se perdre dans la fraîcheur des feuilles » (I, 128) qu'éprouvent les « bourgeois privés d'herbe et affamés de promenades aux champs [...] toute l'année derrière le comptoir de leur boutique² » (I, 249). Ainsi, en mal de guérison, Lesable va-t-il trouver refuge au « grand air des champs », le « seul mot de *campagne* lui paraiss[ant] comporter une signification mystérieuse » (II, 34). Si l'écrivain a pu décrire avec enthousiasme et empathie le bonheur que ressent l'individu reprenant primitivement contact avec la nature, il ne ménage pas le bourgeois qui se lâche brutalement avec une joie bête lorsqu'il se rend à la campagne et qui éprouve « cette soif d'idéal

¹ Voir « Une partie de campagne » (I, 244), « Au bois » (I, 760), *Une vie* (R, p. 5, 12, 113), *Pierre et Jean* (R, p. 717).

² Voir « Monsieur Parent » (I, 609).

champêtre qui hante au printemps les Parisiens » (I, 127) tels que le héros de « Souvenir » (II, 121) ou encore Patissot :

Enfin, voici les bois. Alors, malgré l'effroyable chaleur, malgré la sueur qui lui coulait du front, et le poids de son harnachement, et les soubresauts de son sac, il courut, ou plutôt il trotta vers la verdure, avec de petits bonds, comme les vieux chevaux poussifs. Il entra sous l'ombre, dans une fraîcheur délicieuse, et un attendrissement le prit devant les multitudes de petites fleurs diverses, jaunes, rouges, bleues, violettes, fines, mignonnes, montées sur de longs fils, épanouies le long des fossés. Des insectes de toutes couleurs, de toutes les formes, trapus, allongés, extraordinaires de construction, des monstres effroyables et microscopiques, faisaient péniblement des ascensions de brins d'herbe qui ployaient sous leurs poids. Et Patissot admira sincèrement la création (I, 129-130).

La correction de « il courut » en « il trotta », ainsi que la comparaison avec l'animal sont dépréciatives, sont le signe de la bêtise du personnage qui s'émerveille. L'énumération laborieuse des fleurs et des bêtes ne fait qu'accentuer l'ignorance et l'infantilisme du citadin face une nature qu'il semble regarder pour la première fois. La même ironie se fait sentir dans *Bel-Ami*, lorsque Madeleine s'écrit dans le train : « — Oh ! un cerf ! » et que le narrateur précise, moqueur, à sa suite : « elle avait vu un chevreuil » (BA, p. 351). L'être civilisé ne connaît plus la nature, est incapable d'identifier une fleur ou une espèce animale. Son ignorance, qui se double d'« une angoisse confuse¹ » (BA, p. 362, 372), provient de ce qu'il s'est arraché de son milieu naturel d'origine, de ce qu'il n'a plus de racine.

L'attendrissement des êtres à l'égard de la nature se traduit également par un amour mièvre des animaux. Ainsi le cœur de Miss Harriet palpite-t-il « d'une émotion exagérée » à la vue « d'une chienne allaitant, d'une jument courant dans un pré avec son poulain dans les jambes, d'un nid d'oiseau plein de petits, piaillant, le bec ouvert, la tête énorme, le corps tout nu » (I, 886). Frappée de la même sentimentalité, la nièce de l'abbé Marignan, ayant saisi une bête volante, est-elle capable de s'écrier :

— Regarde, mon oncle, comme elle est jolie ; j'ai envie de l'embrasser.
Et ce besoin d'« embrasser des mouches » ou des grains de lilas inquiétait, irritait, soulevait le prêtre, qui retrouvait encore là cette indéracinable tendresse qui germe toujours au cœur des femmes² (I, 596).

Bien plus, la niaiserie se révèle dans le lyrisme simpliste qui naît chez certains personnages à la vue de la beauté environnante, qui leur fait croire à l'existence d'une puissance surnaturelle. C'est ainsi que Cachelin déclare : « — Moi, devant ces choses-là, je

¹ Voir aussi « Souvenir » (I, 122).

² Au cœur des hommes aussi, voir le héros d'« Au printemps » qui veut « embrasser [...] n'importe quoi » (I, 287).

crois à Dieu. Ça me pince là – il montrait le creux de son estomac, – et je me sens tout retourné. Je deviens tout drôle. Il me semble qu'on m'a trempé dans un bain qui me donne envie de pleurer » (II, 36). La dénonciation qui couve ici est d'inspiration toute flaubertienne : ce sont les paysages les plus stéréotypés qui suscitent chez ce vieil employé de ministère un éclair de lyrisme, une « crise de poésie » (II, 36), comme on dirait une crise d'acné, bien vite effacés par des préoccupations majeures d'ordre financier.

Avec le motif de la ruine¹ (*MO*, p. 557), le clair de lune² est l'un des topoi puisés dans l'arsenal romantique qu'affectionnent les personnages féminins en matière de beauté du paysage. « Sans avoir l'air d'y toucher, Maupassant nous renvoie au *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert. *LUNE. Inspire la mélancolie*³ ». En 1884, dans « La Lune et les Poètes », Maupassant présente Mallarmé comme celui qui s'en « est déclaré l'ennemi » : « Cet astre le gêne, le fatigue, l'obsède, l'exaspère, avec sa face de pleureuse, son air de veuve inconsolable, sa triste mine d'anémique et sa lumière jaune, toujours pareille » (*Chro.*, J. II, p. 435). Citant plusieurs extraits de poèmes célèbres qui la prennent pour objet, Maupassant, lui, s'interroge dans *Sur l'eau* sur l'« influence mystérieuse » que l'astre « exerce sur les cervelles humaines », sur sa capacité à rendre les poètes tantôt « délicieux », tantôt « ridicules » (*SLE*, p. 83). Chez ces personnages, c'est plutôt le ridicule qui l'emporte. Ainsi Jeanne subit-elle dans *Une vie* tout le charme de l'astre nocturne :

Un soir, vers la fin du mois, après une journée de lourde chaleur, la lune se leva dans une de ces nuits claires et tièdes, qui troublent, attendrissent, font s'exalter, semblent éveiller toutes les poésies secrètes de l'âme. Les souffles doux des champs entraient dans le salon tranquille (*UV*, p. 38).

« Le charme tendre de cette nuit » attire « invinciblement » Jeanne (*UV*, p. 39), qui propose d'emblée à Julien une promenade. Ce n'est pas par hasard que cette première scène amoureuse est placée sous un tel éclairage, chargé de stéréotypes. Tout magique qu'il semble, le clair de lune sert de terrible prolepse : la relation des deux jeunes gens est placée sous le signe de l'illusion. Jeanne seule utilise le pronom « nous » pour symboliser son union avec Julien (*UV*, p. 39) ; l'auteur, lui, ne parle que de l'émotion de la jeune fille. Non partagés, son trouble, son attendrissement, son exaltation sont à la mesure de son futur désenchantement. Sacré traquenard que ce clair de lune ! Il en aura trompé plus d'une. À commencer par

¹ Louis Forestier (*R*, p. 1456) cite le *Dictionnaire des idées reçues* [1850-1880] de Flaubert : « RUINES. Font rêver, et donnent de la poésie à un paysage » (Nizet, 1966, p. 110). Dans « Nos Anglais » (II, 457) et dans *Mont-Oriol* (*R*, p. 558), le thème est traité sur le mode dérisoire.

² Voir « Fini » (I, 515), « La Porte » (I, 905), « Julie Romain » (I, 717), « Imprudence » (I, 549).

³ Louis Forestier (*R*, p. 1456). Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues* [1850-1880], Nizet, 1966, p. 97.

Rosalie Prudent, cédant aux assauts de M. Joseph qui a trouvé dans la lune une complice (II, 701). La lune participe du piège de la nature auquel les personnages de Maupassant succombent si souvent. L'écrivain tient tellement à cette idée qu'il lui consacre une nouvelle. Dans « Clair de lune », la victime de ce splendide spectacle nocturne, c'est Henriette Létoré, qui raconte à sa sœur comment une « nuit de conte de fées » (I, 475) dont l'air est doux « à défaillir » (I, 476) a fait naître en elle « un insatiable besoin d'amour » (I, 476), de sorte qu'elle tombe dans les bras du premier venu. Mais la jeune sœur tire la leçon de cette histoire : « — ce soir-là, c'est le clair de lune qui fut ton amant vrai » (I, 477). Ce n'est pas le jeune homme romantique qui conquiert Henriette, mais le paysage qui sert de cadre à la scène, qui lui donne des airs de représentation.

Il s'agit, à tous les sens du terme, d'un cadre¹ environnemental et pictural. Se répand alors l'idée d'un « spectacle » (I, 733), au sens de trompe-l'œil, que fomenterait la nature : à l'image « [d]es promenades à âne, [d]es bains du matin, [d]es déjeuners sur l'herbe » que le héros de « Découverte » dénonce comme « autant de pièges » (II, 316), les aurores, les couchers de soleils, les clairs de lune sont apparentés à des décors changeants qui dupent l'individu (qui, du reste, ne demande pas mieux que de se laisser duper). Voilà ce que déplore le scripteur de la « Lettre trouvée sur un noyé » :

J'ai cru aimer, pourtant, pendant une heure, un jour. J'avais subi naïvement l'influence des circonstances environnantes. Je m'étais laissé séduire par le mirage d'une aurore [...]. Je ne pouvais nier que le spectacle ne fût charmant. Nous suivions une île boisée, pleine de rossignols ; et le courant nous emportait vite sur la rivière couverte de frissons d'argent. Les crapauds jetaient leur cri monotone et clair ; les grenouilles s'égosillaient dans les herbes des bords, et le glissement de l'eau qui coule faisait autour de nous une sorte de bruit confus, presque insaisissable, inquiétant, et nous donnait une vague sensation de peur mystérieuse. Le charme doux des nuits tièdes et des fleuves luisants sous la lune nous pénétrait (I, 1140).

Mais ce spectacle est un trompe l'œil. Car, tandis que le héros s'apprête à « baiser le ciel, baiser le bonheur, baiser le rêve devenu femme, baiser l'idéal descendu dans la chair humaine », la jeune femme qui l'accompagne lui lance : « — Vous avez une chenille dans les cheveux ! » (I, 1143). La bêtise, le prosaïsme de ces propos rompent la beauté idyllique du paysage. C'est la désillusion qui conduira au suicide ce jeune homme blessé par un tel contraste.

¹ Voir « Imprudence » (I, 548).

b- Une nature assimilée à une puissance railleuse

L'amour pour la nature est d'autant plus risible qu'elle est présentée par un Maupassant clairement anti-romantique comme une puissance railleuse. Mais l'écrivain n'accorde pas à ses personnages, aveuglés par leurs sentiments, l'intuition de ses leurre, de ses feintes ou de ses moqueries. Jeanne en est le premier exemple. À son arrivée aux Peuples, le superbe lever du soleil fait naître en elle un espoir à la hauteur de ses illusions :

Et lentement, crevant les nuées éclatantes, criblant de feu les arbres, les plaines, l'Océan, tout l'horizon, l'immense globe flamboyant parut. Et Jeanne se sentit devenir folle de bonheur. Une joie délirante, un attendrissement infini devant la splendeur des choses noya son cœur qui défaillait. C'était son soleil ! son aurore ! le commencement de sa vie ! le lever de ses espérances ! Elle tendit les bras vers l'espace rayonnant, avec une envie d'embrasser le soleil ; elle voulait parler, crier quelque chose de divin comme cette éclosion du jour ; mais elle demeurait paralysée dans un enthousiasme impuissant. Alors, posant son front dans ses mains, elle sentit ses yeux pleins de larmes ; et elle pleura délicieusement (*UV*, p. 14).

« Flamboyant », « défaillait », « enthousiasme » : le vocabulaire hyperbolique, rehaussé par le série de points d'exclamation, traduit la distance ironique du narrateur envers l'héroïne, dont le caractère infantile se lit dans la facilité à s'appropriier le paysage (« C'était son soleil »), la naïveté dans le recours au champ lexical du sacré (« tout », « infini », « quelque chose de divin ») et la mièvrerie dans l'envie de baiser le soleil. Cette scène inaugurale est emblématique du caractère général de Jeanne : à mi-chemin entre l'hypersensibilité, la démence (« folle de bonheur », « délirante »), la paralysie, l'exaltation, la tristesse. Et les larmes de bonheur qu'engendre chez la jeune fille un tel spectacle ne font qu'annoncer les souffrances à venir. Son entrée dans le monde est marquée, dès les premières pages du roman, par la pluie, qui fait ployer les arbres comme le saule dont les branches sont « pendantes avec un abandonnement de cadavre » (*UV*, p. 6). La comparaison avec le « cadavre » dit le lien étroit entre pluie, tristesse et mort. Même dans les rares périodes de répit, il planera toujours un malaise, une amertume, une nostalgie, à l'image de cette « sorte de brume, une très fine poussière de pluie » qui plane souvent sur le paysage (*UV*, p. 8). De même qu'en découvrant la propriété familiale, la jeune fille est saisie par le parfum du jasmin, auquel vient se mêler « la sueur visqueuse des varechs » (*UV*, p. 12). Quand il y a du plaisir, le désagrément n'est jamais bien loin. Le thème clé de la désillusion et de la tromperie que connaîtra Jeanne est esquissé à travers ces éléments du paysage. Celui-ci semble une métaphore de la nouvelle vie de Jeanne, un condensé plein de promesses, le signe d'une

« poésie vivante » (*UV*, p. 12) qui ne sera que source de déceptions. La poésie de la nature symbolise « un tout que deux êtres ne constituent jamais¹ ».

Ce sentiment d'être raillé, Maupassant l'éprouve lui-même : suite au tremblement de terre survenu à Antibes, il ne supporte pas le contraste entre la catastrophe et l'« absolue tranquillité du ciel », voyant dans « cette aurore charmante [...] quelque chose d'exaspérant, de révoltant, de cynique » (*Chro.*, J. III, p. 294). De même, le voyageur est saisi de stupeur face au « monstre » impassible et meurtrier qu'est l'Etna (*Chro.*, D. II, p. 1026) :

De sa gueule noire et démesurée il a vomi, de temps en temps, un flot brûlant de bitume qui, coulant sur ses pentes douces ou rapides, comblant des vallées, ensevelissant des villages, noyant des hommes comme un fleuve, est venu s'éteindre dans la mer en la refoulant devant lui [...]. Puis parfois, à travers les arbres, on aperçoit de nouveau un large flot noir, qui a résisté au temps, qui a gardé les formes de tous les bouillonnements, des contours extraordinaires, des apparences de bêtes enlacées, de membres tordus. On dirait le Jugement dernier de Michel-Ange après la carbonisation des torturés (*Chro.*, D. II, p. 1026-1027).

Animalisé², le volcan inspire de la terreur : la « bête » qui « dort au fond, tout au fond » (*Chro.*, D. II, p. 1030) du gouffre ne demande qu'à être réveillée. C'est à la destruction que la nature, qui n'a que faire des tourments humains, travaille. Cette œuvre, Maupassant la ressent comme une imitation machiavélique des grandes œuvres d'art : la nature parodie les souffrances humaines et ne se contente pas, elle, d'en être une représentation ; terrifiant génie du Mal, le volcan-sculpteur s'est servi des corps humains et animaux comme d'une pâte pour façonner sa création d'épouvante.

Dans un passage de *Sur l'eau*, tout se passe comme si Loin d'être la complice des états d'âme de l'homme, la nature se parait de ses plus beaux atours pour mieux le faire souffrir. Maupassant y évoque un vieux couple d'amoureux³ dont la femme découvre avec stupéfaction qu'elle est trompée depuis trente ans. Or, le décor situé dans les environs de Saint-Tropez où est plantée cette histoire est tout simplement magnifique : « une forêt délicieuse, un vrai maquis corse, un bois de contes de fées fait de lianes fleuries, de plantes aromatiques aux odeurs puissantes et de grands arbres magnifiques » (*SLE*, p. 146). La vieille femme aura baigné toute sa vie dans une atmosphère trompeuse, pour finalement s'éveiller brutalement de son conte de fées et ne trouver d'issue que dans le suicide. En outre, dans « Une partie de campagne », si on a pu – par empathie pour Mlle Dufour – voir une certaine

¹ Mariane Bury, *PM*, op. cit., p. 218.

² Voir « Le Soufre », chronique de 1885 (*Chro.*, D. II, p. 1038-1039).

³ Ce passage s'offre comme une réécriture très noire de l'une des seules nouvelles optimistes de notre corpus, qui s'intitule « Le Bonheur » (I, 1239). Voir notre chapitre « Le malin plaisir de l'équivoque » (III, D, 2, b).

osmose entre sa jouissance physique et le fameux chant du rossignol, on peut aussi lire celui-ci comme « une sorte de commentaire ironique, de contrepoint aux ébats qui se déroulent en dessous de lui¹ » :

Quelquefois il se reposait un peu, filant seulement deux ou trois sons légers qu'il terminait soudain par une note suraiguë. Ou bien il partait d'une course affolée, avec des jaillissements de gammes, des frémissements, des saccades, comme un chant d'amour furieux, suivi par des cris de triomphe (I, 253).

Chez Maupassant, le triomphe est toujours chargé d'ironie. D'autant que le cœur de la jeune fille ne demande qu'à s'émouvoir, lui qui est empli de « désirs infinis de bonheur », de « révélations de poésies surhumaines » (I, 252). Cette projection idyllique viendra se briser contre la réalité.

Le décalage est le même dans *Notre cœur*, face au spectacle qui s'offre à Michèle et Mariolle, lors de leur escapade à Avranches :

C'était toute la nature s'offrant d'un seul coup, en un seul lieu, dans sa grandeur, dans sa puissance, dans sa fraîcheur et dans sa grâce ; et le regard allait de cette vision de forêts à cette apparition du mont de granit, solitaire habitant des sables, qui dressait sur le grève démesurée son étrange figure gothique (NC, p. 1069-1070).

Chez Maupassant, l'accumulation de mots abstraits (« grandeur », « puissance », « fraîcheur », « grâce ») sert d'avertissement au lecteur. Ses personnages – comme ceux de Flaubert – ne regardent pas ou plutôt ne savent pas regarder le monde ; leur regard est voilé par leurs émotions, leurs désirs.

Les autres personnages ne sont pas davantage épargnés. Alors qu'elle veille sa défunte mère, l'héroïne d'*Une vie* « reç[oit] en pleine figure la douce caresse d'un soir de fenaison » (UV, p. 122). Même contraste ressenti comme cruel. Dans « La Femme de Paul », c'est par une soirée à la « grisante poésie » (I, 304) que le jeune homme découvre l'homosexualité de sa maîtresse : l'un et l'autre ressentent douloureusement cette « ironie » (UV, p. 122 ; I, 304), qui laisse entendre que la nature serait dotée d'intentions mauvaises. La douceur de la nuit est inversement proportionnelle à la douleur des personnages.

Quant à l'agonie de Forestier, elle suscite la même compassion. En effet, le splendide paysage cannois et la bienveillance du climat ne font qu'accentuer la difficulté à mourir du journaliste :

¹ Pierre Danger, *PDM, op. cit.*, p. 17-18.

Le souffle qui entra les surprit tous les trois comme une caresse. C'était une brise molle, tiède, paisible, une brise de printemps nourrie déjà par les parfums des arbustes et des fleurs capiteuses qui poussent sur cette côte. On y distinguait un goût puissant de résine et l'âcre saveur des eucalyptus. [...]

L'ardeur du couchant se calmait lentement ; et les montagnes devenaient noires sur le ciel rouge qui s'assombrissait. Une ombre colorée, un commencement de nuit qui gardait des lueurs de brasier mourant entraînait dans la chambre, semblait teindre les meubles, les murs, les tentures, les coins avec des tons mêlés d'encre et de pourpre. La glace de la cheminée, reflétant l'horizon, avait l'air d'une plaque de sang (BA, p. 326, 327).

Le tragique est d'autant plus percutant qu'il fait contraster imminence de la mort et magnificence du paysage. Comme si, dans une ultime raillerie, la nature feignait de mimer la mort du personnage.

Dans la scène finale de « Miss Harriet », de même, Chenal donne un bel exemple de revanche contre ce qu'il appelle « l'éternelle injustice de l'implacable nature » (I, 894) qui a rendu la vieille fille « malheureuse à devenir folle » (I, 890). Conscient de la solitude dans laquelle a vécu toute sa vie son amie anglaise, l'artiste offre à la suicidée un ultime baiser, en guise de cadeau posthume :

J'ouvris toute grande la fenêtre, j'écartai les rideaux pour que le ciel entier nous vît, et me penchant sur le cadavre glacé, je pris dans mes mains la tête défigurée, puis, lentement, sans terreur et sans dégoût, je mis un baiser, un long baiser, sur ces lèvres qui n'en avaient jamais reçu (I, 894-895).

« Pour que le ciel entier nous vît ». Chenal invite la nature à regarder la scène ; ainsi, il la personnifie, car le peintre règle ici ses comptes : par ce geste d'une grande solennité, il venge son amie. Tandis qu'à ses yeux, la nature a cruellement manqué de générosité envers cette créature qui a ressenti son « corps disgracieux [...] ainsi qu'une tare honteuse » (I, 894), Chenal, lui, veut réparer le dommage et Maupassant accorde à son personnage une revanche. Le corps ingrat de la vieille fille est ressenti comme le signe de la méchanceté de la nature, d'où la compassion qui conduit le héros, au moment où il déshabille la morte, à avoir l'impression de commettre une « profanation » (I, 893). La mise à nu du corps de la vieille femme laide, probablement jamais dévoilé auparavant, prend alors un caractère sacré. Au moment ultime, l'artiste redonne à la vieille fille son statut de femme, lui accorde à nouveau une place au sein de l'humanité, dont sa vie durant l'avaient privé ses semblables. Restauration par-delà la mort même. C'est une cinglante leçon d'amour que le personnage – et derrière lui l'écrivain – assène à la nature.

c- Une nature perçue comme hostile

Jusqu'à *L'Angélus*, son dernier roman inachevé, Maupassant se sera interrogé sur l'ambivalence fondamentale de la nature, que certains personnages s'obstinent à interpréter en alliée, incapables qu'ils sont de poser sur elle un regard objectif et rationnel : « Pourquoi ces contrastes, cette douceur charmeuse et cette férocité de la nature ? » (*Ang.*, p. 1203). En effet, quand elle n'est pas source de bien-être par un retour à l'état primitif, la nature est ressentie comme une force ennemie de l'homme. Animés d'une vie propre, les éléments semblent alors œuvrer contre lui, à l'image du vent qui pousse un « grognement de bête » (II, 1041) dans « Le Noyé », ou encore « des courants d'air vivants, sournois, acharnés comme des ennemis » qui soufflent « leur haine perfide et gelée » (I, 1098) contre le visage de l'héroïne de « Première neige » et qui la feront mourir de froid. Dans « L'Ivrogne » également, le vent violent, combiné à l'océan déchaîné¹, a des airs de bête enragée :

Le vent du nord soufflait en tempête, emportant par le ciel d'énormes nuages d'hiver, lourds et noirs, qui jetaient en passant sur la terre des averses furieuses. [...] Elles s'en venaient tout doucement, l'une après l'autre, hautes comme des montagnes, éparpillant dans l'air, sous les rafales, l'écume blanche de leurs têtes ainsi qu'une sueur de monstres [...], et quelques matelots, cachés derrière le ventre rond des embarcations couchées sur le flanc, regardaient cette colère du ciel et de l'eau. Puis ils s'en allaient peu à peu, car la nuit tombait sur la tempête, enveloppant d'ombre l'océan affolé, et tout le fracas des éléments en furie (I, 94).

Là s'exprime une nature déchaînée qui semble dotée d'une intention destructrice, qui se meut, bave, sue, gémit et rugit comme une bête ; l'ouragan est métamorphosé en monstre bicéphale, féminin et masculin. « La mer démontée mugissait et secouait la côte, précipitant sur le rivage des vagues énormes, lentes et baveuses, qui s'écroulaient avec des détonations d'artillerie » (I, 94). La mer est apparentée à un dragon dont les attaques tonnent comme des coups de canon. Le vent, de son côté aussi, détruit tout sur son passage :

L'ouragan s'engouffrait dans le petit vallon d'Yport, sifflait et gémissait, arrachant les ardoises des toits, brisant les auvents, abattant les cheminées, lançant dans les rues de telles poussées de vent qu'on ne pouvait marcher qu'en se tenant aux murs, et que les enfants eussent été enlevés comme des feuilles et jetés dans les champs par-dessus les maisons (I, 94).

Dans cette description d'une tempête aux proportions démesurées, de cette colère titanique qu'ils ne sont pas de taille à affronter, les hommes apparaissent en tout dernier.

¹ Sur l'océan comme menace, voir « La Peur » (I, 203), « Le Baptême » (I, 437), « En mer » (I, 739) et la chronique « En carême » (*Chro.*, D. I, p. 623-626).

Comme s'ils étaient doués d'intention, eau et air semblent les adjuvants d'une terre sur laquelle il n'y a pas pour les humains, misérables fétus de paille, de place.

Avec ses rayons de soleil « qui n'échauffent rien » (BA, p. 318), l'atmosphère glaçante de la scène du duel dans *Bel-Ami* suscite le même effroi. C'est l'inclémence du climat qui frappe ici, comme dans « Amour » où le vent gelé « déchire la chair comme des scies, la coupe comme des lames, la pique comme des aiguillons empoisonnés, la tord comme des tenailles, et la brûle comme du feu » (I, 847). La nouvelle intitulée « Souvenir » transforme même la neige en complice de la camarade, elle qui fait des conscrits « des fantômes, comme les spectres de soldats morts » (I, 363 ; II, 164). À cet égard, le conte le plus emblématique est probablement « L'Auberge », qui raconte l'histoire de deux hommes bloqués tout l'hiver dans une

prison de neige, n'ayant devant les yeux que la pente immense et blanche du Balmhorn, entourés de sommets pâles et luisants, enfermés, bloqués, ensevelis sous la neige qui monte autour d'eux, enveloppe, étreint, écrase la petite maison, s'amoncelle sur le toit, atteint les fenêtres et mure la porte (I, 784).

Plongés « dans cet océan des monts » (I, 785), contraints à vivre « comme des prisonniers » qui perçoivent l'hiver comme un ennemi personnel qui les assiège (I, 788), les deux compères font face à un paysage morbide :

C'était, au loin, un peuple de sommets blancs, inégaux, écrasés ou pointus et luisants sous le soleil : le Mischabel avec ses deux cornes, le puissant massif du Wissehorn, le lourd Brunnegghorn, la haute et redoutable pyramide du Cervin, ce tueur d'hommes, et la Dent-Blanche, cette monstrueuse coquette. Puis, au-dessous d'eux, dans un trou démesuré, au fond d'un abîme effrayant, ils aperçurent Loèche [...]. Un nuage mouvant, profond et léger, d'écume blanche s'abattait sur eux, autour d'eux, sans bruit, les ensevelissait peu à peu sous un épais et sourd matelas de mousse (I, 785-787).

Les noms des cimes aux consonances étrangères se dressent eux-mêmes chargés d'agressivité ; tout – formes, relief, couleurs – devient menaçant : dans cet environnement asphyxiant où la voix d'Ulrich « s'envol[e] dans le silence de mort où dorm[ent] les montagnes » (II, 789), la disparition et la folie sont les seules échappatoires envisageables.

En promenade sur les bancs de sable du Mont-Saint-Michel, Michèle et Mariolle entendent avec horreur les « histoires tragiques d'enlissements, les drames nocturnes du sable mou qui dévore les hommes » (NC, p. 1080). L'envolée heureuse des deux amants sur le « chemin des Fous » (NC, p. 1083) est en fait placée sous le signe du tragique puisque Mariolle est proprement empêtré dans un amour semblable à ces « vases trompeuses et

dorées » (*NC*, p. 1084) qui embourbent l'abbaye. De même, bien loin de la Normandie, le narrateur de « La Peur » raconte quel effroi l'a saisi en Afrique à la vue du désert de sable :

Je traversais les grandes dunes au sud de Ouargla. C'est là un des plus étranges pays du monde. Vous connaissez le sable uni, le sable droit des interminables plages de l'Océan. Eh bien ! figurez-vous l'océan lui-même devenu sable au milieu d'un ouragan ; imaginez une tempête silencieuse de vagues immobiles en poussière jaune. Elles sont hautes comme des montagnes, ces vagues inégales, différentes, soulevées tout à fait comme des flots déchaînés, mais plus grandes encore, et striées comme de la moire. Sur cette mer furieuse, muette et sans mouvement, le dévorant soleil du sud verse sa flamme implacable et directe. Il faut gravir ces lames de cendre d'or, redescendre, gravir encore, gravir sans cesse, sans repos et sans ombre (*I*, 602).

Comme pour lui rappeler son irréductible petitesse, la nature semble s'amuser à prendre l'individu par surprise afin de le noyer dans son immensité.

Quant au soleil, vu comme « le grand tyran meurtrier » (*AS*, p. 135), il transforme tout le pays en « terre calcinée¹ » (*Chro.*, D. I, p. 292). L'Afrique, « c'est le pays du feu, le royaume brûlé du soleil » (*Chro.*, D. I, p. 261) dont on subit les « ravages² » (*Chro.*, D. I, p. 271). Joint au sirocco qui « brûle les lèvres et les yeux, dessèche la gorge » (*Chro.*, D. I, p. 264), l'astre de feu détruit tout sur son passage : « il a tout vaincu, tout dévoré, tout pulvérisé, tout calciné [...]. Et le tout-puissant soleil semble rire de son immense victoire » (*Chro.*, D. I, p. 271-272). Autre victime, le désert s'offre comme une étendue de « pierres brûlées », d'« ossements d'homme » et de « chameaux morts » (*Chro.*, D. I, p. 263). Soleil et mort vont donc de pair, Forestier en fait la douloureuse expérience lui qui, descendu dans le Midi pour se refaire une santé, y meurt (*BA*, p. 327).

d- Cruauté du vieillissement et de la mort

Pourtant, ce qui est ressenti comme la cruauté du monde ne se cantonne pas au monde extérieur. La nature travaille l'homme au corps, par le vieillissement d'abord, par la mort ensuite, inéluctable, irréversible³.

¹ Le phénomène des incendies ne fait qu'aggraver la situation de ce pays au climat difficile.

² Voir la lettre à Mme Straus du 21 novembre 1888 (*Corr.*, Suf. III, n° 535).

³ Sur la hantise du vieillissement et de la mort, voir *La Philosophie de Maupassant* de Jean Salem (Ellipses, coll. « Littérature et philosophie », 2000, p. 41-51).

Vieillesse

Corollaire à la peur de la mort, il y a la hantise du vieillissement. Dans l'extrait tiré de « Causerie triste », l'écrivain recourt à une longue métaphore suivie pour parler du vieillissement :

Comme une vieille maison dont tombent, d'année en année, des tuiles et des pierres, que la lézarde ride au front et que la mousse a depuis longtemps défraîchie, la mort, l'inévitable mort sans cesse nous talonne et nous dégrade. Elle nous prend, de mois en mois la fraîcheur de la peau qui ne reviendra point, des dents qui ne renaîtront pas, nos cheveux qui ne repousseront plus ; elle nous défigure, fait de nous, en dix ans, un être nouveau, tout différent, qu'on ne peut même pas reconnaître ; et plus nous allons, plus elle nous pousse, nous affaiblit, nous travaille et nous ravage. Elle nous émiette d'instant en instant. À chaque jour, à chaque heure, à chaque minute, dès qu'a commencé cette lente démolition de notre corps, nous mourons un peu (*Chro.*, J. II, p. 351-352).

Maupassant, avec le « nous », implique son lecteur, le force à regarder le travail de la mort, jour après jour ; les tours négatifs envahissent le texte opiniâtrement comme pour mimer ce travail de sape¹. L'être vieillissant n'est que ruine, le vieillissement qu'une lente, irrémédiable et terrible dégradation, une usure, un émiettement². Tout se joue d'abord, bien sûr, au niveau physiologique. Cheveux blancs (II, 128 ; *FCM*, p. 985), rides, sourcils blancs, yeux laiteux, peau « jaunie » (*FCM*, p. 918), mâchoire édentée, dos voûté : c'est par le corps – devenu laid, « une sorte de momie » parfois (I, 569) – que se fait sentir la déchéance. Et cette détérioration extérieure est comme entérinée par le vieillissement du cœur (*FCM*, p. 939).

Filant la métaphore autour de ce thème, l'écrivain varie à souhait le vocabulaire : « travail de destruction de la chair » (II, 877), « odieux et tranquille ravage » (*FCM*, p. 997 ; II, 518 ; II, 608), « décadence » (*FCM*, p. 918), « décrépitude » (II, 998) ; aux noms s'allient les verbes tels que « se détériorer tous les jours » (I, 1233), être « dévor[é] » (II, 608), être « grignot[é] » (*FCM*, p. 998). Bref, vieillir, c'est « pass[er] par le plus épouvantable, le plus dévorant supplice que puisse souffrir une créature » (*Chro.*, J. II, p. 83). Et vieillir empêche définitivement de chérir. Qu'on ne s'y trompe pas : si, dans le « Le Bonheur », Suzanne de Sirmont regarde son vieil amant de quatre-vingt-deux ans « encore avec ses yeux séduits » (I, 1244), la reprise de ce texte dans *La Vie errante* sous forme dégradée – d'heureuse, la fin devient tragique – distille un doute quant à l'idée d'amour durable : le sentiment amoureux et

¹ Voir Mariane Bury, « Le vieillir comme fondement d'un tragique moderne chez Maupassant », *Écrire le vieillir*, dir. Alain Montandon, PU Blaise Pascal, *Cahiers de recherches du CRLMC*, juin 2005, p. 118.

² Voir Maurice Cury, « La notion du temps dans la nouvelle » (*Europe*, juin 1969, n° 482, p. 88-92) et Domenica De Falco, « S'émietter : le spectre du vieillissement dans *Fort comme la mort* » (*Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXI^e siècle*, actes du colloque international organisé par l'Università degli studi di Napoli « L'Orientale » et l'Institut Français de Naples, 12 au 12 juin 2006, p. 93-103).

le dépérissement physique sont-ils compatibles ? Pérenniser le désir et laisser le corps se dégrader, c'est bien de la part du temps une farce cruelle.

De cette dégradation, le miroir, foncièrement ambivalent, se rend complice : c'est le sentiment qu'éprouve madame Hermet, à qui il « dit d'abominables choses car il parle, il semble rire, il raille et lui annonce tout ce qui va venir, toutes les misères de son corps, et l'atroce supplice de sa pensée jusqu'au jour de sa mort, qui sera celui de sa délivrance » (II, 877). Il n'y a pas de conte de fées chez Maupassant : à juste titre, Mariane Bury voit dans cet épisode « une sorte de réécriture inversée » du célèbre épisode de *Blanche-Neige*. Ici, au lieu de rassurer, le miroir « parle [...] de vieillir, c'est-à-dire de devenir laide¹ ». Loin d'être là pour le ménager, le miroir offre tout *bonnement* (mais sans bonté) à celui qui s'en sert « sa lamentable image » (II, 518), la « caricature de lui-même » (II, 714). Personne n'échappe à cette révélation par le miroir, que d'aucuns ont du mal à supporter : c'est le cas d'Any de Guilleroy qui, à voir dans ce verre cruel sa lente mais inéluctable dégradation, en vient un jour à « le lanc[er] contre le mur » contre lequel il se brise (*FCM*, p. 997), ce qui est un symbole de malheur.

Nulle part dans notre corpus on ne trouve une image positive de ce qu'on appelle ailleurs *le grand âge*, avec les connotations positives que l'expression implique telles que l'expérience, la maturité, voire la sagesse. Non. Que ne donnerait pas le héros du « Masque », par exemple, pour ne pas vieillir (II, 1137) ! Ce n'est pas un hasard non plus si l'écrivain convoque dans *Fort comme la mort* le mythe de Faust, dans une séquence à l'Opéra où Bertin, déplorant « qu'un dieu complaisant » ne l'ait pas « rajeun[i] un peu » (*FCM*, p. 950), dévore du regard la nuque de la jeune Annette, en se répétant la phrase qu'il vient d'entendre : « *Je veux un trésor qui les contient tous, / Je veux la jeunesse* » (*FCM*, p. 1002). Quant à madame Hermet, en priant Dieu, en le « suppli[ant] de faire pour elle ce que jamais il n'a fait pour personne », à savoir « lui laisser jusqu'à son dernier jour, le charme, la fraîcheur et la grâce » (II, 878), ce n'est pas son âme qu'elle vend au Diable mais sa raison qu'elle troque avec la déesse de la Beauté.

Car, chez Maupassant, les êtres qui ont plus de quarante ans sont définitivement perdus. Bons à rien, comme en témoigne l'emploi du terme « bédole » (*BA*, p. 242) par Saint-Potin pour parler du vieux poète Norbert de Varenne, « bédole » étant un synonyme de « *baderne*, qui signifie personne (ou chose) qui ne peut plus servir² ». Ils se sont même plus bons à vivre parfois ! À peine est-il confronté à son ancienne maîtresse, devenue « une vieille

¹ « Le vieillir comme fondement d'un tragique moderne chez Maupassant », *Écrire le vieillir*, op. cit., p. 123.

² Maurice Rheims, *Dictionnaire des mots sauvages. Écrivains des XIX^e et XX^e siècles*, Larousse, 1969, p. 82.

dame en cheveux blancs » (II, 516), que le héros fait le terrible constat de sa propre fin. Ici, c'est l'autre qui sert de miroir : « Fini Lormerin » (II, 518). L'histoire se clôt sur ce mot, comme si, passé un certain âge, l'homme n'avait plus qu'à mourir, comme si la révélation avait valeur de mise à mort. Dans « Moiron », le vieil instituteur agonisant est lui aussi, bien que toujours en vie, perçu comme « une sorte de squelette grimaçant » (II, 988). Comme s'il n'y avait pas de différence entre un vivant et un mort. Même chose enfin pour Julie Romain, la célèbre actrice désormais « vieille, très vieille » (II, 713), qui se définit comme « une morte, [...] une vraie morte, dont personne ne se souvient » (II, 714). Comme si ne plus avoir de vie sociale, ne plus être regardé, désiré revenait à ne plus être. Le grand âge est « la fin d'une saison » (*FCM*, p. 990), la dernière période de la vie, celle où il n'y a « plus rien [à] attendre, [...] plus rien [à] espérer » (*FCM*, p. 1002). Car pour les hommes, il n'y a pas de cycle, de retour possible.

Fascination et peur de la mort

La mort fait peur. Peur et fascination, les deux mouvements sont indissociables. Et cette confusion relève du primitif dans la mesure où elle abolit la distance que la culture a mise entre ces deux sentiments, que pourtant la sensation mêle. Cette fascination relève d'abord de l'imaginaire, comme en témoigne l'échauffement des esprits dès lors qu'il est question de crimes ou de faits divers sanglants. Le début du « Crime au père Boniface » en est un parfait exemple, qui montre le lecteur se plonger avec passion dans la lecture des faits divers et en lire un qui lui laisse « la tête pleine de la vision du crime » (II, 169). La même passion se trouve dans la scène de *Pierre et Jean* où Mme Roland évoque un meurtre commis quelques jours plus tôt et où tous ses interlocuteurs se révèlent « attirés par l'horreur intéressante, par le mystère attrayant des crimes qui, même vulgaires, honteux et répugnants, exercent sur la curiosité humaine une étrange et générale fascination » (*PJ*, p. 745). Dans « La Main », les voisins corses de John Rowell forgent autour du mystérieux Anglais quantité de « légendes » (I, 1117), se plaisant à imaginer « qu'il se cach[e] après avoir commis un crime épouvantable », allant jusqu'à « cit[er] même des circonstances particulièrement horribles » (I, 1118). Même si le meurtre, dans ces cas, relève de la construction imaginaire, la fascination qu'il exerce est bel et bien réelle. Mais Maupassant ne s'en tient pas à cela. En faisant de ses contes la vitrine de scènes de férocité, de massacres, d'actes inhumains, il répond certes aux attentes inavouées de son lectorat mais trahit dans le même temps son propre goût pour le macabre auquel se mêlent ses angoisses les plus profondes. Cette fascination, Duroy l'éprouve au contact du cadavre de son ami Forestier que « son œil et son

esprit » ne peuvent pas quitter, « attirés, fascinés, par ce visage décharné que la lumière vacillante faisait paraître encore plus creux » (BA, p. 335). Il est impossible de détacher son regard d'un corps mort. Cette fascination atteint son point culminant lors de la représentation délirante du *Crime de Montmartre*, le 18 août 1889, que François Tassart relate dans ses *Souvenirs sur Guy de Maupassant*. Dans cette pièce inédite digne du « Grand Guignol », l'écrivain met en scène un homme qui ouvre le ventre de sa femme : « Le sang coule à flots, du vrai sang. Comme couteau, le stylet de mon maître est fiché dans la plaie. L'effet est saisissant, surprenant de réalité¹ ». Cette fable sordide ne fait pas figure d'exception dans notre corpus :

Les textes de Maupassant, constamment hantés, travaillés par le deuil, écrivent simultanément la fascination et le refus de la mort, à la fois prestigieuse et horrible, envoûtante et atroce. Attitude extrêmement ambiguë : penchant nécrophilique pour le spectacle cependant insoutenable et repoussant du cadavre².

L'attirance va avec la répulsion. En même temps qu'il voudrait fuir, le regard est happé. En même temps qu'on voudrait fermer les yeux, on est hypnotisé. La peur de la mort est bien là, partout, toujours. « Comme elle est sinistre cette idée de destruction totale, d'éternel néant ; elle fatigue, elle travaille tout notre être, elle le pénètre d'un frémissement de mort³ ». Voilà, dès la première de ses *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, comment Étienne de Senancour conçoit la mort. Pour cet écrivain héritier des Lumières et précurseur du Romantisme, la mort est un avenir terrifiant, inéluctable et anxiogène. Sur ses traces, Maupassant traite ce thème avec tout le pessimisme qu'on lui connaît. Jamais dans notre corpus l'au-delà n'est synonyme de paix ou de bonheur futurs. Toujours la mort fait naître chez l'homme un affreux sentiment de peur, de panique même, pleinement conscient qu'il « peut mourir tous les jours, à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents » (II, 938). Certes, l'un des voyageurs de « La Peur » raconte comment la ville de Toulon en proie à une épidémie a tenté de dompter la Camarde :

on danse dans les rues. Pourquoi danser en ces jours de mort ? On tire des feux d'artifices dans toute la campagne autour de la ville ; on allume des feux de joie ; des orchestres jouent des airs joyeux sur toutes les promenades publiques. Pourquoi cette folie ?

C'est qu'Il est là, c'est qu'on le brave, non pas le Microbe, mais le Choléra, et qu'on veut être crâne devant lui, comme auprès d'un ennemi caché qui vous guette. C'est pour lui qu'on danse, qu'on rit, qu'on crie, qu'on allume ces feux, qu'on joue ces

¹ François Tassart, *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, chapitre XIII (18 août 1889, *op. cit.*, p. 199).

² Alain Buisine, « Prose tombale », *RSH*, n° 160, 1975, p. 539.

³ Étienne de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, [1799], *op. cit.*, 1^e rêverie, p. 19.

valse, pour lui, l'Esprit qui tue, et qu'on sent partout présent, invisible, menaçant, comme un de ces anciens génies du mal que conjuraient les prêtres barbares (II, 205).

C'est la vie qui s'exprime avec force par la musique, la danse, les feux et les rires. Si les humains – bien vivants – placent la mort au centre de la fête, c'est pour mieux la différer. Cette anti-danse macabre constitue un rituel magique, un de ces rituels ancestraux par lesquels les hommes, à mi-chemin entre raison et folie (*FCM*, p. 921), tentent de dompter la faucheuse, de la neutraliser, d'en conjurer l'horreur.

Mais, à quelques exceptions près (II, 774 ; II, 810 ; *Chro.*, D. I, p. 422), la participation à ce genre de rituels conjuratoires n'empêche pas l'homme, seul face à la Camarde, d'être mort de peur¹. D'autant que la mort est joueuse : elle est dans l'imaginaire de Maupassant une figure qui rôde toujours (I, 443 ; I, 669 ; I, 1019) : « là, cachée, attendant » (I, 1035), « forme hideuse » « guett[ant] la vie des hommes » (II, 756), tandis qu'elle exhibe « un rire féroce » (*Chro.*, D. I, p. 505). Souvent, elle se contente de faire un tour, puis s'en retourne seule, remettant sa mission à plus tard. Parfois même, elle joue des tours aux humains, faisant passer l'un d'eux pour mort, pour mieux le faire ressusciter ensuite. C'est le cas dans « Le Tic », où le médecin ayant constaté le décès d'une jeune fille, celle-ci est « enterrée vivante ! » (II, 189). Mais Maupassant aborde ce thème de manière encore plus savoureuse dans « En famille » : on y voit en effet le *docteur*² Chenet « considér[er], palp[er], auscult[er] la vieille » Mme Caravan pour finalement affirmer : « — C'est la fin » (I, 200). Mais quelques pages plus loin surgit la morte, bel et bien vivante ! Si la vue de la vieille Caravan secoue d'« épouvante » son fils et sa bru (I, 214), le domestique du « Tic », lui, y laisse sa peau. Par-delà l'image péjorative que ces contes, comme d'autres, donnent du médecin³, c'est la cruauté de la mort qui est ici mise en évidence, qui semble se jouer des hommes.

C'est dans ce qui apparaît comme un jeu que la mort cache son irréversibilité, dont certains personnages ont cependant une conscience lucide. Le héros de « La Chevelure » l'exprime en une formule laconique : « l'avenir c'est la mort » (II, 109), paraphrasant Norbert

¹ Dans « Le Vieux » (I, p. 1132), maître Chicot parle de « d'imunation, plutôt que d'inhumation », commettant ainsi un savoureux lapsus où il « s'immunis[e] contre la douleur que lui cause la disparition du père », et par-là même contre la sienne propre ! (Alain Roy, « Le thème de la pomme dans “ Le Vieux ”... », *op. cit.*, p. 752).

² Au bien mauvais docteur Chenet le statut de médecin est refusé par le narrateur, qui le dénomme « M. Chenet » (I, 201) ou emploie le terme « *docteur* » en italique (I, 196, 200), comme pour signifier son incompétence, quand les Caravan, eux, utilisent le terme « docteur » sans aucune distance (I, 201).

³ À quelques exceptions près (« L'Enfant », I, 981 ; « Le Baptême », II, 436 ; « Clochette », II, 851), l'univers de Maupassant n'en offre que des représentations négatives. Voir Mary Donaldson-Evans (« La femme (r)enfermée chez Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, actes du colloque de Fécamp, 21 au 21 mai 1993, dir. Louis Forestier, Nathan, 1993, p. 68. Désormais abrégé *ME*), Jean-Louis Cabanès (*Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 1991, I, p. 185. Désormais abrégé *CMRR*).

de Varenne, qui assène que « la mort seule est certaine » (*BA*, p. 300¹). C'est ce que réalise avec effroi le héros de « Regret », en pensant que, bientôt, « il disparaîtra, lui, et ce sera fini. Il n'y aura plus de M. Paul Saval sur la terre. Quelle affreuse chose ! » (I, 1047). Si affreuse que tous les mourants ont en commun un terrible geste qui dit la peur, un tic qui consiste à agiter des mains dans une ultime secousse (I, 805 ; II, 774 ; *BA*, p. 327-328), dans un geste incontrôlé, quasi enfantin de refus et d'angoisse. Ce terrible avenir se lit même, de façon prématurée, sur la figure de certains personnages : on pense ici à Blérot, à qui le mariage a donné « l'apparence d'un homme qui va mourir » (I, 1088), à l'héroïne de « Première neige » dont le mari avare a transformé le visage en « celui d'une morte » (I, 1094), ou encore à Toine, « un de ces êtres énormes sur qui la mort semble s'amuser, avec des ruses, des gaietés et des perfidies bouffonnes, rendant irrésistiblement comique son travail lent de destruction » (II, 428).

À voir dans les yeux de miss Harriet un « regard pâle [...] qui semble venir de derrière la vie² » (I, 893), à toucher le pied de la petite Roque et à constater qu'il est froid, « de ce froid terrible qui rend effrayante la chair morte, et qui ne laisse plus de doute » (II, 620), à voir les mains de Forestier « cess[er] leur hideuse promenade³ » (*BA*, p. 334), Chenal, Médéric et Bel-Ami sont assurés de cet « anéantissement⁴ définitif » (I, 870) dont parle le narrateur de « Lui ? ». Mais qui n'est pas définitif puisque chacun, par une lente décomposition au sein de la terre, apporte sa contribution au processus éternel et universel de transformation et de recréation de la matière. Même si cela n'empêche pas le terrible constat que : « Jamais un être ne revient, insecte, homme ou planète ! » (*BA*, p. 335) : voilà ce que réalise à son tour Duroy avec effroi, que la proximité du cadavre de son ami pousse à philosopher. Cette disparition irréversible, cette « fin de tout » (*FCM*, p. 1010) que déplore aussi Bertin est d'autant moins supportable que « chacun porte en soi le désir fiévreux et irréalisable de l'éternité » (*BA*, p. 335). Monsieur Daron, le héros d'« Un vieux » en est un exemple frappant, lui qui, cherchant la cause de la mort d'un octogénaire comme lui, rétorque d'un air incrédule au médecin : « — ce n'est pourtant pas [...] la vieillesse ! » (I, 569).

L'arriviste bon vivant connaît en effet à ce instant la « terreur, confuse, immense, écrasante, [...] la terreur de ce néant illimité, inévitable » (*BA*, p. 335). Cette peur, on l'éprouve d'abord à travers la mort des proches, dont les personnages de notre corpus ne

¹ Voir aussi « Causerie triste » (*Chro.*, J. II, p. 353).

² Voir « Les Rois » (II, p. 893) et *Bel-Ami* (*R*, p. 334).

³ Voir « La Reine Hortense » (I, 804) et *Fort comme la mort* (*R*, p. 1027-1028).

⁴ Anéantissement signifié par la réification des êtres au moment de leur mort, voir notamment *Une vie* (*R*, p. 146), « L'Orphelin » (I, 853), « Le Vieux » (I, 1131), « La Petite Roque », (II, 624).

sortent pas indemnes : songeons au héros de « La Morte », qui traverse le cimetière où est enterré sa maîtresse « paralysé par la terreur, [...] ivre d'épouvante, prêt à hurler, prêt à mourir » (II, 942). Songeons aussi à Any de Guilleroy qui, aussi amoureuse de Bertin soit-elle, est tout simplement incapable de supporter la vue de son amant en train de mourir, de « cette chose, ce spectre » qui « sembl[e] ne plus avoir une goutte de sang sous la peau » et dont les yeux « [so]nt rentrés comme si quelque fil les tirait en dedans » (FCM, p. 1019), comme si la Mort avait coupé les liens servant à manipuler ce pantin. N'ayant plus devant elle l'homme qu'elle a aimé mais son fantôme inerte, la marquise n'attend qu'une chose : que son mari vienne « la délivrer, l'arracher enfin à ce sinistre tête-à-tête » (FCM, p. 1028). Duroy éprouve le même désir de fuite : « s'il avait su, il ne serait pas venu » au chevet de Forestier, « ce moribond » qui met « la hideuse mort à portée de sa main » (BA, p. 328), ce mourant dont la vue seule lui fait réaliser les propos de Norbert de Varenne.

Dans *La Vie errante*, l'écrivain voyageur décrit l'« horreur » (VE, p. 78) qui l'a saisi à son tour au couvent des Capucins de Palerme : dans cette galerie sinistre, les familles viennent vêtir, parer, orner les squelettes de leurs morts pendus un à un au mur. Tous sont différents : l'un est habillé « d'une sorte de toile noire nouée aux pieds et au cou » (VE, p. 78), l'autre « enveloppé d'une robe de chambre de rentier riche » (VE, p. 76) ; celui-ci est chaussé de souliers trop grands « pour ces pauvres pieds secs », celui-là coiffé d'un de ces « bonnets à dentelles et à rubans » (VE, p. 77) ; les unes sont ornées de bijoux, les autres « vêtus avec les petits costumes qu'ils portaient aux derniers jours de leur vie » (VE, p. 78). Ce tête-à-tête terrifiant avec la mort où se mêlent le funèbre et le grotesque donne lieu à un spectacle étrange, car la persévérance dérisoire des vivants à orner leurs morts n'empêche pas les corps d'être « rongé[s] par des végétations hideuses qui [les] déforment davantage » (VE, p. 76), « rongés par l'étrange travail de la terre » (VE, p. 77), rongés par le travail de sape de la faucheuse. Alors que ces « têtes affreuses semblent parler » tant leurs expressions faciales sont variées, la mort dicte le dernier mot, elle qui les fait « rire atrocement » (VE, p. 76).

Dès lors, la mort ne peut plus rester un problème extérieur. Accompagner un agonisant, veiller un cadavre, ce n'est pas seulement être confronté à la mort de l'autre, c'est aussi et surtout affronter la sienne propre. Et dès l'instant qu'ils vivent (ou croient vivre) leur dernière heure, les personnages voient leur angoisse¹ se démultiplier. Car, ils sont bien vivants et habités par une pulsion vitale. À l'instar de M. Daron, chacun d'entre eux « tien[t] à [s]a

¹ Voir, *a contrario* dans « La Peur », le rapport que les Orientaux entretiennent avec la mort (I, 601).

vie » (I, 567). C'est le cas, bien sûr, en période de guerre. Ainsi, même si son aventure se termine bien, Walter Schnaffs n'aura pas évité « l'horrible vie d'angoisses, d'épouvantes, de fatigues et de souffrances qu'il m[ène] depuis le commencement de la guerre » (I, 795). De même, face aux soldats prussiens qui les mettent en joue, les deux amis Sauvage et Morissot ne peuvent contenir les « invincibles tremblements » qui les « secou[ent] des pieds à la tête » (I, 737). Dans « L'Horrible », les soldats sont « étreints par l'abominable sensation de l'abandon, de la fin, de la mort, du néant » (II, 115). Mais c'est le cas aussi en temps de paix, où l'on n'échappe pas plus à la mort, ni à la peur qu'elle suscite. Donnons-en quelques exemples. L'idée de mourir fait naître chez Forestier (*BA*, p. 334) et chez Yvette un singulier « frisson » (II, 292), entraîne chez la mère Martinet « une peur, une peur affreuse, [...] peur de cet isolement, de cet abandon, des ténèbres » (II, 755), fait « s'entrechoqu[er] » les dents du vicomte de Signoles et trembler son corps « des pieds à la tête » (I, 1165, 1166), provoque chez Forestier « de grosses larmes » et font se plisser les « coins maigres de sa bouche » comme chez les « petits enfants qui ont du chagrin » (*BA*, p. 333). Quant à Norbert de Varenne, il appréhende la mort comme « une bête rongeuse » qui « depuis quinze ans [...] [l]e travaille » et le « dégrad[e] ainsi qu'une maison qui s'écroule » (*BA*, p. 299).

L'une des plus belles scènes de *Bel-Ami* est à cet égard exemplaire : elle précède le duel auquel doit participer le héros. Même s'il apparente à « un tombeau » la cave dans laquelle il s'entraîne à tirer (*BA*, p. 312), Duroy parvient à faire bonne figure tout au long de la journée. Mais une fois seul, le soir, dans sa chambre, l'angoisse trop longtemps contenue explose ; le corps et l'esprit s'emballent : notre Bel-Ami « commen[ce] à se sentir fort nerveux » (*BA*, p. 314), ses « pensées tournoyantes, hachées » (*BA*, p. 315) le harcèlent. Pour calmer son trouble, il se met à marcher « à grands pas vifs », tandis qu'« une émotion confuse et puissante » sourd en lui. Mais, rapidement, il « se m[e]t à réfléchir » : quelle bêtise que les duels ! « quelle brute » que son adversaire ! (*BA*, p. 313). Son émotion première se mue alors en « une colère haineuse où se mêl[e] un étrange sentiment de malaise ». Alors que « le son de sa voix le f[ai]t tressaillir », que le moindre bruit fait « battre follement » son cœur, que l'horloge le fait sursauter, il se demande s'il a peur. Non, puisqu'il est bien décidé à se battre. Et pourtant... N'est-il pas possible d'« avoir peur malgré soi ? » (*BA*, p. 314). Duroy enrage de ne pouvoir contrôler son activité mentale. « Il se fatigu[e] la pensée à imaginer les moindres détails du combat », au point d'être assailli par le désespoir : « Tout son corps vibrat, parcouru de tressaillements saccadés. Il serrait les dents pour ne pas crier, avec un

besoin fou de se rouler par terre, de déchirer quelque chose, de mordre¹ » (BA, p. 316). Notre héros panique, son esprit torturé se démène dans corps souffrant. À l'idée de mourir, c'est la rage qui assaille le bon vivant qu'est Bel-Ami. Pensant trouver l'apaisement dans le paysage extérieur, Duroy ouvre sa fenêtre, mais c'est son angoisse qu'il projette sur les éléments environnants : « Là-haut les étoiles sembl[ent] mourir au fond du firmament éclairci », tandis que des locomotives jettent à ses oreilles « des appels aigus et répétés ». La terreur de l'adieu imminent l'étreint de même en se rasant : il se dit que « c'[es]t peut-être la dernière fois qu'il regard[e] son visage » (BA, p. 316). Hormis la scène où il assiste à la mort de Forestier (BA, p. 328, 335), c'est le seul épisode où le héros se remémore les propos de Norbert de Varenne sur le caractère irréversible de la mort. Souvent réduit à son apparence physique et à son caractère arriviste, le jeune homme acquiert face à la mort un moment d'authenticité et ressent la profondeur du réel que seule fera disparaître l'issue heureuse du duel. L'espace de quelques heures, la peur de mourir transforme Duroy, sinon « en philosophe » comme l'affirme non sans ironie le narrateur, du moins en être conscient (BA, p. 314). Mais, loin de vouloir « s'attendrir sur lui-même », Duroy finit par éloigner de lui toutes ces idées noires : la force de caractère sert ici de masque à la lâcheté. Car « regarder en face sa qualité de mortel conduit aux portes de la folie [...]. Penser revient à comprendre sa situation de mortel² ». Le seul moyen de ne pas sombrer dans le désespoir, c'est donc d'arrêter de penser. Ne « songer à rien » (BA, p. 316). Boire. « Immobiliser son âme » (BA, p. 317). Voilà, au bout du compte, ce qui sauve Bel-Ami. Voilà dans quoi il puise sa force. Fidèle à lui-même : en homme de chair et non en homme d'esprit, en homme chez qui la faculté de penser est balayée par la pulsion de vie, qui l'emporte toujours. Quoi qu'il arrive.

La pourriture

Enfin, la peur de la mort est d'autant plus aiguë si l'on se représente le moribond ou le cadavre en train de se putréfier, dans la phase ultime de l'œuvre de démolition à laquelle se livre la nature acharnée. Cette putréfaction est d'abord source de fascination. Chez certains³, elle procède d'une représentation mentale : c'est le cas de la jeune femme de « Première neige », qui imagine à l'avance sa « pauvre chair [...] tombée en pourriture », une fois enfermée dans un cercueil (I, 1095), ou d'Yvette qui, venant d'aspirer une dose mortelle de chloroforme, anticipe « cette bouillie noire et puante que ferait sa chair » une fois qu'elle

¹ Voir « Un lâche » (I, 1161).

² Mariane Bury, Introduction au *Horla et autres récits fantastiques*, Livre de Poche, 2000, p. 22.

³ Voir Pierre Roland dans *Pierre et Jean* (R, p. 766) et le héros de « La Morte » (II, 941).

serait morte (II, 293). Quant au héros de « La Tombe », après avoir imaginé le corps de son amante en train de « s'en all[er]t en pourriture dans le fond d'une boîte sous la terre » (II, 216), voilà qu'il se rend au cimetière pour la « regarder encore une fois » : à peine a-t-il soulevé la planche du cercueil que « le souffle infâme des putréfactions » lui saute au visage et que surgit sous ses yeux une figure « bleue », avec une bouche de laquelle a coulé « un liquide noir ». Tout comme Zola – qu'on songe à la mort de Gervaise dans *L'Assommoir* –, Maupassant ne recule pas devant la description malsaine, y éprouve même peut-être une certaine complaisance provocatrice. Ici, la fascination pour le morbide substitue à la vision d'une belle jeune fille celle d'un cadavre putrescent, à « l'odeur¹ de [l]a bien-aimée » celle « immonde de cette pourriture » (II, 216).

Autre cas où la putréfaction se fait sur un mode naturaliste, celui de Javel cadet, dont le bras broyé présente « une vilaine apparence de pourriture » (I, 742). La plupart du temps cependant, c'est du corps tout entier qu'il s'agit : celui de la chienne de François, surnommée « mademoiselle Cocotte », qu'il sort de l'eau sous la forme d'une charogne « en putréfaction » (I, 762) ; ceux de la mère et de la fille Martinet, atteintes de diphtérie et dont émane « une odeur forte [...] de fièvre et de moisissure » (II, 754) ; celui de la belle Irma qui, comme tous les autres syphilitiques de l'hôpital, dégage un relent « de moisi », « de chair gâtée » (II, 180, 181) ; celui de Schopenhauer qui sent tellement « mauvais » que les deux hommes qui le veillent s'installent « dans la chambre voisine », où « l'odeur infâme du corps décomposé » les poursuit et les « pén[être] » quand même (I, 729, 730) ; celui de Forestier qui empeste au point que Duroy, gêné par l'« haleine pourrie, venue de cette poitrine décomposée, le premier souffle de charogne », propose d'« ouvrir un peu la fenêtre » (BA, p. 337-338).

Ce thème de la pourriture n'est pas pour Maupassant un simple motif morbide. Il est surtout le constituant premier d'une philosophie tragique selon laquelle la mort est partout, en tout. Voyons comment, dans le conte « Yvette », l'écrivain nous offre une scène qui donne toute son ampleur à la métaphore. Cela se passe pendant un dîner en plein air organisé par la marquise Obardi, les serviteurs apportent des lampes :

aussitôt une pluie de mouches tomba sur la nappe. C'étaient de toutes petites mouches qui se brûlaient en passant sur les cheminées de verre, puis, les ailes et les pattes grillées, poudraient le linge, les plats, les coupes, d'une sorte de poussière grise et sautillante. On les avalait dans le vin, on les mangeait dans les sauces, on les voyait remuer sur le pain (II, 254).

¹ Sur le mélange d'odeurs douces et immondes, voir dans *Sur l'eau* le cimetière envahi de roses dont le parfum ne parvient pas à masquer « l'affreuse odeur qui s'exhale des chambres des trépassés » (SLE, p. 58).

Cette nature morte est aussi une vanité¹. Comme les grands peintres du XVII^e siècle, Maupassant dresse une table magnifique dans un décor apaisant ; mais il projette des mouches sur sa toile : des mouches qui, comme les montres, les bougies, les fleurs, disent le caractère transitoire de la vie humaine. Des mouches qui viennent saper « la sensation du bonheur » qui règne à cet instant (II, 250). Des mouches symboles de pourriture qui annoncent la mort de la jeune fille à venir (même si elle est avortée²). Des mouches qui sont ingurgitées, comme pour nous rappeler que la mort travaille en nous³.

Si Denise Brahimi pense qu'« un *civilisé* comme Maupassant » ne peut envisager la mort que de « manière convulsive », et non comme un soulagement, une « satisfaction, au sens plein du terme⁴ », il n'empêche que la place centrale qu'occupe ce thème-obsession dans l'œuvre témoigne à nos yeux de l'inlassable tentative de l'écrivain de rendre la mort plus familière. À l'instar du cimetière des Capucins de Palerme, donnant quasiment à la mort le statut d'un personnage, il nous la montre en face. En vue, peut-être, un jour, de l'appivoiser ?

4. Les pièges de la Nature : reproduction et parenté

Maupassant semble partager le point de vue de nombre de ses personnages, pour qui la nature ne se contente pas de faire preuve d'hostilité envers l'homme, mais lui tend un « piège » redoutable (*Chro.*, J. I, p. 130). Ne peut-on interpréter en effet certains éléments comme des pieds de nez lancés à l'homme par la nature au moment même où elle l'emporte sur lui ? De manière emblématique, c'est le cas, nous semble-t-il, du chant du rossignol dans « Une partie de campagne » qui, comme nous l'avons vu, peut aussi être interprété comme un chant de victoire de ce que Schopenhauer a appelé le Vouloir⁵, cette force supérieure qui subordonne l'esprit au corps et dont l'homme n'a pas conscience. Le piège a beau être apparent, toute résistance est vaine. Tout se passe comme si la nature usait de stratégies

¹ Voir aussi « En famille » (I, 212) et Mouche, cette jeune fille qui « se pose sur toutes les charognes » (II, 1174).

² Double de ce conte, « Yveline Samoris » se termine en revanche sur le suicide réussi de la jeune fille (I, 687).

³ Voir *Fort comme la mort* (R, p. 899).

⁴ Denise Brahimi, Préface aux *Écrits sur le Maghreb de Maupassant*, éd. Minerve, 1991, p. 9.

⁵ « Ainsi que le fait observer Pierre Godet [*La Pensée de Schopenhauer*, Payot, 1918, p. VII], il est préférable de traduire *Wille* par *Vouloir*, plutôt que par volonté, [...], laquelle suppose toujours une part de conscience, alors que le *Wille* schopenhauerien englobe toutes les forces du monde et de la nature, qu'elles soient conscientes, semi-conscientes, inconscientes ou encore entièrement aveugles » (Clément Rosset, *Écrits sur Schopenhauer*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001, p. 83-84).

retorses, faisait de la reproduction et de la maternité des moyens pour parvenir à ses fins, appâtait l'individu pour mieux le soumettre et le ramener à son animalité première, primaire.

a- La reproduction comme piège

L'influence du printemps

Maupassant s'insurge contre cette nature qui, dans sa détermination, dans son déterminisme, semble instrumentaliser l'individu en vue de perpétuer l'espèce. Sur la conception de la nature comme grand organe reproducteur, sa conception diffère radicalement de celle que donne à lire Hugo dans *L'Homme qui rit* :

Il aspirait les effluves sans nom de l'obscurité sidérale. Il allait devant lui, délicieusement hagard. Les parfums errants de la sève en travail, les irradiations capiteuses qui flottent dans l'ombre, l'ouverture lointaine des fleurs nocturnes, la complicité des petits nids cachés, les bruissements d'eaux et de feuilles, les soupirs sortant des choses, la fraîcheur, la tiédeur, tout ce mystérieux éveil d'avril et de mai, c'est l'immense sexe épars proposant à voix basse la volupté, provocation vertigineuse qui fait bégayer l'âme¹.

C'est un regard exalté que le personnage de Gwynplaine pose sur le printemps. À ce panthéisme enchanté, Maupassant rend hommage dans sa chronique intitulée « Les Grands Morts », qui fait la part belle à l'auteur des *Contemplations* caractérisé par son amour « pour les plantes, les sèves, les animaux, les enfants, pour toutes les productions et toutes les reproductions de la nature » (*Chro.*, J. III, p. 177). Mais à cela notre auteur oppose son pessimisme, lui qui voit dans la nature un « piège immonde » (I, 954) tendu aux humains pour les contraindre à s'accoupler. Attentif à l'héritage légué par Schopenhauer à Maupassant, René-Pierre Colin montre bien que « dans la fécondation, la grossesse ou l'accouchement, le romancier décèle l'horreur d'une connivence avec la Volonté² ». La présence pesante de « l'aveugle parturition divine » (I, 1218), des « fermentations infinies et fécondes de la matière qui vit » (I, 1218) rend aux yeux de Pierre Danger l'obscénité omniprésente :

Elle flotte, circule, s'étale à chaque page de son œuvre ; elle est dans l'épaisseur des choses et dans leur odeur [...]. Chez Maupassant, ce sentiment de nausée prend une dimension quasiment cosmique. *Pierre et Jean* est un roman qui baigne tout entier dans les mauvaises odeurs [...]. Car c'est, encore une fois, l'obscénité de la vie elle-

¹ Hugo, *L'Homme qui rit* [1869], (III, 9).

² René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 199.

même, de la Création tout entière que dénoncent ces odeurs, la violence et l'horreur de cette force immanente dont est soulevée la matière travaillée par le sexe¹.

Comme instigatrice du piège, la nature aux yeux de Maupassant s'apparente à une anti-providence, à une force néfaste dont les coups contribuent à l'infortune, au malheur de l'homme. Michel Crouzet a raison : peu importe le nom qu'on lui donne, « un malin génie, l'Éros, la Nature, la Volonté cachée des choses jou[e] sa farce cosmique et ten[d] les fils des acteurs humains² ». « Tous pareils » (I, 1132) en matière de sexualité, les hommes n'ont été faits par ce créateur méchant « que pour se reproduire salement et pour mourir ensuite » (I, 1216).

Certes la femme, cet être de chair qui vit à l'unisson des forces naturelles, est la première victime de cette puissance mystérieuse puisqu'elle vit le plus souvent la maternité comme une aliénation³. Mais elle est en même temps son alliée. On sent bien ici l'héritage de Flaubert, qui déclarait dans *Mémoires d'un fou* que l'homme naît parce que sa mère a « mis en jeu toutes ces ruses de femme poussée par ses instincts de chair et de bestialité que lui a données la nature⁴ ». C'est une idée que développait déjà Schopenhauer, dont Caro rapporte un propos qui met en évidence le fait que « les femmes sont les complices de ce génie perfide de l'espèce⁵ ». Pour Maupassant aussi, elle est cette « bête humaine » qui, aux yeux du narrateur de « Fou ? », « n'est qu'un flanc » (I, 522). C'est ce dont témoigne la statue tant aimée de Maupassant, la Vénus de Syracuse, celle que René-Pierre Colin qualifie de « perverse collaboratrice du Vouloir-vivre⁶ », symbole de ce qui reste d'animal en l'homme. Elle est l'expression la plus emblématique de ce « piège humain » qui contraint à la reproduction ; elle est en même temps ce qui « cache et montre l'affolant mystère de la vie » (VE, p. 121). Aucune résistance n'est possible : « « Est-ce un piège ? Tant pis ! Elle appelle la bouche, elle attire la main, elle offre aux baisers la palpable réalité de la chair admirable » (VE, p. 121). Avec cette Vénus sicilienne, Maupassant « invers[e] la relation à l'Antiquité⁷ » : loin de chercher dans la référence artistique une représentation idéalisée, l'écrivain ramène la statue à sa réalité brute et vivante, fait d'elle l'incarnation de la pulsion sexuelle et du piège de la reproduction.

¹ PDM, *op. cit.*, p. 197-198.

² « Une rhétorique de Maupassant ? », *RHLF*, mars-avril 1980, 80^e année, n° 2, p. 255.

³ Voir Catherine Botterel-Michel, « La maternité dans l'œuvre de Maupassant : un mythe pervers », *BFM*, n° 7, 1999, p. 47.

⁴ Flaubert, *Les Mémoires d'un fou, Œuvres de jeunesse*, I, Gall., « Pléiade », 2001, p. 508.

⁵ Citation extraite du *Pessimisme au XIX^e siècle* paru en 1878 (p. 144, n. 1), voir Louis Forestier (I, 1580).

⁶ Schopenhauer en France : un mythe naturaliste, *op. cit.*, p. 199.

⁷ Jean Balsamo, « Maupassant et les lieux trop communs du voyage en Italie », *MPS*, *op. cit.*, p. 138.

Pire encore. Dans une lettre de 1881 à Gisèle d'Estoc, Maupassant reproche à la nature, pour s'assurer la victoire, d'avoir « mis l'appât du sentiment autour du piège de la reproduction » (*Corr.*, Suf. II, n° 200). Mais, derrière cette apparence factice, c'est la bestialité de l'acte physique qui se traduit par la pulsion sexuelle. Ôtant toute grandeur, toute dimension transcendante à l'expression charnelle de l'amour, la nature maupassantienne s'évertue à brouiller la frontière entre animal et humain. Irrésistible, « la loi brutale de la reproduction » (I, 720-721) fait souvent irruption dans un paysage en rut (I, 845 ; II, 133). Ainsi, la période où débute la liaison entre Julien de Lamare et Gilberte de Fourville est précisément celle du printemps, cette période de « poussées de sève » pendant laquelle « le soleil fai[t] germer toute la surface de la terre » (*UV*, p. 113). Maupassant sous toutes ses formes – conteur, romancier, chroniqueur – s'insurge contre cet abandon irréfléchi à l'instinct, concomitant à l'éclosion de la nature. Écoutons-le protester contre ce penchant dans un article de 1881 au titre mordant, « Amoureux et Primeurs » :

C'est l'amour printanier que je déteste, cette poussée de la sève du cœur, qui monte en même temps que la sève des arbres, ce besoin inconscient qui vous prend de roucouler comme les tourteraux : fermentation du sang, rien de plus (*Chro.*, J. I, p. 188).

L'image de la sève, reprise dans d'autres textes comme « Au printemps » (I, 284), ramène l'humain à un simple animal auquel la nature dicte un rut automatique. Feignant d'accorder aux raffinés, aux mondains, aux artistes le bénéfice de l'amour véritable, l'auteur leur reconnaît au moins la supériorité de ne pas succomber à l'influence des saisons. Quelques lignes plus loin, peut-être soucieux d'abonder dans le sens de l'opinion publique, il va même jusqu'à qualifier les amoureux des trains de « sauvages et d[e] monstres : des gens qui prennent l'amour au premier soleil comme on attrape un rhume aux premiers froids » (*Chro.*, J. I, p. 190). Cette pensée est relayée dans le récit de voyage *Sur l'eau*, où le narrateur exprime toute sa « haine des animaux qui semblent des mécaniques vivantes avec leurs instincts invariables transmis dans leur semence du premier de leur race au dernier » (*SLE*, p. 62). C'est encore en chroniqueur qu'il s'insurge en 1884, dans « Notes d'un mécontent », contre cette inclination des êtres humains à subir, tels des « animaux éhontés », leurs pulsions : « Je trouve honteux de devenir amoureux à la façon des animaux, au retour des chaleurs. Les amoureux qu'agite le printemps sont pareils aux brutes, pareils aux oiseaux des toits et aux chiens des rues » (*Chro.*, J. II, p. 383). C'est le piège dans lequel manque tomber

le narrateur d'« Au printemps », également ému par l'arrivée des « premiers beaux jours¹ » qui déclenchent en lui « des désirs vagues de bonheurs indéfinis » (I, 284). Il est invité à se méfier de ce retour possible à l'état de nature par une intervention politique : que « chaque année, le gouvernement [...] fa[sse] mettre sur les murs de grandes affiches avec ces mots : *Retour du printemps. Citoyens français, prenez garde à l'amour* » (I, 286).

Prendre garde au printemps, voilà ce que n'a pas fait non plus Renardet. Pire, c'est durant cette période qu'il entreprend une promenade dans sa futaie (I, 631), précisément dans le but d'« apaiser l'ardeur de son sang » (I, 638) :

Mais dès qu'il fut dehors, l'air lourd et brûlant de la plaine l'oppressa davantage. Le soleil, encore haut dans le ciel, versait sur la terre calcinée, sèche et assoiffée, des flots de lumière ardente. [...]

Renardet, en approchant, crut entendre un léger bruit, un faible clapotement qui n'était point celui du ruisseau sur les berges. Il écarta doucement les feuilles et regarda (I, 637-638).

Pour faire apparaître la petite Vénus, la nature se met en scène, tel un décor. Les branches des arbres servent de rideaux – au sens théâtral du terme – à une image censée rester secrète, que Renardet va dévoiler. Les branches ont une double fonction : et cacher et révéler. En soustrayant en partie seulement l'objet de désir à la vue du spectateur, on ne fait qu'attirer davantage son attention, qu'augmenter la charge érotique. Jusque dans ses moindres détails, le cadre naturel où s'insère la jeune fille joue un rôle d'adjuvant : la chaleur de l'air, la douceur de la mousse, le silence des animaux, propice à ne faire entendre que les mouvements du corps féminin dans l'eau, tout concourt à accroître le désir ainsi qu'à guider l'homme vers le lieu et l'objet du délit. Ici, le bucolique est détourné de son sens originel et affecté à la mission perverse qui consiste à tendre un piège à l'humain. C'est pourquoi, à la suite de Flaubert, la description – loin d'être seulement une pause, une suspension de la narration – a ici pour fonction d'expliquer l'action ; loin d'être une toile de fond, le cadre devient personnage.

Se soustraire à l'emprise des pulsions

Dans un conte aux allures de pamphlet, intitulé « Les Caresses », Maupassant se lance dans un réquisitoire contre l'instinct bestial qui force ainsi les hommes « à continuer la race » (I, 780) :

¹ Voir « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris » (I, 154).

Un philosophe, qui ne pratiquait point ces doctrines, nous a mis en garde contre ce piège de la nature. La nature veut des êtres, dit-il, et pour nous contraindre à les créer, il a mis le double appât de l'amour et de la volupté auprès du piège. Et il ajoute : Dès que nous nous sommes laissé prendre, dès que l'affolement d'un instant est passé, une tristesse immense nous saisit, car nous comprenons la ruse qui nous a trompés, nous voyons, nous sentons, nous touchons la raison secrète et voilée qui nous a poussés malgré nous. Cela est vrai souvent, très souvent. Alors nous nous relevons écoeurés. La nature nous a vaincus, nous a jetés, à son gré, dans des bras qui s'ouvriraient parce qu'elle veut que des bras s'ouvrent (I, 953).

Le philosophe dont il est question ici, c'est bien sûr Schopenhauer¹. Maupassant transmet sa conviction à certains de ses personnages qui, conscients d'avoir été manipulés, tentent de déjouer le piège tendu par la nature. Si on considère la sexualité comme une « malédiction », on peut voir dans le personnage de Toine une incarnation de la revanche prise sur la fatalité : la joie qui habite le bonhomme au moment où sa couvée porte ses fruits semble découler du sentiment de jouer un bon tour au destin. Car, pour avoir « donné [des poussins] à la vie » (I, 435), Toine est parvenu à inverser les rôles, à changer de sexe.

Se libérer des pulsions qui l'habitent, voilà ce qui incite également le meurtrier de la petite Roque à « fai[re] abattre sa futaie » (II, 633). Après avoir analysé comment Maupassant fait du paysage un complice du viol et du meurtre, on comprend mieux – rétrospectivement puisque ce passage est présenté antérieurement dans le récit – la scène longuement décrite des ébrancheurs :

Liés à lui par un collier de corde, ils l'enlacent d'abord de leurs bras, puis, levant une jambe, ils le frappent fortement d'un coup de pointe d'acier fixée à leur semelle. La pointe entre dans le bois, y reste enfoncée, et l'homme s'élève dessus comme sur une marche pour frapper de l'autre pied avec l'autre pointe [...], il monte lourdement le long de l'immense colonne, l'embrassant et l'éperonnant pour aller le décapiter. Dès qu'il arrive aux premières branches, il s'arrête, détache de son flanc la serpe aiguë et il frappe. Il frappe avec lenteur, avec méthode, entaillant le membre tout près du tronc ; [...] les arbres restés encore debout semblaient des poteaux démesurés, des pieux gigantesques amputés et rasés par l'acier tranchant des serpes (II, 633-634).

Ici, la symbolique est forte : métonymiquement et mimétiquement, c'est bien d'une mutation qu'il s'agit ; ôter les branches, c'est faire d'un arbre un « poteau », un « pieu », c'est faire d'un vivant un mort. Cette solennelle séquence se donne en effet à lire comme un rite sacrificiel, dans lequel Renardet procède symboliquement à une auto-castration. Jusqu'à présent, la forêt était présentée à la fois comme le témoin du criminel et le cadre de l'hallucination (II, 643). Car il existe, par le biais du désir, une ressemblance profonde entre la

¹ Voir *Pensées, maximes et fragments*, trad. J. Bourdeau, Germer-Baillière, 1880, rééd. 1911, Alcan, p. 81-128.

nature et l'homme, mais qui se fait au détriment de l'individu puisqu'il est agi par ses pulsions. La forêt de Renardet est également partie prenante dans le viol puisqu'elle sert, on l'a vue, de cachette et d'écrin à la « fillette, toute nue, toute blanche ». En « cach[ant] » l'enfant, l'arbre la rend d'autant plus désirable. L'innocence de la fillette aux « gestes gentils » (II, 638) contraste avec la pulsion qu'elle suscite chez celui qui la découvre ainsi, nue dans l'onde. Ici, la végétation et l'eau se font les alliées du Vouloir schopenhaurien, révélant une conception de la nature qui n'a rien à voir avec celle, plus fusionnelle, développée par les romantiques. C'est à ce titre que la forêt doit être détruite, afin d'enfouir métaphoriquement le désir, de le contenir. Même si cette tentative se clôt sur un échec – Renardet finit par se suicider – elle révèle quand même la volonté de se soustraire à cet instinct qui prive l'homme de sa liberté.

L'évitement du piège par la caresse

D'autres moyens sont inventés pour déjouer les desseins de la nature. La caresse est ainsi célébrée auprès de Gisèle d'Estoc comme l'un des « raffinements sensuels » (*Corr.*, Suf. II, n° 200) qui se substitue à l'acte physique primitif :

Ils passaient ensemble de longues heures d'amour exalté, où les âmes seules s'étreignaient. Et ils se séparaient ensuite éternés, défaillants, enfiévrés. Leurs lèvres parfois se joignaient ; et, fermant les yeux, ils savouraient cette caresse longue, mais chaste quand même (I, 748).

Faisant de la caresse un moyen de sacrifier à l'amour tout en évitant le piège de la génération, la relation platonique permet d'échapper au caractère animal du désir. Écoutons donc le plaidoyer que fait à ce sujet le narrateur du conte intitulé « Les Caresses ». Convaincu que la nature a donné à l'homme « la caresse pour [...] cacher sa ruse », Henri invite sa partenaire à être meilleur stratège que cette force supérieure, en s'appropriant le geste :

— Eh bien, volons-lui la caresse, faisons-la nôtre, raffinons-la, changeons-la, idéalisons-la, si vous voulez. Trompons, à notre tour, la Nature, cette trompeuse. Faisons plus qu'elle n'a voulu, plus qu'elle n'a pu ou osé nous apprendre. Que la caresse soit comme une matière précieuse sortie brute de la terre, prenons-la et travaillons-la et perfectionnons-la, sans souci des desseins premiers, de la volonté dissimulée de ce que vous appelez Dieu. Et comme c'est la pensée qui poétise tout, poétisons-la, Madame, jusque dans ses brutalités terribles, dans ses plus impures combinaisons, jusque dans ses plus monstrueuses inventions (I, 954).

La caresse a beau, pour Henri, être une invention divine, à l'homme de la remodeler, de la raffiner. À l'origine grossière, la caresse doit devenir entre ses mains un geste supérieur,

où la matière est transcendée. Ce faisant, l'être humain échappe au destin qui l'oblige à « éterniser les générations » (I, 954), et prive du même coup Dieu de la méchante joie de voir le monde se perpétuer. Façonnant à sa guise un élément de la création, la créature devient ainsi l'égale du Créateur. L'égale qui se fait rivale. Louis Forestier montre bien comment, dans « L'Inutile Beauté », Roger de Salins pousse la femme à n'être qu'« un pur objet de jouissance et de *caresses*, un pur objet érotique », qui « au piège de la nature, [...] oppose le contre-nature, seule *manière de berner Dieu*¹ ». La caresse devient ainsi un anti-destin. À l'instar de Michel-Ange, qui imaginait Dieu comme le « concurrent travaillant dans l'atelier voisin² », Maupassant donne à l'amant(e) une chance de transcender sa condition en vocation : nouveau Prométhée, rebelle à toute autorité impérieuse et fatale, l'amant(e) prive la Nature de sa puissance aveugle, s'empare de ce pouvoir et fait de cette usurpation sa liberté. Ce geste totalement désintéressé, totalement gratuit de la caresse, s'il sublime le désir, n'occupe cependant qu'un espace de liberté très exigu.

b- Maternité animale et filiation en horreur

Après la sexualité, la maternité et la parenté constituent de véritables déterminismes et se chargent de rappeler à l'homme qu'il n'est qu'une bête. C'est pourquoi, à quelques exceptions près, les personnages de notre corpus ont en horreur ces deux formes d'asservissement.

Quelques cas d'exception

À titre tout à fait exceptionnel, certains personnages masculins éprouvent le désir d'être pères et accueillent cette idée avec joie. Car, selon eux, la « sensation de paternité [...] sommeille en tout homme » (I, 595). Sensation et non désir, Maupassant ne s'y trompe pas. La sensation relève de la nature et donc, potentiellement, existe en tout homme. C'est bien ce qu'éprouve Isidore Vallin, à la fin de « La Martine », qui découvre « les larmes aux yeux [...] le frêle moutard » qui vient de naître et qui est le sien³ (I, 979). Larmes devant l'extrême fragilité du nouveau-né, la ténuité de la jeune vie, ou larmes de fierté paternelle comme devant une possession ? Quant au conte « Toine », tout en traitant ce thème sur un mode burlesque, il offre de la paternité (animalisée) une image heureuse. Paralysé et alité toute la

¹ Louis Forestier (II, 1710). L'expression en italique est tirée de « L'Inutile Beauté » (II, 1217).

² George Steiner, *Origine et poétique*, op. cit., CD n° 4.

³ Image méliorative de l'enfant annoncée par la scène où Benoist le tend « comme s'il eût tenu le pain béni » (I, 979).

journée, Antoine Mâcheblé est contraint par son épouse à « couvrir des œufs » (I, 431). Mais c'est « avec une angoisse de femme qui va devenir mère » (I, 433) qu'il remplit sa tâche. Et le miracle s'accomplit, sous la forme de poussins qui naissent sous ses bras. Toine est alors « saisi par une tendresse de mère pour cet être si petiot qu'il [a] donné à la vie » (I, 435). « Paternité singulière » (I, 434) dont Maupassant souligne l'effet de surprise en décalant légèrement l'expression lexicalisée *donner la vie à quelqu'un* en « donner quelqu'un à la vie » ; maternité masculine, en quelque sorte, qui retrouve l'instinct que les mères ont parfois perdu. De son côté, dans « Le Père », ce n'est pas seulement la curiosité qui anime François Tessier : après avoir abandonné sa maîtresse enceinte, il la croise par hasard avec son propre fils et, dès lors, n'a qu'un seul désir, celui de connaître l'enfant qui vient de lui :

une envie folle, irrésistible, l'envahissait, de prendre son fils dans ses bras, de le couvrir de baisers, de l'emporter, de le voler ; il souffrait une torture atroce, déchiré par une tendresse paternelle faite de remords, d'envie, de jalousie, et de ce besoin d'aimer ses petits que la nature a mis aux entrailles des êtres [...] il souffrait jour et nuit, rongé, dévoré par sa tendresse de père. Pour embrasser son fils, il serait mort, il aurait tué, il aurait accompli toutes les besognes, bravé tous les dangers, tenté toutes les audaces (I, 1077-1078).

Maupassant renouvelle de façon originale le thème de la privation : ici, François souffre, après coup, non pas de ce qu'il a perdu mais de ce qu'il n'a pas connu. Et sa frénésie fiévreuse s'explique par le désir de rattraper ce qu'il a manqué. Le bonheur d'être père et la joie gourmande d'embrasser l'enfant « follement à travers tout son visage » sont éphémères, comme si l'intensité d'un sentiment – qui ressemble d'ailleurs beaucoup au désir amoureux – ne pouvait pas s'accorder avec la durée (I, 1079).

Quant à monsieur Parent – dont la mission est inscrite dans le patronyme même –, il développe en lui un sentiment de maternité dont sa femme semble tout à fait privée (II, 584). Dès l'incipit, la scène du parc met en valeur l'« attention concentrée et amoureuse » (II, 580) que le père porte à son petit Georges :

Parent le saisit dans ses bras et le baisa avec passion. Il l'embrassa d'abord dans les cheveux, puis sur les yeux, puis sur les joues, puis sur la bouche, puis sur les mains. Puis il le fit sauter en l'air, l'élevant jusqu'au plafond, au bout de ses poignets [...] ; et prenant Georges sur un genou, il lui fit faire « à dada ». L'enfant riait enchanté, agitait ses bras, poussait des cris de plaisir, et le père aussi riait et criait de contentement, secouant son gros ventre, s'amusant plus encore que le petit (II, 583-584).

À la scène de baisers ininterrompus et insatiables que la polysyndète des « puis » traduit avec humour succède la scène de jeu : le nourrisson-poupée, objet passif (« le saisit »),

devient enfant sujet (« l'enfant riait »), doté d'un nom et fait découvrir à Parent le bonheur d'être père. « Il l'aimait de tout son bon cœur de faible, de résigné, de meurtri [...], sa femme s'étant toujours montrée sèche et réservée » (II, 584). Cet amour ne fait pas oublier sa zone d'ombre : il est déplacement d'un amour conjugal frustré, ce qui explique le « tout » : cet amour fait d'« élans fous », de « grandes caresses emportées », de « tendresse honteuse cachée » est bien plus que simplement paternel ; en montrant ce père amoureux de son fils, Maupassant montre bien la complexité des compensations. Aussi, lorsque ce père aimant voit mise en cause sa paternité¹ (II, 586), il est assailli d'une réaction de mère :

Parent cessa de manger, il ne pouvait plus. Une douleur atroce, une de ces douleurs qui font hurler, se rouler par terre, mordre les meubles, lui déchirait tout le dedans du corps. Il eut envie de prendre son couteau et de se l'enfoncer dans le ventre. Cela le soulagerait, le sauverait ; ce serait fini² (II, 595).

Chez cet homme doté d'un véritable instinct maternel, c'est au niveau du ventre que la souffrance se fait sentir. « Obsession morale » et « physique » (II, 602) pour Parent, ce père au féminin, qui s'identifie pleinement à la mère lorsqu'il éprouve, dans son corps même, la présence de l'enfant.

Parallèlement, même si elles sont rares dans l'univers maupassantien, certaines femmes portent un regard positif sur la maternité³. Dans *Mont-Oriol*, le personnage de Christiane, après avoir d'abord rejeté l'être sorti de ses entrailles, se sent progressivement « attiré, appelé par lui » (*MO*, p. 684) et « pénétrée soudain par un calme bienfaisant » (*MO*, p. 687), et ce malgré la rupture avec son amant (ou grâce à elle ?). Dans *L'Angélus*, l'auteur nous met en présence d'une femme soudainement hantée par le désir de préserver son petit :

En entendant pleurer l'enfant, la comtesse perdit la tête et l'idée des brutalités auxquelles cette soldatesque se pouvait livrer, des dangers que son cher petit pouvait courir, lui mit au cœur subitement l'envie folle, irrésistible, de s'en aller, de fuir n'importe où, dans une chaumière du village (*Ang.*, p. 1219).

C'est donc par un instinct de protection, « instinct puissant, insoupçonné jusque-là dans sa chair » (*Ang.*, p. 1213), que la femme laisse parler en elle la mère. Peu importe le risque, il s'agit de préserver l'enfant de toute menace, dans un acte éminemment spontané. C'est la nature qui meut le personnage, bien avant le détour par la réflexion. Ces deux exemples constituent des exceptions, vu l'ampleur de notre corpus, d'autant que *L'Angélus* est

¹ Voir « Le Petit » (I, 957-962) et « Mouche » (I, 1175).

² Voir « L'Enfant » (I, 985).

³ Selon Noëlle Benhamou, les prostituées « sont les seules mères heureuses » de notre corpus (« L'amour maternel dans l'œuvre de Maupassant : une grande vertu des femmes de petite vertu », *BFM*, n° 7, 1999, p. 50).

un roman inachevé et que, dans *Mont-Oriol*, Christiane entretient dès sa naissance un rapport possessif¹ à l'enfant (*MO*, p. 694), seule trace de sa liaison avec Brétigny, marquée par l'échec.

En revanche, l'idée d'être mère réjouit souvent la femme d'avance. C'est ce qui fait dire à Pierre Danger qu'« il n'y a d'heureuses que les maternités imaginaires² ». Ainsi, dans *Fort comme la mort*, lors d'une promenade au parc Monceau grouillant d'enfants, Bertin sent chez la jeune Annette une « envie de les prendre, de les embrasser, de les manier, une envie matérielle et tendre de mère future » (*FCM*, p. 897) : même si, avec le dernier verbe, la possessivité pointe déjà, cette envie est le signe d'un instinct profond. De même Rosalie Prudent – qui sera contrainte à tuer les jumeaux dont elle a accouché – se réjouit à l'idée d'être enceinte et confectionne avec tendresse « un trousseau complet d'enfant pendant trois mois » (I, 699). Quant à la reine Hortense, cette vieille fille dont on disait qu'« elle ne semblait pas aimer les enfants » (I, 803), elle connaît en fin de vie un accès de démence qui révèle le désir profond qu'elle avait d'être mère :

soudain, les lèvres de la vieille fille se mirent à s'agiter. Elles semblaient prononcer des mots silencieux, des mots cachés dans cette tête de mourante, et ses mains précipitaient leur mouvement singulier.

Tout à coup elle parla d'une petite voix maigre qu'on ne lui connaissait pas, d'une voix qui semblait venir de loin, du fond de ce cœur toujours fermé peut-être ? [...]

La reine Hortense babillait maintenant très vite sans qu'on comprît rien à ses paroles. Elle prononçait des noms, beaucoup de noms, appelait tendrement des personnes imaginaires (I, 805).

Sous l'emprise de la folie, la vieille fille interpelle des enfants imaginaires. Les rêves deviennent pour elle réalité et, dans un cri d'agonie, Hortense lance : « — Non, non, je ne veux pas mourir, je ne veux pas ! je ne veux pas ! Qui est-ce qui élèvera mes enfants ? Qui les soignera ? Qui les aimera ? Non, je ne veux pas !... je ne... » (I, 808-809). Étrange démence que celle de cette femme pleinement consciente qu'elle va mourir, qui s'invente des enfants si réels à ses yeux qu'elle les appelle par leur prénom : « Philippe », « Rose », « Henriette » « Claire » et « Jean » (I, 805). Seule cette maternité illusoire adoucit l'agonie de la mourante. Ici, l'absence de descendance est vécue non seulement comme un état contre nature, mais encore comme une mort définitive, que seule la démence permet d'exorciser. Aux portes de la mort, la folie constitue une barrière de sécurité élevée contre une réalité insoutenable.

¹ Alors que son mari a déclaré que l'enfant s'appellerait soit « Marguerite » soit « Geneviève », Christiane « chang[e] d'avis » : « — Je veux la nommer Arlette » (*MO*, p. 694).

² *PDM*, *op. cit.*, p. 192.

À côté de ces exemples qui témoignent du regret de ne pas avoir eu d'enfant ou du désarroi d'en avoir été privé, on trouve quelques rares cas de paternité et de maternité heureuses qui, compte tenu de la tonalité donnée à cette question dans l'œuvre, méritent de faire l'objet d'une analyse spécifique. Sur l'ensemble de notre corpus, seuls trois textes font état de ce qu'on pourrait appeler une conception positive de la parenté. Il s'agit d'« Histoire d'une fille de ferme », du « Papa de Simon » et de « L'Enfant ». L'analyse de ces trois nouvelles est l'occasion de revenir sur la formule de Pierre Danger – qui vaut également pour la paternité – selon laquelle *il n'y a d'heureuses que les maternités imaginaires*. Dans le cas de « La Reine Hortense », *imaginaires* signifiait « fantasmées » ; ici, l'adjectif est à prendre au sens de « symboliques ». Penchons-nous donc d'abord sur le premier des trois contes en question. Dans cette nouvelle parue en 1881, Rose est une servante célibataire qui a dû cacher sa grossesse et se séparer de son enfant pour ne pas perdre sa place. Ayant constaté son ardeur à la tâche, son patron l'épouse. Mais leurs vaines tentatives pour avoir un enfant font naître entre eux une inimitié qui pousse maître Vallin à accuser sa femme d'être stérile. À bout, elle finit par lui jeter à la figure qu'elle est déjà mère, elle, de son côté. Contre toute attente, cette annonce réjouit le mari, enchanté d'avoir un enfant, même s'il n'est pas de lui : « — Eh bien, on ira le chercher, c't'éfant [...]. Eh bien, vrai, ça me fait plaisir ; c'est pas pour dire, mais je suis content, je suis bien content » (I, 243). Le fait que le terme « content » (ici répété) soit celui qui clôt le texte ne peut échapper à quiconque est familier de l'œuvre profondément pessimiste de Maupassant. Le père adoptif accueille l'enfant comme s'il était le sien. Le bonheur de Vallin trouve sa source dans ce qui est à ses yeux l'accomplissement d'une famille. Certes, les conflits induits par le problème de la stérilité prennent une large place dans ce conte. Mais l'aventure de ce Vallin, double inversé des Vallin d'« Aux champs » qui, contre de l'argent ont cédé leur fils à un couple de bourgeois (I, 607), donne à voir, à travers le thème de l'adoption, un regard bien plus optimiste, et plus libre, sur la paternité. Ici, le Vouloir n'a pas besoin de l'origine.

Étudions maintenant « Le Papa de Simon », cette nouvelle de 1879 où un jeune garçon devient la risée de ses camarades pour la raison qu'il vit sans père (I, 74) : « Les enfants étaient stupéfaits par cette chose extraordinaire, impossible, monstrueuse, – un garçon qui n'a pas de papa – ; ils le regardaient comme un phénomène, un être hors de la nature » (I, 75). Le champ lexical de l'anomalie richement développé (cinq termes en une seule phrase) suggère

bien l'incrédulité du public. Puis, de bête de foire, le petit Simon¹ devient le bouc émissaire du groupe :

Et ces polissons, dont les pères étaient, pour la plupart, méchants, ivrognes, voleurs et durs à leurs femmes, se bouscullaient en se serrant de plus en plus, comme si eux, les légitimes, eussent voulu étouffer dans une pression celui qui était hors la loi (I, 75-76).

L'enfant n'évitera pas l'épisode du lynchage – une danse en ronde scandée par le « refrain : *Pas de papa ! pas de papa !* » (I, 76) –, qui montre comment les écoliers, graines d'adultes, dignes descendants de leurs pères, cherchent à supprimer le garçon identifié comme corps étranger. Ils commencent par « l'enfermer tout à fait » (I, 75), puis par tenter de l'« étouffer » (I, 76). Parce qu'il est différent, il est scandaleux. Le groupe apparente Simon à « un être hors de la nature », alors que la bâtardise n'est qu'un fait de culture. D'où la reprise, à valeur de correction et d'ironie, à quelques lignes de distance, de l'expression « hors de la nature » par celle de « hors la loi », qui montre clairement et simplement comment les hommes confondent leurs lois avec la nature, ne distinguent pas l'habituel du naturel. Ne faut-il pas considérer, au contraire, la cruauté des hommes (I, 74, 76, 79) comme un comportement hors nature ? Le monstrueux n'est-il pas plutôt du côté des « bourreaux » (I, 76) qui torturent l'un de leurs semblables ? L'étrangeté ne réside-t-elle pas dans cette propension des hommes à se considérer comme des « ennemis » (I, 76) ? Le petit garçon sans père est considéré comme un « hors la loi ». Mais que vaut une loi quand elle est définie par ceux que le narrateur nomme des « polissons », mais qui, eux, s'autoproclament « légitimes » ? Quelle valeur accorder à la légalité dès lors que les « sauvages » font leur propre loi (I, 76) ? Le narrateur répond ironiquement, en ajoutant le déterminant « les » devant « légitimes », dont le sens est automatiquement ruiné.

La mise en cause objective de la nature et de la loi déclenchent chez Simon une démarche paradoxale, une démarche de liberté. Car c'est bien de cela qu'il s'agit lorsqu'il demande à Philippe, le forgeron : « — Voulez-vous être mon papa ? » (I, 79). Par son innocence², le garçon s'offre un père de son choix. Sa force repose sur sa capacité à rendre la loi du sang caduque. Les autres enfants avaient raison : Simon est bien un « hors la loi » ; il inverse l'expression en positif et lui donne un sens subversif. Cet enfant, loin de transgresser les lois naturelles, s'affranchit des lois religieuses et sociales, arbitraires.

¹ Il faut indiquer que, dans la Bible, Dieu débaptise Simon pour le nommer Pierre (*Évangile selon Matthieu*, XVI, 18). Simon, Pierre... Comme *Pierre et Jean*, « Le Papa de Simon » pose le problème de la paternité, et donc de l'identité.

² Son innocence est figurée à plusieurs reprises par sa propreté (I, 74, 76, 78).

À cette filiation heureuse fait écho l'annonce d'une paternité joyeuse et tendre. Comme les personnages des deux autres nouvelles, Philippe assume d'emblée son nouveau statut de père : « — Tu leur diras, à tes camarades, que ton papa, c'est Philippe Remy, le forgeron, et qu'il ira tirer les oreilles de tous ceux qui te feront du mal » (I, 82). Tout dans le texte laisse entendre qu'il aime et protège déjà le petit. C'est lui qui, au début de la nouvelle, sauve le garçon du suicide : avec sa « lourde main », sa « barbe », sa « grosse voix » et son « un air bon » (I, 78), l'homme a tout de la figure divine et protectrice ; c'est lui qui fait preuve de bonté (I, 78) ; c'est lui qui, avec « ses bras d'hercule¹ » (I, 82), joue le rôle rassurant ; c'est lui qui, ayant à deux reprises, dans un geste qui s'inspire de la tradition romaine², « enlev[é] de terre » l'enfant (I, 79, 82), s'engage à élever (au sens figuré) Simon comme son fils. Dans la dernière phrase du conte, l'emploi du terme « papa » (I, 82) par le narrateur, alors qu'on est sorti du point de vue de Simon, donne à cette nouvelle une tonalité naïve qui l'apparente subtilement à un conte pour enfant. Mais, loin de traiter son sujet avec ironie, l'auteur offre pour une fois à ses personnages une liberté qui leur permet de se sauver du désespoir et de régler de manière inédite la question de la filiation.

Penchons-nous enfin sur « L'Enfant », que Maupassant a fait paraître en 1882. Le soir même du mariage d'amour entre Berthe Lannis et Jacques Bourdillère, celui-ci reçoit le message d'un médecin qui lui apprend que son ancienne maîtresse est en train de mourir des suites d'un accouchement. Prétextant la détresse d'un ami, il se précipite chez la mourante qui lui annonce que l'enfant est le sien et qui lui fait promettre « de ne pas l'abandonner » (I, 486). Après avoir veillé la femme toute la nuit, jusqu'à ce qu'elle meure, l'homme retourne chez lui avec le nouveau-né. Alors qu'il a rapidement expliqué la situation à son épouse, celle-ci prend l'enfant dans ses bras et déclare : « — Eh bien, nous l'élèverons, ce petit » (I, 488). Berthe fait preuve de la même spontanéité que le père adoptif d'« Histoire d'une fille de ferme ». Aimer le mari, c'est aimer aussi le fils du mari. « Ce petit », c'est déjà le sien. Pour Berthe, adopter, c'est abolir la distance. À la différence de Mlle Source qui adopte pour « avoir dans sa maison vide quelqu'un qui l'aimât, qui prît soin d'elle, qui lui rendît douce la vieillesse³ » (I, 848), Berthe accueille sans calcul, ni arrière-pensée. À la différence encore de Mme Chantal mère qui traite insidieusement la petite Claire comme « une fille adoptive, recueillie, mais en somme [comme] une étrangère » (II, 680), Berthe aborde l'autre sous l'angle du même. Elle n'éprouve aucune espèce de jalousie vis-à-vis de l'ancienne maîtresse.

¹ Maupassant, bien sûr, ôte la majuscule à la divinité, qu'il ramène sur terre.

² C'est de là que vient l'expression *élever un enfant*.

³ En ce cas, l'adoption ne peut qu'être un échec. Mlle Source est assassinée. Tous les soupçons pèsent sur son fils.

Tout est générosité chez cette femme qui se donne à lire comme une sorte de Vierge Marie profane.

À part l'allusion finale au « petit cri pareil à un miaulement de chat » (I, 488) qui correspond au moment où le mari revient chez lui et qui traduit une écoute externe, pour l'instant étrangère au drame, tous les termes employés pour désigner le bébé sont chargés de tendresse. Exceptionnellement, les qualificatifs retenus ici – reflets du point de vue des trois parents – le ramènent à son statut d'être humain¹ : l'« enfant » (I, 486, 487, 488), « le petit être » (I, 487), « ce petit » (I, 488). C'est par la douceur de ce groupe nominal que se clôt le texte, avec l'emploi par la jeune mariée d'un adjectif démonstratif qui, paradoxalement, abolit toute distance.

Dans un même élan, Berthe « saisit l'enfant, l'embrass[e], l'étrei[nt] contre elle » (I, 488). Comparé aux « mains inhabiles » (I, 488) du père, l'instinct maternel s'exprime chez cette femme à travers un ensemble de gestes qui semblent innés. D'autant qu'elle fait tout cela « sans dire un mot » (I, 488). Tout se passe comme si, précédant le langage, précédant la culture, c'était la nature qui parlait en elle. L'optimisme sur lequel se termine la nouvelle s'ancre sur la force subversive du texte qui, encore une fois, place la loi du cœur au-dessus de la loi du sang. Bravant toutes les conventions sociales, l'auteur fait de la mère adoptive une figure aimante et légitime de la maternité.

On a donc affaire à trois histoires d'adoption², trois histoires de paternité et de maternité réussies, situées dans des milieux différents : le monde ouvrier dans « Le Papa de Simon », la paysannerie dans « Histoire d'une fille de ferme », la bourgeoisie aisée dans « L'Enfant ». Ce sont trois histoires qui finissent bien, où les adultes protègent et aiment l'enfant, trois histoires qui révèlent l'existence d'un autre type de primitif : celui qui, loin du lien biologique, tient à l'instinct de l'adulte envers l'enfant, par-delà toute hérédité ; qui repose non sur la loi du sang, mais sur la filiation de cœur. Or, nous l'avons dit plus haut, la filiation biologique est éminemment primitive, au sens de bestiale. Elle est le résultat de l'accouplement, dans laquelle la femme n'est qu'une bête à procréer. On peut donc supposer à cet égard que, si le bonheur est envisagé à la fin de ces trois histoires d'adoption, c'est parce que le couple a échappé à la loi de l'engendrement. Le rôle de parent biologique est attribué soit au père (comme dans « L'Enfant ») et la maternité est ailleurs, soit à la mère (comme

¹ Plus haut il est question des « vagissements » (I, 486) de l'enfant, terme exact pour parler des cris du nouveau-né.

² Comme le père Roland ne sait rien, on ne peut pas considérer *Pierre et Jean* comme une histoire d'adoption. Quant à « L'Orphelin », c'est l'histoire d'un enfant qui a été recueilli par Mlle Source « afin d'avoir dans sa maison vide quelqu'un qui l'aimât, qui prît soin d'elle, qui lui rendît douce la vieillesse » (I, 848). Une adoption par calcul, donc. Ce qui explique l'étrangeté du titre, qui ne colle pas à la réalité : est-ce à dire que le fils est orphelin de cœur, puisqu'il a été adopté pour des raisons égoïstes ?

dans les deux autres contes) et la maternité est antérieure. Dans tous les cas, la sexualité du nouveau couple n'est pas entachée par la procréation, elle en est protégée, intacte. Elle reste *vierge* de ce qui, par l'engendrement, rattache l'être humain à l'animal. La filiation du cœur, quant à elle, implique l'idée que la parenté ne se pas fait forcément par les gènes. Ainsi, adoption ne signifie pas forcément rupture avec la nature. Compte tenu de toutes les normes auxquelles recourt la société pour définir le lien de parenté, on peut considérer que l'adoption, la filiation de cœur, est aussi primitive, au sens de fondamentale, que le lien sanguin. Car elle est le fruit d'un élan naturel, dénué de toute convention. Enfin, en tant que parenté libre, fluide, souple, l'adoption est objectivement subversive car elle s'émancipe des codes sociaux. Contre la culture, et paradoxalement, elle procède de la nature, dans la mesure où elle est spontanée.

Maternité animale

Cependant, le plus souvent, le personnage maupassantien n'échappe pas au déterminisme : le piège finit toujours par opérer dans le cas de la maternité qui apparaît dans l'œuvre comme le surgissement irrépressible de l'animalité. C'est Maupassant lui-même qui semble s'exprimer, dans « L'Inutile Beauté », par la voix de Roger de Salins, qui exhorte les individus à « vaincre et dompter l'instinct animal qui représente en nous la volonté de Dieu¹ » (II, 1219). Rares sont les hommes qui, comme lui, s'apitoient sur le sort des femmes ainsi réduites à l'état de bête ; pour lui, le temps de la grossesse est assimilé à une peine de bagne :

— Ah ! mon cher, songe donc ! Onze ans de grossesses pour une femme comme ça ! quel enfer ! C'est toute la jeunesse, toute la beauté, toute l'espérance de succès, tout l'idéal poétique de vie brillante, qu'on sacrifie à une abominable loi de la reproduction qui fait de la femme normale une simple machine à pondre des êtres. [...] je dis que la nature est notre ennemie, qu'il faut toujours lutter contre la nature, car elle nous ramène sans cesse à l'animal (II, 1216).

Ici, il n'est nullement question des joies successives qui consistent à sentir bouger le fœtus, à imaginer la croissance intra-utérine, à vivre en symbiose avec le bébé porté. Chez Maupassant, l'enfant n'est en rien une promesse. Dans « Adieu » également, face à son ancienne maîtresse déformée par ses grossesses successives, Pierre Garnier se « révolte [...] contre cette œuvre brutale, infâme de destruction » (I, 1249-1250). On est frappé, dans un premier temps, par le paradoxe qui consiste à associer ainsi maternité et mort ; mais ce qui est dénoncé ici, c'est la mort de la femme en tant que femme et la survie de la femme en tant que

¹ Dieu, la nature : plusieurs noms servent à qualifier cette force qui nous pousse à la reproduction.

mère. Les hommes éprouvent le plus souvent comme un automatisme la sexualité animale, que constate avec désarroi le mari dans « Un cas de divorce » : « Deux bêtes, deux chiens, deux loups, deux renards, rôdent par les bois et se rencontrent. L'un est mâle, l'autre femelle. Ils s'accouplent. [...] Toutes les bêtes en font autant, sans savoir pourquoi ! Nous aussi » (I, 780). Le bon vieux mythe de deux êtres prédestinés l'un à l'autre, tout comme la quête de l'amour absolu sont balayés par cette vision dégradée d'une rencontre de hasard. L'analogie entre reproduction animale et sexualité humaine est également déplorée dans « Une famille », dont le narrateur décrit son ancien ami Radevin comme un « reproducteur orgueilleux et naïf qui pass[e] ses nuits à faire des enfants entre deux sommes, dans sa maison de province, comme un lapin dans une cage » (I, 764).

Mais c'est la femme qui, dans la maternité, contient à l'excès (jusqu'à en déborder) la part animale de l'être humain, de cette animalité qui relève des temps primitifs. Voyons à cet égard la répulsion qu'éprouve Brétigny envers Christiane à peine enceinte. Loin de rester « la Vénus dont le flanc sacré devait conserver toujours la forme pure de la stérilité » (*MO*, p. 613), Christiane est aux yeux de son amant altérée par sa grossesse : « la maternité faisait une bête de cette femme. Elle n'était plus la créature d'exception adorée et rêvée, mais l'animal qui reproduit sa race » (*MO*, p. 613). Signe de la victoire de la nature, la grossesse n'est pas compatible avec la conception poétique que Brétigny se fait de l'amour. En tant que « bête humaine » (I, 522), la femme n'est qu'une « chair à reproduction » (I, 455). Dès lors, la mère est réduite à un rôle de « pondeuse », de « poulinière humaine¹ » (II, 765 ; I, 1208 ; *BA*, p. 358). Ainsi, ayant eu avant d'être mariée un enfant pour qui elle éprouve « un emportement de bête » (I, 233), Rose se voit reprocher sa stérilité par son mari qui la compare à une vache qui ne vaut rien dès lors qu'elle n'a pas de veaux (I, 241). Désespéré par l'animalité de Berthe, le docteur Bonnet se demande si la maternité, « cet admirable instinct des mères qui palpète au cœur des bêtes comme au cœur des femmes » (I, 360), ne pourrait pas déclencher la machine jusque-là inerte de son esprit. Rarement pratiqué par la mère, l'allaitement – avec sa « bizarre odeur de bêtes, d'étable humaine et de laitages fermentés » (*Chro.*, J. III, p. 392) – ne fait que renforcer le caractère animal de l'acte nourricier :

la nourrice parut, une énorme femme rouge, avec une bouche d'ogresse, pleine de dents larges et luisantes qui firent presque peur à Christiane. Et de son corsage ouvert elle tira une pesante mamelle, molle et lourde de lait comme celles qui pendent sous le ventre des vaches. Et quand Christiane vit sa fille boire à cette

¹ Voir aussi « La Martine » (I, 979), « Adieu » (I, 1249).

gourde charnue elle eut envie de la saisir, de la reprendre, un peu jalouse et dégoûtée (*MO*, p. 687).

C'est Alma mater, la déesse de la fécondité, qui est convoquée, mais la majesté en moins. Un double sentiment assaille la jeune mère, « jalouse » que ce soit une autre qui assouvisse le besoin de l'enfant et lui donne du plaisir, et « dégoûtée » devant la basse matérialité de cette mamelle-pis ; partant, le nourrisson est à la fois « sa fille » (dans une formule où l'adjectif possessif l'emporte peut-être sur le nom) et une étrangère dans laquelle Christiane ne peut aucunement se reconnaître.

Cette analogie entre la femme et la bête au moment de la maternité trouve un prolongement « naturel » dans l'animalité du nourrisson. Maupassant n'éprouve aucune tendresse pour le nouveau-né¹, presque toujours apparenté à un chat² en train de miauler (*I*, 382 ; *I*, 488 ; *I*, 698 ; *I*, 844 ; *UV*, p. 100). La faiblesse du tout petit enfant convoque des images d'animaux en détresse, tel le « poulet qu'on égorge ou [l]e chien qu'on flagelle » (*I*, 915). En tant qu'« ébauche de créature » (*MO*, p. 692), en tant que « larve humaine³ » (*I*, 227), l'enfant est un être quasi inachevé, mal dégrossi dont la sensation première est une douleur. Dans *Une vie*, l'accouchement de Rosalie (auquel participe Julien) est symptomatique du regard exempt de toute poésie qui est porté sur la naissance :

Alors sous sa robe collée à ses cuisses ouvertes quelque chose remua. Et de là partit aussitôt un bruit singulier, un clapotement, un souffle de gorge étranglée qui suffoque ; puis soudain ce fut un long miaulement de chat, une plainte frêle et déjà douloureuse, le premier appel de souffrance de l'enfant entrant dans la vie [...], il releva d'un seul coup les vêtements de la fillette et découvrit un affreux petit morceau de chair, plissé, geignant, crispé et tout gluant, qui s'agitait entre deux jambes nues (*UV*, p. 79).

Quelle est donc la nature de l'être qui sort de ces entrailles ? « Quelque chose », « l'enfant », un « morceau de chair ». On est à la limite du vivant, d'autant que cela émet d'abord des sons inidentifiables (« bruit », « clapotement », « souffle »). Puis, comme dans un deuxième temps, la représentation du nouveau-né en animal miaulant, chétif, chiffonné ne fait qu'accentuer le fossé entre la femme et son enfant, qui ne semblent pas appartenir à la même espèce. Si ce n'est pas la souffrance, initiée par ce « premier » cri...

¹ « Le Petit », nous y reviendrons, constitue une exception.

² Chiot dans « En wagon » (*I*, 482), crabe dans « Histoire d'une fille de ferme » (*I*, 231).

³ Voir « La Confession » (*I*, 375), « Un fils » (*I*, 424), « Monsieur Parent » (*I*, 580), « Le Père Amable » (*I*, 743) et *Une vie* (*R*, p. 101).

Le violent rejet de l'enfant par le père

C'est là une des raisons qui explique que, chez Maupassant, la parenté soit difficile à vivre. Le plus souvent, elle est ressentie comme une entrave à la liberté, dans la mesure où généralement le nouveau-né n'est ni attendu ni souhaité, n'est perçu que comme un élément qui vient perturber le plan de vie : que ce soit pour garder sa place, pour conserver un certain style de vie, pour sauvegarder intacte une image sociale ou encore pour échapper à la force des instincts¹, les hommes n'apprécient guère l'arrivée subreptice d'un enfant. Au mieux, les enfants sont considérés comme « inutiles » (*PJ*, p. 747) ; mais le plus souvent comme gênants. Le comte de L..., héros de « Rouerie », exprime sans ambages le danger qu'entraîne une telle situation :

— Vous ne sauriez croire quel coup désagréable vous donne dans la poitrine l'annonce de ces paternités inattendues [...]. L'homme est faible et bête ; qui sait ce qui allait se passer dans mon cœur ? Si je me mettais à aimer ce petit être né de moi ! mon fils ! (I, 675-676).

L'enfant est un intrus qui prive l'homme de sa propre maîtrise. M. Badon-Leremincé, héros de « La Confession », justifie le désir d'avoir voulu se débarrasser du petit être par le fait qu'il « barrait [s]a route, coupait [s]a vie, [l]e condamnait à une existence sans attente, sans tous ces espoirs vagues qui font charmante la jeunesse » (I, 374).

Chez Maupassant, les pères ne prennent pas le risque de s'attacher à l'enfant non désiré. D'où, dans l'œuvre, le nombre élevé de bâtards qui, telle « une ordure [qu'on jette] aux bornes » (I, 555), n'inspirent à leur géniteur aucune compassion : en témoigne la cruauté du baron de Mordiane qui, non content d'abandonner son enfant, lui donne cyniquement, « par plaisanterie de viveur sceptique » le nom de Duchoux « afin qu'on n'ignor[e] point qu'il [a] été trouvé sous un chou » (II, 999). Le « mioche clandestin » (I, 1067) est d'autant plus facilement considéré par le père comme un fardeau² qu'il est né d'une union illégitime et inconsciente (I, 417). C'est bien ce que ressent l'abbé Vilbois, face au rôdeur qui se présente comme son enfant et qui lui tend une photo pour appuyer son propos : « Il avait vu déjà, le misérable homme, il avait vu que ces deux êtres, celui de la carte et celui qui riait à côté, se ressemblaient comme deux frères » (I, 1188). La similitude entre l'ancienne photo de l'abbé et la figure du jeune malfrat est une preuve irréfutable de la filiation, « qui riv[e] ce gueux

¹ Sur l'enfant comme « œuvre du péché », voir Florence Emptaz (« Flaubert et Maupassant : les enfants indésirables », *FPM*, *op. cit.*, p. 135) et Catherine Botterel-Michel (« La maternité dans l'œuvre de Maupassant : un mythe perverti », *BFM*, *op. cit.*, p. 42).

² Voir le cauchemar de l'académicien dans « Un fils » (I, 422-423).

[au] pied paternel ainsi qu'un boulet de galérien » (I, 1201). Son statut d'homme d'Église est impuissant à réfréner la révolte qui jaillit dans le cœur du vieil homme.

Parfois cependant, le rejet de l'enfant s'accompagne d'une tentation irrésistible de le connaître¹. Ainsi, après avoir d'abord violemment repoussé sa maîtresse tombée enceinte, Brétigny se découvre « harcelé par le désir et la peur de [...] voir » (MO, p. 698) son petit :

Depuis quelques secondes, de légers mouvements, ces bruits imperceptibles du réveil d'un enfant endormi, avaient lieu dans le berceau. Brétigny ne le quittait plus du regard, en proie à un malaise douloureux et grandissant, torturé par l'envie de voir ce qui vivait là-dedans (MO, p. 700).

Mais Christiane lui refuse ce cadeau. La souffrance que lui a fait endurer Brétigny est telle qu'elle ne peut ou ne veut faire preuve d'aucune générosité en ce qui concerne l'enfant. La mère fait de l'enfant qui a causé le départ de l'amant sa propriété exclusive².

La torture de l'accouchement

Du côté de la mère, le rejet de l'enfant est d'autant plus fort que l'accouchement constitue une insoutenable souffrance. Voilà ce dont témoignent les héroïnes respectives de « La Martine », d'« En wagon » et de « Nuit de Noël » : en effet, la première, « la figure livide », jette un cri « déchirant » qui annonce « les douleurs de l'enfantement » (I, 978), la seconde pousse « une clameur aiguë, affreuse, dont l'intonation sinistre di[t] l'angoisse de son âme et la torture de son corps » (I, 481) ; quant à la troisième, elle « envo[ie] du fond de sa gorge ces sortes de gémissements sourds qui semblent des râles et qui font défaillir le cœur » (I, 697). Dans *Mont-Oriol*, la scène vécue en focalisation interne exprime l'horrible épreuve vécue par Christiane :

Christiane, presque nue devant ces hommes, ne voyait plus rien, ne savait plus rien, ne comprenait plus rien ; elle souffrait si horriblement que tout idée avait fui de sa tête. Il lui semblait qu'on lui promenait dans le flanc et dans le dos à la hauteur des hanches une longue scie à dents émoussées qui lui déchiquetait les os et les muscles, lentement, d'une façon irrégulière, avec des secousses, des arrêts et des reprises de plus en plus affreuses. [...] Pendant quinze heures elle fut ainsi martyrisée, tellement broyée par la souffrance et le désespoir qu'elle désirait expirer, qu'elle s'efforçait de mourir dans ces spasmes qui la tordaient (MO, p. 681).

On comprend pourquoi les médecins parlent de « délivrance » (MO, p. 600) à propos de l'accouchement. Le supplice est tel que c'est la délivrance de la mort qui est recherchée.

¹ Voir « L'Abandonné » (I, 228), « Un fils » (I, 425) et « Le Père » (I, 1078).

² Sur la maternité possessive, voir *Une vie* (R, p. 101, 111, 148 160-161, 177, 193-194) et *Bel-Ami* (R, p. 358).

Chez Maupassant, loin d'être symbole de vie, la maternité est symbole de torture, que l'image de la scie rend particulièrement cruelle. Par la violence des termes (« déchir[e] si cruellement les entrailles », *UV*, p. 100 ; « douleur à mourir », I, 701), la parturiente est assimilée à la victime d'un crime¹. À cet instant, « pâle comme une morte » (I, 1177), la femme a un pressentiment morbide, celui du « toucher mystérieux de la mort » (*UV*, p. 99). Ce pressentiment se révèle juste dans « Un fils » (I, 421), « M. Jocaste » (I, 718), « Le Petit » (I, 958) ou encore « L'Enfant », dont chaque mère au travail meurt en couches, « blessée à mort, tuée par cette naissance » (I, 486). Le nouveau-né, qui n'inspire que « répulsion » (*MO*, p. 684), est alors assimilé à une sorte de vampire : « il l'avait tuée, cet enfant, il avait pris, volé cette existence adorée, il s'en était nourri, il avait bu sa part de vie » (I, 958). Comme dans une inédite loi du talion, la règle est vie pour vie. La mère doit « dispar[aître] pour qu[e l'enfant] exist[e] » (I, 958). Mise au monde implique mise à mort. C'est le prix à payer de la descendance. Loin d'engendrer un lien indestructible et sacré, la naissance de l'enfant est d'abord une destruction.

Bien plus, l'enfant lui-même est toujours dévalorisé dans l'univers de Maupassant, et le nouveau-né davantage lié à la mort qu'à la vie. Ainsi, pendant sa grossesse, Christiane imagine-t-elle son accouchement sous une forme macabre :

Elle se voyait sur le dos, le ventre ouvert, dans un lit plein de sang, tandis qu'on emportait quelque chose de rouge, qui ne remuait pas, qui ne criait pas, qui était mort. Et toutes les dix minutes elle fermait les yeux pour revoir cela, pour assister de nouveau à son horrible et douloureux supplice (*MO*, p. 677).

L'accouchement est un cauchemar : le sang coule à flots, le fœtus n'est plus que « quelque chose de rouge », plus rien ne vit. Chez Maupassant du reste, l'enfant n'est pas nécessairement fait pour vivre. Dans « Histoire d'une fille de ferme », à propos de l'enfant – ce « petit squelette affreux » né « le lendemain » de la mort de la mère de Rose –, l'auteur lâche cette terrible phrase, lourde de sous-entendus et privée de toute joie : « Il vécut cependant » (I, 231). De son côté, Mme Hélène est tant habitée par la « honte » et la peur « qu'on ne découv[r]e son abominable secret » (I, 984-985), qu'elle tente par tous les moyens de se débarrasser du petit (I, 984) qu'elle porte dans son ventre. Quant à Rosalie Prudent, incapable d'assumer financièrement deux êtres alors qu'elle n'en avait prévu qu'un, elle finit par étouffer ses deux jumeaux (II, 702).

¹ Voir *Une vie* (R, p. 100), *Mont-Oriol* (R, p. 699) et « Le Père » (II, 976).

La haine de la maternité et de l'enfant

Corollaire à la torture de l'accouchement, il y a la haine de la maternité et de l'enfant. À cet égard, le conte « Madame Hermet » pose sans concession la question de l'instinct maternel. Dans le bref énoncé de deux faits, elle eut un enfant, « elle l'aima pourtant » (II, 877), tout le poids porte sur l'outil de concession qui souligne le caractère inattendu de l'affection. Mais en plus d'être surprenant, cet amour a ses limites : la suite du conte raconte comment cette mondaine uniquement préoccupée de sa beauté refuse de rendre visite à son enfant malade, craignant d'être contaminée. Le lecteur peut deviner les étapes du syllogisme inconscient et implicite de la coquette : « Ma beauté est tout ce que j'ai¹. Or, elle est fragile. Donc j'évite tous les risques ». La « honte » (I, 880) qui habite la mère ne parvient pas à vaincre sa peur superstitieuse. Même l'idée de voir son fils à travers la fenêtre lui est insupportable. Conclusion : l'enfant malade meurt sans avoir aperçu « une dernière fois la figure douce et bien-aimée, le visage sacré de sa mère » (I, 881). Toute l'ironie du narrateur se fait sentir ici, par un double déplacement du sacré : tandis que le fils idéalise sa mère, celle-ci ne sait que vouer un culte à sa propre beauté. Certes, le lien entre la mère et le fils existe encore, mais il est distordu. Ici, l'amour n'a pas su se transformer en sacrifice. Dans ce texte, Maupassant suggère l'idée dérangeante que l'instinct maternel n'a rien d'inné.

Si les femmes sont si hostiles à l'idée d'être mères, c'est parce qu'une fois enceintes ou mères, elles ne sont plus considérées comme désirables par les hommes² ou ne se considèrent plus comme telles. Maupassant s'insurge contre la société du XIX^e siècle qui tente de réduire définitivement les femmes à leur fonction matricielle³. Rarement épanouies par leur grossesse, elles sont souvent rejetées par les hommes qui regrettent que la maternité « déform[e]⁴ » leur corps (I, 1209). Affublées d'un « ventre énorme comme une montagne » (I, 963), de « joues creuses », d'un « teint bistré » et d'une « taille fortement bosselée » (*MO*, p. 599, 614), les femmes enceintes sont tout simplement « hideuses » (I, 542). La métaphore qui dans « Les Sabots » jaillit de la bouche du père Maladain, qui jette à sa « grande futaille » de fille qu'elle « es[t] pleine » (I, 715), traduit bien le mépris de l'homme (qu'il soit amant ou père) pour la femme porteuse de vie.

¹ Voir « Yvette » (II, 287).

² À l'exception, dans « Le Père Amable », de Césaire Houlbrèque (II, 733), note Louis Forestier (II, 1557).

³ Voir Mary Donaldson-Evans (« La femme (r)enfermée chez Maupassant », *ME, op. cit.*, p. 66) et Naomi Schor (*Breaking the chain : women, theory, and french realist fiction*, New York, CUP, 1985, p. 11).

⁴ Voir « Aux bains de mer » (*Chro.*, J. III, p. 344), *Mont-Oriol* (R, p. 613-614, 635), « Nuit de Noël » (I, 699).

La maternité – parfois même considérée comme une maladie (*MO*, p. 562 ; II, 193) – ainsi que l'« affreux moment¹ » qu'est l'accouchement sont des causes d'éloignement de l'amant, comme en témoigne la réaction de Benoist lorsqu'il apprend que la Martine est enceinte : « C'était fini, maintenant, bien fini. Ils étaient plus séparés par cela que par le mariage » (I, 978). De même, Brétigny, cet esthète pour qui seule compte « la beauté harmonieuse » (*MO*, p. 539-540), prend ses distances avec Christiane dès lors que sa grossesse est apparente :

Elle ne comprenait pas qu'il était, cet homme, de la race des amants, et non point de la race des pères. Depuis qu'il la savait enceinte, il s'éloignait d'elle et se dégoûtait d'elle, malgré lui. Il avait souvent répété, jadis, qu'une femme n'est plus digne d'amour qui a fait fonction de reproductrice. [...] L'idée d'un petit être né de lui, larve humaine agitée dans ce corps souillé par elle et enlaidi déjà, lui inspirait une répulsion presque invincible (*MO*, p. 612-613).

Cette trahison par la femme du rêve de l'homme constitue un fossé infranchissable entre les deux amants puisque Christiane, elle, voit dans la maternité le signe même de l'épanouissement de leur amour :

Comment aurait-elle senti et deviné cela, elle que chaque tressaillement de l'enfant désiré attachait davantage à son amant ? Cet homme qu'elle adorait, qu'elle avait aimé chaque jour un peu plus, depuis l'heure de leur premier baiser, non seulement il avait pénétré jusqu'au fond de son cœur, mais voilà qu'il était entré aussi jusqu'au fond de sa chair, qu'il y avait semé sa propre vie, qu'il allait sortir d'elle redevenu tout petit. [...] Et elle l'aimait doublement (*MO*, p. 613).

Mais elle se retrouve seule à opérer ce passage, à accepter ce nouveau statut. Dans « Adieu » aussi, la femme déplore n'être devenue qu'« une mère, rien qu'une mère, une bonne mère. Adieu le reste, c'est fini » (I, 1250). Contre ce terrifiant déterminisme, contre sa « vie odieuse de grossesses » (II, 1222), la comtesse de Mascaret, décide de reconquérir son droit de plaire : « — je veux vivre enfin en femme du monde, comme j'en ai le droit, comme toutes les femmes en ont le droit » (II, 1207). Ayant accompli les « travaux forcés de l'engendrement » (II, 1211) auxquels elle était condamnée par « sa brute de mari² » (II, 1220), elle s'accorde désormais le droit d'« entrer dans la brillante période de représentation, qui ne semble pas près de finir » (II, 1216). Contre l'homme qui ne peut conjuguer ensemble féminin et maternel, certaines femmes font le choix de la féminité. Peu importe s'il faut se parjurer

¹ C'est le propos tenu par Maupassant dans *Le Nouveau Décaméron* (1885). Cité par Louis Forestier (*R*, p. 1585).

² C'est Roger de Salins qui s'exprime ainsi. Voir « Joseph » (I, 507).

devant les hommes et devant Dieu par un serment mensonger (II, 1222), peu importe si c'est le prix à payer pour se libérer de la toute-puissante emprise masculine.

Du dégoût de la maternité découle une révolte chez ces femmes modernes qui revendiquent leur appartenance au « monde civilisé », « refus[ent] d'être de simples femelles qui repeuplent la terre » (I, 1223), s'insurgent contre l'idée selon laquelle elles ont sur terre « deux rôles, bien distincts et charmants tous deux : l'amour et la maternité¹ » (*Chro.*, J. III, p. 210). Cette volonté d'échapper à la nature conduit certaines femmes à commettre des actes monstrueux et irréversibles, à l'image de « la misérable mère » (I, 981) que défend le médecin de « L'Enfant », cette femme dont il dit qu'il lui a fallu une « énergie sauvage [...] pour traverser le bois, la nuit, avec son petit qui gémissait dans ses bras » (I, 981), énergie de celle qui s'est confrontée seule à son problème, sauvagerie d'une mère qui a bravé les lois de la nature, « énergie sauvage » qui suscite l'émerveillement du docteur (I, 981) envers une créature qui tente par tous les moyens d'échapper à son destin de reproductrice.

Quant à l'« horrible femme » (I, 842) qu'est « la mère aux monstres », elle illustre elle aussi de manière extrême la violence faite à l'enfant en vue de rester objet de désir :

Elle se sentit bientôt enceinte et fut torturée de honte et de peur. Voulant à tout prix cacher son malheur, elle se serrait le ventre violemment avec un système qu'elle avait inventé, corset de force, fait de planchettes et de cordes. Plus son flanc s'enflait sous l'effort de l'enfant grandissant, plus elle serrait l'instrument de torture, souffrant le martyr, mais courageuse à la douleur, toujours souriante et souple, sans laisser rien voir ou soupçonner [...]. Elle sait bien qu'elle risque sa vie à ce jeu-là. Que lui importe, pourvu qu'elle soit belle, et aimée ! (I, 845-847).

Le supplice infligé au petit n'est même pas décrit car le sort de l'enfant vaut bien peu : seule compte l'idée de continuer à plaire. Ici, l'obsession de la beauté est telle que la mère se transforme en « fabrique de monstres » (I, 843). On est donc en présence d'une créature hybride, « demi-brute et demi-femme » (I, 843) qui combine violence primaire et hyper-féminité. Elle témoigne à l'excès de l'écartèlement dans lequel se trouvent les femmes confrontées à la modernité, sacrifie sa part naturelle pour accomplir pleinement sa part sociale, et paie sa liberté au prix d'une dénaturation, d'une perversion.

Dans l'œuvre de Maupassant, maternité, accouchement et naissance sont les trois volets d'un thème qui donne à voir « une démesure dans la violence ». Et ce parce que, lieu de « l'ambiguïté fondamentale de l'existence, [ce thème] est au carrefour du plus grand amour et

¹ La formule, reprise par Lamarthe dans *Notre cœur* (R, p. 1104), est d'autant plus à prendre avec précaution que Maupassant fait dans cette même chronique l'éloge de Manon Lescaut, figure féminine qui va à contre-courant du modèle-type. Voir Marie-Claire Bancquart (« Maupassant et la femme moderne », *ME, op. cit.*, p. 109-116).

de la plus grande haine, des pulsions de vie et des pulsions de mort¹ ». Le fait de donner la vie s'accompagne d'une expérience aiguë de la souffrance et l'enfant, est à la fois objet d'amour et de haine. Les neuf mois de grossesse d'abord, puis les dizaines d'heures d'accouchement et enfin les années de maternité ne font-ils pas un poids disproportionné pour les femmes ? Quel dieu dénaturé peut avoir imaginé ces épreuves titanesques ?

Le primitif, on l'a vu, se définit d'abord par son rapport au grand Tout qui, chez Maupassant, est ambivalent : tandis que l'homme trouve au contact de la nature une forme de réconfort, il peut s'éprouver dans le même temps comme la cible de ses railleries et de ses pièges. Cette ambivalence est caractéristique de l'œuvre qui nous occupe, et plus particulièrement du rapport au corps, déterminant chez le primitif. Ainsi le corps est-il le lieu de la spontanéité et d'une certaine forme de vérité, voire de bonheur en même temps que ce qui, de façon irréductible, enracine l'être dans l'animalité. Voilà pourquoi la figure du primitif est tour à tour valorisée et dépréciée.

¹ Pierre Danger, *PDM, op. cit.*, p. 190.

B. Corps et tête : une hiérarchie renversée

Par définition, la vie proche de l'état de nature fait la part belle au corps. Le primitif, c'est aussi celui qui donne la priorité aux sensations. Avec Maupassant, la hiérarchie traditionnelle du corps et de l'esprit est inversée : loin de le soumettre à l'esprit, l'auteur donne essentiellement au corps la capacité de procurer un bien-être et de fournir, même si les sens sont limités, des informations fiables sur le monde. Si, pour Pascal, l'homme est « un roseau pensant¹ », pour Maupassant, la pensée, quand elle n'est pas limitée, quand elle n'est pas la source de la bêtise, est mortifiante.

1. Une tête mal pensante, voire malfaisante

Le primitif, c'est aussi celui qui remonte à « l'enfance de l'humanité² », celui « qui a la simplicité des premiers âges³ ». C'est donc l'innocent, mais aussi le naïf, éventuellement le niais. Maupassant, rompant avec la tradition philosophique des Lumières, ne voit pas avant tout en l'homme un être de raison. Au contraire, ce qui le frappe chez cet être de chair qui, nous le verrons plus loin, est surtout pulsionnel, c'est – toutes classes confondues – sa bêtise, ainsi que sa propension à entretenir ses illusions. Quant à la femme, elle témoigne d'une bêtise spécifique : par sa nature même, par la forte emprise qu'a sur elle le biologique, elle se rapproche plus que l'homme encore de l'animalité. Mais si l'entendement est disqualifié, ce n'est pas seulement parce qu'il est second, mais aussi parce qu'il nuit à la santé psychique. Chez Maupassant, penser, c'est être torturé. Par conséquent, la parole est au corps, à ce corps qui dit souvent vrai, qui en général ne trompe pas et qui procure du plaisir.

a- La bêtise généralisée

Entre l'homme et le veau si mon cœur hésitait,
Ma raison saurait bien le choix qu'il faudrait faire !
Car je ne comprends pas, ô cuistres, qu'on préfère
La bêtise qui parle à celle qui se tait ! (V, p. 98).

Dans cette comparaison dépréciative, l'homme est plus bête encore que l'animal. Dès ses premiers écrits, comme ici dans « Propos des rues », Maupassant prend la bêtise pour

¹ Pascal, *Pensées* 347, éd. Brunschvicg, Garnier, 1951, p. 162.

² Francis Faussart, « Le monde primitif selon Antoine Court de Gébelin », *Discours sur le primitif*, op. cit., p. 36.

³ *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, op. cit., vol. XIII, p. 150. Voir aussi le *Grand Dictionnaire de la philosophie* (op. cit., p. 850) et le *Dictionnaire de la langue française* (op. cit., vol. III, p. 1318).

cible, tout en s'efforçant d'en rire malgré tout, pariant que l'humour peut la conjurer : « Je vois des choses farces, farces, farces, et d'autres qui sont tristes, tristes, tristes, en somme, tout le monde est bête, bête, bête, ici comme ailleurs¹ » (*Corr.*, YL, p. 161). Derrière ce terrible constat sourd l'influence de Flaubert, qui a mené contre « l'éternelle et universelle bêtise² » une bataille acharnée, au point de vouloir parfois « détruire la race entière » (*Chro.*, J. I, p. 63).

Bêtise du peuple et de la foule

Tout en respectant le peuple « parce qu'il est le Père, le germe, la source de tout » (*Chro.*, J. II, p. 375), Maupassant le considère comme une « masse à peine civilisée, illettrée, brutale » (*Chro.*, J. II, p. 274). La classe populaire, grossière et inculte, relève de l'état brut. L'homme du peuple est primitif dans le sens où il est peu développé ; sa bêtise est une bêtise liée à son ignorance et à son esprit primaire. Dans certains cas, cette bêtise, cette simplicité d'esprit, s'accompagne d'une forme d'intelligence particulière, voisine du flair et souvent propre aux gens simples : ainsi, dans *Une vie*, les fermiers de la propriété des Peuples devinent grâce à « leur instinct de brutes » (*UV*, p. 171) la fragilité psychologique de Jeanne qu'ils « appel[lent] entre eux *La Folle*, sans trop savoir pourquoi » (*UV*, p. 171). Par cette forme d'intelligence primaire, ils ont accès à une vérité du personnage qui reste cachée à tous les membres prétendument cultivés de la famille ; quant à Clochette, cette couturière qui « vo[it] gros et simple » (II, 852), elle saute par la fenêtre pour préserver la « carrière » (II, 855) de son bien-aimé Sigisbert : par ce sacrifice qui la fera boiter à vie, par cet amour qui va jusqu'au don de soi, elle fait preuve d'un dévouement qui s'apparente à celui des animaux, ce dévouement instinctif qu'on appelle aussi l'intelligence du cœur.

Mais, la plupart du temps, cette primitivité est tirée du côté négatif : c'est le cas pour François, ce cocher « à moitié dégourdi seulement, un peu lourdaud, épais, obtus » (I, 314), pour Zidore, garçon à l'« âme épaisse de brute » (I, 1150), pour le héros d'« Idylle », qui « dor[t] du fort sommeil des rustres » (I, 1194), pour le domestique de « Confessions d'une femme », fidèle comme une « brute » au comte de Ker... (I, 469), pour les deux héros de « Petit soldat » « d'une naïveté presque animale » (II, 485), pour Boitelle, « pas plus bête qu'un autre, pas plus dégourdi non plus » (II, 1086), pour Adélaïde – personnage fascinant de bêtise naïve –, assez « sotté » (I, 716) pour finir, sans même en avoir conscience, dans le lit de

¹ Chez Maupassant, la frontière entre le comique et le tragique est souvent ténue, voir « La Main d'écorché » (I, 4), « Miss Harriet » (I, 890).

² Maupassant, Préface aux *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Paris, Charpentier éd., 1884, p. XXIV.

son maître, ou pour le Gueux enfin, « trop brute pour bien pénétrer son insondable misère » (I, 1228).

Littéralement dépourvus de réflexion, ces individus se rapprochent du statut animal dans la mesure où leurs préoccupations sont élémentaires. Ce sont des êtres enracinés dans leur matérialité et dont l'immobilité géographique fait écho à l'étroitesse du monde mental. Sur ce point, ils sont parfois l'objet de farces (II, 802) car « quoi de plus amusant que de mystifier des âmes crédules, que de bafouer des niais » (I, 1110). Ce sont surtout les gens de petite condition qui sont touchés par cette bêtise de type animal. Les bonnes ont tantôt des yeux tantôt un cœur « de brutes » (II, 580 ; *Chro.*, J. III, p. 390-391), quand elles n'ont pas l'air « stupide » de la bonne de Cachelin (II, 26) ; ce sont des êtres simples, à l'image de Joséphine qui, « trop bête même pour écouter aux portes » (*PJ*, p. 730), détient « à l'excès l'air étonné et bestial des paysans » (*PJ*, p. 727), quand Rosalie incarne dans *Une vie* la « songerie animale des gens du peuple » (*UV*, p. 6). Tous sont des êtres mal dégrossis, incapables de conscience réflexive. Leur primitivité vient de l'opacité définitive de leur esprit incapable de s'extraire de sa gangue épaisse.

Même constat chez les paysans, dont les faces ont souvent une « physionomie sauvage et brute » (I, 1131). À force de lire le *Petit Journal*, le fils Oriol a la « tête congestionnée par l'effort du cerveau » (*MO*, p. 518), quand son père « souffl[e] comme s'il eût gravi un mont » (*MO*, p. 583) à la lecture du contrat soumis par Andermatt. Comme si la bêtise était héréditaire. Dans « Miss Harriet », le peintre Chenal brosse un portrait charge de Mme Lecacheur, paysanne aubergiste à l'« esprit borné », dont l'« œil stupide » face à la toile « ne distingu[e] rien », est incapable de savoir « si cela représent[e] un bœuf ou une maison » (I, 882, 884). D'après Florence Goyet, les paysans sont « expulsés du cercle des êtres humains, constitués en espèce particulière, sans rapport avec nous », « différent de nous en essence¹ ». Nous pensons, nous, au contraire que la bêtise concerne toutes les couches de la société. Dans son entreprise flaubertienne de condamnation de la bêtise universelle, Maupassant ne ménage personne. Mais si elle prend des formes poétiques variées et que l'animalisation est plutôt réservée aux petites gens.

S'ils sont réunis en foule, les petites gens représente une menace aux yeux de Maupassant. Le chapitre « Lassitude » de *La Vie errante* témoigne du dégoût avec lequel l'écrivain appréhende la masse qui, notamment lors de l'Exposition universelle de 1889, baigne

¹ Florence Goyet, *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, p. 144, 175.

dans cette chaleur, dans cette poussière, dans cette puanteur, dans cette foule de populaire en goguette et en transpiration, dans ces papiers gras traînant et voltigeant partout, dans cette odeur de charcuterie et de vin répandu sur les bancs, dans ces haleines de trois cent mille bouches soufflant le relent de leurs nourritures, dans le coudoisement, dans le frôlement, dans l'emmêlement de toute cette chair échauffée, dans cette sueur confondue de tous les peuples semant leurs puces sur les sièges et par les chemins (*VE*, p. 20-21).

Quelle vanité que les expositions universelles, puisque « la peinture est un plaisir subtil de civilisé et de raffiné » et que, face à l'art, la foule « sent naïvement, en sauvage » (*Chro.*, J. III, p. 196). « En sauvage », c'est bien ce que nous donne à voir ce portrait-charge d'une foule nauséabonde, dégoulinante et sale comme un animal des bois. La foule, c'est l'indifférencié. Comme l'a bien montré André Vial dans son ouvrage clé sur Maupassant, « c'est sous le signe du collectif qu'il se pla[ît] à envisager le comportement de ses semblables¹ ». Loin de l'« unité retrouvée » entre l'être et le monde que favorisent les sens, la foule dépossède l'individu de son identité. Qu'ils soient réunis dans un salon mondain, lors d'une fête ou lors d'une cérémonie, les hommes en groupe sont aliénés par la force désordonnée de la multitude. La bêtise – au sens étymologique – est proche de l'instinct de la bête et, mêlant toutes les catégories sociales, devient source de danger. Souvent assimilée à une « bête vibrante » (*VE*, p. 73) ou à « un troupeau imbécile » (II, 921), la foule – ce peuple « ignorant, brutal, sauvage, grossier, féroce » (*Chro.*, J. III, p. 128) – noie chaque individu dans une multitude hilare :

Ô bousculade, éreintement, sueurs et poussière, vociférations, remous de chair humaine, extermination des cors aux pieds, ahurissement de toute pensée, senteurs affreuses, remuements inutiles, haleines des multitudes, brises à l'ail, donnez à M. Patissot toute la joie que peut contenir son cœur ! (I, 149).

Mais de la bête à la brute, il n'y a qu'un pas. Et dans ce portrait charge comme dans d'autres textes (*FCM*, p. 916), la foule est assimilée, par une métaphore ô combien connotée dans l'univers maupassantien, à un liquide inquiétant, à une sorte de magma, de sable mouvant où l'individu est comme happé, et se transforme de façon tétanisante en brute :

Dans une foule un inconnu jette un cri, et voilà qu'une sorte de frénésie s'empare de tous, et tous, d'un même élan auquel personne n'essaie de résister, emportés par une même pensée qui instantanément leur devient commune, malgré les castes, les opinions, les croyances, les mœurs différentes, se précipiteront sur un homme, le massacreront et le noieront sans raison, presque sans prétexte, alors que chacun, s'il

¹ André Vial, *MAR*, op. cit., p. 147.

eût été seul, se serait précipité, au risque de sa vie, pour sauver celui qu'il tue. Et le soir, chacun rentré chez soi, se demandera quelle rage, quelle folie l'ont saisi, l'ont jeté brusquement hors de sa nature et de son caractère, comment il a pu céder à cette impulsion féroce ? C'est qu'il avait cessé d'être un homme pour faire partie d'une foule. Sa volonté individuelle s'était mêlée à la volonté commune comme une goutte d'eau se mêle à une fleur¹. Sa personnalité avait disparu, devenant une infime parcelle d'une vaste et étrange personnalité, celle de la foule. Les paniques qui saisissent une armée et ces ouragans d'opinions qui entraînent un peuple entier, et la folie des danses macabres ne sont-ils pas encore des exemples saisissants de ce même phénomène (*Chro.*, J. II, p. 16 et III, 151) ?

Ce qui frappe ici, c'est le contraste entre l'homme seul (« chacun », « un homme », « individuelle ») et l'homme en groupe (« tous », « même », « commune », « mêlée », « vaste ») : l'individu pèse bien peu face à cette force démultipliée, et face au caractère brutal de cette métamorphose (« voilà que », « instantanément », « rage », « saisi », « jeté », « brusquement », « impulsion »). À partir du moment où l'homme intègre un groupe, il « cess[e] d'être un homme » : le voilà dénaturé, dépossédé de lui-même, assailli par une pensée et une puissance qui l'aliènent. C'est sur le même processus de désindividualisation, et donc de déshumanisation que reposent les atrocités de ce type, comme la guerre.

Plus précisément, c'est au cœur des fêtes que la foule trouve sa (dé)raison d'être :

Ô Bêtise ! Bêtise ! Bêtise humaine aux innombrables faces, aux innombrables métamorphoses, aux innombrables apparences ! [...] Les orphéons mugissaient, les artifices crépitaient, la foule s'agitait, vociférait. Et tous les rires exprimaient la même satisfaction stupide [...]. Donc à toutes les étapes du monde, l'éternelle foule accomplit les mêmes actes. Autrefois on fêtait Dieu, aujourd'hui on fête la République² ! (II, 1278-1279).

Quel que soit le destinataire (Dieu et la République sont mis sur le même plan), la multitude accomplit les sempiternels mêmes rites avec la même sottise, retrouve son origine primitive.

S'il a pu arriver à l'écrivain d'offrir une image positive du carnaval au Moyen Âge, cette fête où les hommes révélaient leurs « âmes enfantines, poétiques et grossières » (*Chro.*, J. I, p. 431-432), c'est sous l'angle de la satire grinçante qu'il l'envisage en 1884, dans « Causerie triste » :

Voici venus les jours du carnaval, les jours où le bétail humain s'amuse par masses, par troupeaux, montrant bien sa bestiale sottise [...]. C'est à Nice qu'il faut voir cette fête de la brute civilisée ! [...] Une folie furieuse agite ces êtres qui gesticulent, crient, se heurtent et se lancent au visage des poignées de confetti, de poussière et de

¹ Dans *Sur l'eau*, le texte fait état d'« une goutte d'eau [qui] se mêle à un fleuve » (*SLE*, p. 113).

² Voir « Yvette » (II, 265).

cailloux. Une bête semble déchaînée dans chacun de ces hommes, la bête, cette hideuse bête humaine qui apparaît, hurle, s'enivre, se bat, frappe, ravage, ou tue sitôt qu'on la lâche et qu'on la démusèle, la bête horrible qui incendie, pille et massacre aux jours de guerre, qui guillotine aux jours de révolution, et saute, en sueur, aux jours de gaieté publique, affreuse dans sa joie comme dans sa férocité [...]. Pourquoi parle-t-on longtemps d'avance de ce jour, et le regrette-t-on lorsqu'il est passé ? Uniquement parce qu'on déchaîne la bête, ce jour-là ! On lui donne liberté comme à un chien que la chaîne des usages, de la politesse, de la civilisation et de la loi tiendrait attaché toute l'année ! La bête humaine est libre ! Elle se soulage et s'amuse selon sa nature de brute. Il ne faut pas en vouloir aux hommes, mais à la race elle-même (*Chro.*, J. II, p. 350-351) !

C'est le retour du refoulé. Le point commun entre les soldats et les peuples en liesse, c'est la capacité à éprouver « ce frisson de colère furieuse et bestiale qui pousse les foules au massacre » (II, 116). En pareille circonstance, la bête humaine¹ est lâchée, sans conscience ; la force de l'instinct – violence, haine, rage – se déchaîne. La civilisation ne préserve en aucun cas de la bestialité sauvage.

Bêtise des mondains et des bourgeois

Si, chez les bourgeois et les mondains, la bêtise peut prendre une forme plus inoffensive, elle n'en est pas moins désespérante. Que penser, en effet, de ceux qui traversent leur vie sans s'interroger ? C'est le cas de Radevin, qui se targue de passer son existence à « manger et dormir » (II, 764), ou, foisonnant dans notre corpus, de ces gens aux « principes très raides » (II, 218), aux « pensées immuables » (I, 177), aux « idées, bien assises » (II, 1143), qui ne « change[nt] jamais d'avis » (*PJ*, p. 819), qui trahissent une « pénurie d'idées » (I, 1067), qui n'ont que des « apparences de pensées profondes » (I, 211), dont « l'esprit [...] étroit » (*Chro.*, J. III, p. 73) et poussiéreux s'apparente à un meuble « recouvert de housses » (*PJ*, p. 817). Ce sont eux dont Norbert de Varenne condamne l'inconsistance dans *Bel-Ami* :

— Tous ces gens-là, voyez-vous, sont des médiocres, parce qu'ils ont l'esprit entre deux murs, – l'argent et la politique. – Ce sont des cuistres, mon cher, avec qui il est impossible de parler de rien, de rien de ce que nous aimons. Leur intelligence est à fond de vase, ou plutôt à fond de dépotoir, comme la Seine à Asnières. Ah ! c'est qu'il est difficile à trouver un homme qui ait de l'espace dans la pensée, qui vous

¹ Zola publiera le roman qui porte ce titre en 1890. Sophie Spandonis fait remarquer que Zola « associe implicitement la notion de primitif à la sauvagerie et à la bestialité sans jamais recourir au mot même de *primitif*. Est-ce parce que la paléontologie était alors en train de donner de la préhistoire l'image plus nuancée de sociétés en marche vers la culture ? Les nouvelles connotations du mot *primitif* étaient-elles inconciliables avec le projet zolien ? Ou est-ce que Zola, se souvenant de la terminologie chrétienne, réservait le terme de *primitif* à l'être d'avant la chute (avant la *première tromperie*), beaucoup moins riche dramatiquement que l'homme déchu ? » (« *Bête humaine* ou *Animal d'avenir* : deux mythes des origines pour une société *désorbitée*. Le discours sur le primitif dans *La Bête humaine* de Zola (1890) et *Vamireh* de J.-H. Rosny Aîné (1892) », *Discours sur le primitif*, *op. cit.*, p. 104).

donne la sensation de ces grandes haleines du large qu'on respire sur les côtes de la mer (*BA*, p. 298).

La métaphore de l'espace opère un contraste saisissant avec le caractère étriqué, mesquin de la société parisienne où ne s'aère jamais l'esprit, où s'asphyxie la pensée qui sent le renfermé. L'héroïne de « Confessions d'une femme » utilise également cette image à propos de son mari, le comte de Ker..., dénué « de ces idées qui renouvellent et assainissent un esprit comme le vent qui passe en une maison dont on ouvre portes et fenêtres » (I, 469). Le marquis de Ravenel, dépeint dans *Mont-Oriol* comme une véritable girouette « sans opinions, sans croyances » (*MO*, p. 493-494), fait lui aussi partie de ces êtres qui possèdent des « intelligences incultes et prétentieuses¹ » (II, 1292) et avancent des « arguments inconsistants [...] qui fondent devant la raison comme la neige au feu » (*FCM*, p. 876) : leur « esprit rassis » (I, 836) apparaît au grand jour lors de « ces dîners où l'on parle de tout sans rien dire² » (*BA*, p. 296). Dans *Fort comme la mort*, l'artiste compromis qu'est Bertin ne manque cependant pas de lucidité sur la question, comme en témoigne cette belle tirade en forme de leçon donnée à une future mondaine :

— Écoute bien, Nanette. Tout ce que nous disons là, tu l'entendras répéter au moins une fois par semaine, jusqu'à ce que tu sois vieille. En huit jours tu sauras par cœur tout ce qu'on pense dans le monde, sur la politique, les femmes, les pièces de théâtre et le reste. Il n'y aura qu'à changer les noms des gens et les titres des œuvres de temps en temps. Quand tu nous auras tous entendus exposer et défendre notre opinion, tu choisiras paisiblement la tienne parmi celles qu'on doit avoir, et puis tu n'auras plus besoin de penser à rien, jamais ; tu n'auras qu'à te reposer³ (*FCM*, p. 875).

Car penser suppose la conscience de son individualité et le courage d'affirmer son identité propre : le « tu » singulier qui représente la jeune fille encore vierge de la fréquentation du *beau monde* se noiera progressivement dans un « nous » indifférencié dans lequel Bertin s'implique avec clairvoyance. Dans cet univers sans relief, il convient de se couler dans le moule, « de respecter tout ce qui doit être respecté, de mépriser tout ce qui doit être méprisé » (*FCM*, p. 871). Ayant uniquement « des soucis, des croyances et des appétits superficiels » (*FCM*, p. 876), les gens issus de la bonne société ne sont dotés que d'une intelligence « sans valeur, sans nourriture et sans portée » (*FCM*, p. 875). Cette inanité de la société mondaine plonge Maupassant dans un tel état « de chagrin, de dégoût et de honte » (*SLE*, p. 59) qu'il éprouvera le besoin de fuir le monde.

¹ Voir « Étrennes » (II, 869-870) et le marquis de Farandal dans *Fort comme la mort* (*R*, p. 880).

² Voir « Mon oncles Sosthène » (I, 503), « La Moustache » (I, 918) et « Les Causeurs » (*Chro.*, J. I, p. 388).

³ Voir « La Vie d'un paysagiste » (*Chro.*, J. III, p. 283).

Chez les petits bourgeois de *Pierre et Jean*, le père Roland, « dont l'esprit n'avait jamais franchi l'horizon de sa boutique » (*PJ*, p. 767), est emblématique de cette bêtise, de cette médiocrité comique que méprise même sa bonne. Du début à la fin, la crise qui bouleverse sa famille n'éveillera en lui aucun intérêt, aucune question, aucun soupçon. Dès la deuxième ligne du roman, le ton est donné par l'image du personnage immobile devant sa canne à pêche. Seul compte aux yeux de ce « lourdaud bonasse » (*PJ*, p. 817) le plaisir de cette activité qui lui procure un « parfait bonheur » (*PJ*, p. 826). Détournant le sens de la parole biblique par la voix de Pierre qui s'exclame à la vue de Roland et de Beausire : « Bienheureux les simples d'esprit¹ » (*PJ*, p. 826), Maupassant ridiculise les deux pêcheurs. Pourtant, si le père Roland éprouve à pêcher « un air satisfait de propriétaire » (*PJ*, p. 718), c'est bien d'une dépossession dont il s'agit ici. L'infidélité ancienne de sa femme, son ignorance de la bâtardise du fils cadet, enfin le départ en forme d'adieu de Pierre, tout discrédite son statut de père et contribue à le rendre pitoyable.

Bêtise de la femme

La femme, cet être de chair à qui sont refusées la plupart des aptitudes intellectuelles, incarne une autre forme de bêtise. En témoigne le personnage de Marroca, chez qui le « rire sonore » tient « lieu de pensée » (I, 371). C'est en héritier de Schopenhauer que Maupassant brosse un tel portrait de la femme. Faite, par nature, davantage pour les tricots, « ces besognes des doigts, que l'œil suit sans que l'esprit y songe » (*FCM*, p. 904), constituée principalement de sens (II, 1116) et de sentiments (*BA*, p. 468 ; II, 987), capable même d'embrasser une fourmi « d'un œil ému » (II, 264), la femme est souvent dotée d'un esprit simple, voire simpliste. Tout désolé qu'il est, le narrateur interne d'« Au printemps » n'en affirme pas moins que la femme « a la tête farcie d'histoires [...] stupides, de croyances [...] idiotes, d'opinions [...] grotesques, de préjugés [...] prodigieux » (I, 289). Quand la femme n'a pas les idées « carrées à la façon des pierres de taille » (II, 671) ou « bien ordonnées » « comme un jardin français » (*BA*, p. 380, 287), elle est « une girouette qui tourne au vent » (II, 1116). Quant à la conversation féminine, tantôt elle coule de façon mécanique (II, 839-840 ; II, 1171-1172) comme « un ruisseau de guimauve » (*BA*, p. 287) – c'est le cas dans le salon de Mme Walter –, tantôt elle est faite de bribes, comme entre Mme Roland et Mme Rosémilly, qui aiment à « faire un bout de tapisserie et de causette » (*PJ*, p. 720). Si Allouma est dotée d'une « cervelle d'écureuil » (II, 1103), la baronne de Grangerie pense de son côté que les femmes ont « des âmes de singes » (II, 727). Le caractère grotesque de ce « vieux fou de Rade »

¹ La citation, parodiée aussi dans « Solitude » (II, 1256) est tirée de l'Évangile des Béatitudes (Matthieu, V, 3).

(I, 163) ne l'empêche pas de véhiculer les idées de Maupassant sur la question féminine : pour démontrer à ces collègues que les femmes sont idiotes, il cite abondamment Schopenhauer, Spencer et Byron (I, 163-165).

Quand elle n'est pas, à l'image d'Yveline Samoris (I, 685), bête par naïveté, elle est « une folle, ou plutôt une idiote, ou plutôt encore une simple, ce que vous appelleriez, vous autres Normands, une *Niente* » (II, 356) comme la pauvre Berthe ou comme Adélaïde (I, 716). Apparentée par le docteur Bonnet à une « carpe » (II, 359), cataloguée comme « stupide » (II, 359), traitée comme l'un de ces « cerveaux rudimentaires » (II, 363), elle est soumise à un traitement pavlovien¹ avant l'heure, qui se révèle un échec.

Du mari de Kate Sidoine qui a le sentiment d'avoir « épousé un perroquet » (II, 318) au héros de « L'Ermite » qui choisit des filles « comme on choisit une côtelette à la boucherie » (II, 689), les hommes se sont fait une raison quant à la pensée fruste des femmes, qui les empêche d'avoir accès à l'art, au beau. En effet, dans *Fort comme la mort*, la comtesse de Guilleroy laisse traîner de manière ostentatoire sur son bureau toutes sortes de livres, dont « Musset, *Manon Lescaut*, *Werther* ». Ce sont trois ouvrages « reliés avec luxe » mais « rarement ouverts » (FCM, p. 884), trois ouvrages qui ont en commun de donner de la femme l'image d'une créature exempte de jugement. Prisonnière du divertissement pascalien, la comtesse se complaît dans un jeu social où le *je* se noie dans un « on » indéterminé : ainsi brille « à côté des volumes, un charmant miroir à main, chef-d'œuvre d'orfèvrerie, dont la glace [es]t retournée sur un carré de velours brodé, afin qu'on p[uisse] admirer sur le dos un curieux travail d'or et d'argent » (FCM, p. 884). La promiscuité entre les ouvrages et le miroir (même s'il est retourné) trahit l'incapacité narcissique de la femme à se distancer d'elle-même au profit de l'art. À cet égard, tout le roman met en scène un artiste raté, ayant laissé son art se compromettre au contact d'une mondaine superficielle :

Depuis douze ans elle accentuait son penchant vers l'art distingué, combattait ses retours vers la simple réalité, et par des considérations d'élégance mondaine, elle le poussait tendrement vers un idéal de grâce un peu maniéré et factice (FCM, p. 841).

Aux antipodes de la muse, Anny de Guilleroy tire l'art du côté de l'artifice, de la sophistication et du décoratif et, ce faisant, éloigne l'artiste de sa vocation. De la même manière, Brétigny constate avec amertume l'incapacité de Christiane à apprécier un poème de Baudelaire à sa juste valeur :

¹ Le physiologiste russe Ivan Pavlov (1849-1936) a élaboré une théorie des réflexes conditionnés.

Christiane maintenant le regardait, étonnée de son lyrisme, l'interrogeant de l'œil, ne comprenant pas bien quelle chose extraordinaire pouvait contenir cette poésie. Il devina sa pensée, et s'irrita de ne lui avoir point communiqué son exaltation, car il les avait fort bien dits, ces vers, et il reprit avec une nuance de dédain :

— Je suis un fou de vouloir vous forcer à goûter un poète d'une inspiration aussi subtile. Un jour viendra, je l'espère, où vous sentirez, comme moi, ces choses-là. Les femmes, douées de bien plus d'intuition que de compréhension, ne saisissent les intentions secrètes et voilées de l'art que si on fait d'abord un appel sympathique à leur pensée (*MO*, p. 540).

Seule la voie dépréciée du sentiment permet à la gent féminine d'accéder au Beau. Ayant toujours vécu « dans une torpeur d'esprit satisfaite et douce », Christiane ressent les tentatives de son amant pour éveiller son intelligence comme « des coups de hache » (*MO*, p. 537). La réaction masculine contre l'inertie secoue sans ménagement la femme qui la subit comme un forçage qui, contrariant l'indolence de la nature, exerce une sorte de masculinisation forcée. De même que le narrateur de « Lettre trouvée sur une noyée » doute de la capacité de sa maîtresse à saisir « une délicieuse pièce de Louis Bouilhet » (I, 1141), de même Brétigny est-il contraint de constater le fossé qui, en matière d'art, persiste entre la femme et l'homme et fait de lui, et de lui seul, un individu capable d'accéder « à son développement absolu » (*Chro.*, J. II, p. 376). La femme maupassantienne reste, sauf exception (telle Madeleine Forestier), souvent primitive en tant que créature inachevée.

b- Naïveté ou niaiserie : le berceau des illusions

Sœur de la bêtise, la naïveté s'enracine dans un ensemble de croyances, que notre corpus dénonce comme illusoire. Loin de voir dans le rêve une issue bienfaisante, Maupassant en fait un piège trompeur. À cet égard, il poursuit avec véhémence l'œuvre du « plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre » : Schopenhauer, ce « vieux démolisseur » (I, 728) à l'ironie acerbe à côté duquel Voltaire fait figure de gentillet (I, 728). Écoutons le portrait dithyrambique¹ que notre auteur fait du philosophe allemand, dans un étrange conte intitulé « Au près d'un mort » :

Qu'on proteste et qu'on se fâche, qu'on s'indigne ou qu'on s'exalte, Schopenhauer a marqué l'humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement. Jouisseur désabusé, il a renversé les croyances, les espoirs, les poésies, les chimères, détruit les aspirations, ravagé la confiance des âmes, tué l'amour, abattu le culte idéal de la femme, crevé les illusions des cœurs, accompli la plus gigantesque besogne de

¹ Le conte, toutefois, est ambigu puisqu'il consiste en une mise à mort du maître, présenté sous la forme d'un cadavre en décomposition qui exhale une odeur épouvantable.

sceptique qui ait jamais été faite. Il a tout traversé de sa moquerie, et tout vidé (I, 728).

L'œuvre de Schopenhauer est une vaste entreprise de destruction : après lui, plus possible de concevoir des rêveries sentimentales, d'échafauder des espérances, de forger des utopies, de croire à des valeurs. Avec l'impossibilité d'être dupe, crève l'illusion. Même celui qui n'adhère pas à sa pensée en subit l'empreinte ravageuse. « Et aujourd'hui même, ceux qui l'exècrent semblent porter, malgré eux, en leurs esprits, des parcelles de sa pensée » (I, 728). Schopenhauer est parvenu à intoxiquer tous les esprits de son cynisme destructeur. À propos du rapport qu'entretient le philosophe avec « les idées et les croyances », Maupassant recourt à l'image du chien qui « d'un coup de dents déchire les tissus avec lesquels il joue » (I, 728) : cette vision de la scène fait violence au lecteur. C'est une violence nécessaire aux yeux de l'artiste qui, sur les traces du maître allemand, fait sienne cette agressivité et traque dans chaque recoin de l'âme humaine la moindre part de rêve, d'illusion, de sentimentalisme.

L'illusion de l'amour et du bonheur

La vie dans son ensemble n'est qu'une « infamie trompeuse » (II, 1160). À l'instar du narrateur de « L'Endormeuse », le héros de « Suicides » prend conscience, en relisant sa correspondance, que les êtres humains sont « les jouets éternels d'illusions stupides et charmantes¹ » (I, 176). Il ne lui en faut pas davantage pour se donner la mort. Dans *Fort comme la mort*, le geste final de Bertin peut être interprété comme un élan autodestructeur, qui coïncide avec la prise de conscience de la finitude de l'amour : « l'amour est *comme* la mort, dispersion de l'être, lente corruption des choses² ». L'amour est un avant-goût de la mort, plutôt qu'une victoire sur la mort, comme pourrait le laisser entendre le titre (ambigu) du roman. Dès ses premiers textes, Maupassant conçoit les rapports humains comme un jeu de dupes dont la rencontre amoureuse est symptomatique, comme en témoigne cet extrait du « Mur », tiré du recueil *Des vers* :

Or, dans un brusque élan nous étant retournés,
Nous vîmes un spectacle étonnant et comique.
Traçant dans la clarté deux corps désordonnés,
Nos ombres agitaient une étrange mimique,
S'attirant, s'éloignant, s'étreignant tour à tour.
Elles semblaient jouer quelque bouffonnerie,

¹ Voir « Au printemps » (I, 288).

² Louis Forestier (*R*, p. 1571). Le titre du roman est « tiré du *Cantique des cantiques* [...]. Mais si dans le poème biblique est affirmé le caractère puissant et éternel de l'amour », dans le roman « l'amour apparaît comme une force destructrice qui conduit le passionné à la mort » (Mariane Bury, *Maupassant, op. cit.*, p. 90).

Avec des gestes fous de pantins en furie,
Esquissant drôlement la charge de l'Amour (*V*, p. 43).

Les deux amants ont du mal à se reconnaître dans ces corps qui acquièrent une autonomie propre par le biais du jeu. Telles les silhouettes platoniciennes de la caverne qui ne sont que de trompeuses apparences, les ombres formées par les amoureux semblent une caricature de l'Amour.

Caricature ou trompe-l'œil, l'amour n'est autre que ce « piège » (I, 287) qui fait croire à l'impossible et offre des « promesses inconnues » (I, 359) : « nos aspirations [sont] toujours trompées, [...] nos rêves toujours décevants » (*Chro.*, J. I, p. 152). Car, disons-le tout de suite, pourquoi rêver à l'amour quand l'être est voué à une solitude existentielle. Même mariés, même amants, les individus restent définitivement seuls. Seule, Jeanne, même si elle traverse une « foule agitée » (*UV*, p. 184). Seul, Pierre, alors même qu'il arpente la plage bondée de Trouville (*PJ*, p. 775). Seul, « seul sur la terre, affreusement seul », voilà le terrible aveu de Norbert de Varenne à Bel-Ami (*BA*, p. 301). Seul sur cette terre qui se révèle désespérément « vide » (II, 612 ; *AE*, p. 1198). Cette solitude, synonyme tantôt d'« abominable supplice » (I, 1256), de « détresse » (*MO*, p. 555), d'« angoisse » (*BA*, p. 301 ; II, 372), de « terreur » (II, 604), fait de plus en plus souffrir le vieux garçon qu'est Bertin, lui qui, après avoir d'abord tant aimé sa liberté, avoue qu'avec le temps elle s'est vidée de son sens, qu'elle a pris la forme d'un trou béant : « *c'est le vide, le vide partout* » (*FCM*, p. 926).

L'amour est donc une immense tromperie. Voilà ce que réalise à son tour et malgré lui René, l'auteur d'une lettre intitulée « Mots d'amour » : alors qu'il s'est imaginé qu'« une ineffable musique, quelque chose d'in vraisemblablement suave, de doux à faire sangloter » (I, 359) allait s'envoler de la bouche de son amie, il ne peut que prendre la fuite au moment où elle « ouv[re] [s]on robinet à tendresses » (I, 360). Au lyrisme initial s'est substitué un sentimentalisme stéréotypé, qui prend la forme d'un ronron mécanique et laisse dans la bouche un arrière-goût rouillé. Car les paroles amoureuses ne sont jamais que d'écœurantes redites, l'éternelle rengaine des mêmes mots, des mêmes idées, des mêmes images. C'est la « banale musique d'amour » que Duroy chante à Mme Walter et qui la rend pourtant « frémissante » (*BA*, p. 392). L'œuvre de Maupassant consiste en une démystification généralisée de la comédie de l'amour.

Pas plus que l'amour le bonheur n'est capable de s'inscrire dans la durée¹. En effet, les rares cas de bonheur véritables sont fugaces. Mieux vaudrait même ne pas les avoir vécus puisque le regret et la nostalgie empoisonnent le reste de la vie². C'est ce que montre Louis Forestier dans son commentaire d'« Une partie de campagne » : « une vie médiocre ne s'éclaire pas d'un souvenir heureux ; c'est, au contraire, l'instant de bonheur entrevu qui ronge et anéantit chaque jour d'une existence irrémédiablement terne³ ». Ainsi, au tout début d'*Une vie*, à peine Jeanne a-t-elle le temps de s'extasier sur le spectacle de la nature qu'il s'envole déjà : « le décor superbe du jour naissant avait déjà disparu » (*UV*, p. 14). Plus tard, juste après avoir fait en Corse la découverte du plaisir physique, elle assimile l'île à « ces contrées lointaines où gis[ent] ses rêves » (*UV*, p. 76), de même qu'elle apparente à un « cimetière » « l'immense château silencieux » où il semble que « toute sa vie gi[t] » (*UV*, p. 191). Par l'emploi réitéré de ce verbe, le narrateur voue à la disparition le rêve à peine né, tué dans l'œuf.

Fugacité de la beauté et du bonheur⁴. L'écrivain tient tellement à cette idée qu'il la développe à travers toutes les formes littéraires. Ainsi, dans « Les Grandes Passions » (1885), le chroniqueur dénonce méticuleusement l'amour comme « la plus mesquine, la plus faible, la plus légère et la moins durable des fantaisies qui entraînent le cœur humain » (*Chro.*, D. II, p. 1048). Même quand la passion est forte, bientôt la lassitude s'installe (*FCM*, p. 909, 939, 1025). Ou alors, c'est l'excès même de bonheur qui emporte les personnages, comme en fait cruellement l'expérience le protagoniste d'« Apparition » :

Devenu follement amoureux d'une jeune fille, il l'avait épousée dans une sorte d'extase de bonheur. Après un an d'une félicité surhumaine et d'une passion inapaisée, elle était morte subitement d'une maladie de cœur, tuée par l'amour lui-même, sans doute (I, 781).

Toute l'ironie du narrateur se donne à lire à travers les expressions hyperboliques telles que « follement amoureux », « extase de bonheur », « félicité surhumaine », « passion inapaisée », reflets de la vision mythifiée que l'amant a de sa relation⁵. C'est sous le signe du romantisme le plus passionné que celui-ci place l'amour, qui culmine avec la mort brutale de l'amante, dans la lignée de *Tristan et Iseult* ou de *Roméo et Juliette*. Contre cet idéal éthéré, le

¹ Voir *Pierre et Jean* (*R*, p. 807), « Voyage de nocce » (I, 511), « Apparition » (I, 782), « Rencontre » (I, 1231). D'où le rôle des reliques – lettres (*UV*, p. 20 ; *FCM*, p. 988 ; II, 1030) ou portraits (*PJ*, p. 766) – dans la vie sentimentale des personnages.

² Voir « Une partie de campagne » (I, 255), « Histoire d'une fille de ferme » (I, 230) et « Le Champ d'oliviers » (II, 1190).

³ Louis Forestier (I, 1358).

⁴ Voir le retour de Corse dans *Une vie* (*R*, p. 63).

⁵ Voir « Le Père » (I, 1071).

narrateur instaure, par l'évocation d'« une maladie de cœur », une approche physiologique (et donc prosaïque) du décès, et sape, par l'expression finale « sans doute », précédée d'une virgule, le cliché qui consiste à croire qu'on peut mourir d'amour. Négatif du romantisme¹. Le mythe de l'amour² est brisé.

Éphémère bonheur qui ne tient qu'à un fil. Ce fil si fragile, Maupassant le casse en quelques lignes dans la chronique « Petits voyages. La Chartreuse de la Verne » (1884), où il relate la vie rocambolesque d'un vieux couple d'amoureux, rencontré dans un coin retiré de Provence. Mais voilà comment se clôt l'histoire :

Ils vécurent ensemble jusqu'au dernier hiver, heureux, invraisemblablement heureux, au milieu de leurs enfants. L'homme avait quatre-vingt-deux ans quand sa vieille compagne apprit qu'il entretenait une fille des environs ! En une seconde, tout son bonheur, son long bonheur si doux, s'écroula, et la misérable femme se jeta par la fenêtre. Elle mourut le lendemain³ (*Chro.*, J. III, p. 10).

Moralité : il n'est jamais trop tard pour être malheureux. En un instant, des années de félicité sont réduites à néant, frappées du sceau du mensonge. L'adverbe « invraisemblablement », qui suit et précède l'adjectif « heureux », fonctionne comme un indice : ce bonheur ne fait que ressembler au vrai. L'extrait, dont le début sonne comme une fin de conte de fées (*Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants*), se clôt de manière tragique, tel un « drame simple et biblique, qu[i] semble inventé par un poète » (*Chro.*, J. III, p. 10). « Biblique » au sens de légendaire, de fondateur. Tel un mythe des origines qui tiendrait pour impossible le bonheur, sur terre ou ailleurs. L'amour n'est donc qu'une illusion. Le héros de *Notre cœur* le sait bien : « L'amour n'est [...] plus qu'une légende, faite pour être chantée en vers ou contée en des romans trompeurs » (*R*, p. 1134). Légende, croyance, « religion » (*Corr.*, Suf. II, n° 200), l'imposture prend des masques divers et variés.

Certes, face à leurs illusions, les êtres font parfois preuve de lucidité. Au narrateur qui lui reproche de « vi[vre] dans une hallucination », le héros de « L'Orient » répond : « — Je n'aime que le rêve. Lui seul est bon, lui seul est doux⁴ » (*Chro.*, D. I, p. 712). Plus complexe la duplicité d'Any de Guilleroy, qui prend conscience qu'elle fait le deuil de l'amour au moment où elle jette au feu les lettres qu'elle a écrites à son amant, ayant la douloureuse

¹ *Romantisme, romanesque*, autant de notions qui renvoient selon Maupassant « à une même position à l'égard du réel : le travestissement » (Mariane Bury, *Une vie de Guy de Maupassant*, Gallimard, « Foliothèque », 1995, p. 73).

² Mythe, légende, c'est aussi le cas dans « Le Modèle » (I, 1103).

³ Même renversement de situation dans « Livre de bord » (*Chro.*, D. II, p. 1151, 1152, 1153).

⁴ Voir « Vieux objets » (I, 399), « Magnétisme » (I, 409), « Réveil » (I, 749), « Souvenirs » (I, 1252), « À vendre » (II, 421).

impression de « brûler [leurs] deux cœurs » (*FCM*, p. 1025) : « c'était leur amour qui se changeait en cendres » (*FCM*, p. 1026). Dans « Voyage de noce », avec le recul que confère la cinquantaine, Mme Rivoil témoigne auprès de Mme Bevelin (et donc auprès du lectorat) de cette confusion : de l'être aimé, elle dit qu'« il est l'amour, il est toutes nos illusions visibles, il est toutes nos attentes réalisées ; il est l'espoir saisi ; il est Celui à qui nous allons pouvoir nous dévouer, à qui nous nous sommes données ; il est l'Ami, notre Maître, notre Seigneur, tout » (I, 510-511). L'amant a pour vocation d'incarner le rêve dont se nourrit chaque femme. Loin de se cantonner au domaine des idées, l'illusion est placée dans un être humain. Les majuscules soulignent le travail de l'imagination qui opère une transfiguration : le fantasme se fait chair, le fruit de la rêverie de l'autre, une coquille creuse qu'il ne reste qu'à remplir.

Pourtant, dans la plupart des cas, l'illusion n'est pas perçue comme telle. Ce dont est convaincu le narrateur du « Bonheur », c'est que le cœur humain ne fait que « se berce[r] et se trompe[r] lui-même par des rêves jusqu'à la mort » (I, 1242). Voilà pourquoi les « appétits de bonheur idéal » conduisent irréversiblement l'héroïne de « M. Jocaste » à « la désillusion » (I, 717). Même chose pour Pierre Roland, « plein d'utopies et d'idées philosophiques » (*PJ*, p. 719), et pour Monsieur Paul, attiré par ces liaisons « exquises, idéales et passionnées » (I, 299), qu'il paiera de sa vie. C'est également le désir d'idéal qui anime Charlotte Oriol, dont la « petite tête ba[t] les champs et bâti[t] en Espagne de fantastiques palais » (*MO*, p. 628) à l'idée que Gontran l'épouse. Espoir immédiatement déçu puisque le jeune marquis de Ravenel lui préférera sa sœur aînée, favorisée par l'héritage. Là encore, le fantasme est étouffé par une réalité matérialiste. C'est aussi parce qu'elle idéalise l'amour que la petite Rempailleuse porte sur le réel un regard biaisé, erroné. Chez elle, l'idéalisation se fait par le biais d'une déformation, que donne à voir la scène où elle observe son amoureux à travers une fenêtre :

elle ne put qu'apercevoir le petit pharmacien, bien propre, derrière les carreaux de la boutique paternelle, entre un bocal rouge et un ténia. Elle ne l'en aima que davantage, séduite, émue, extasiée par cette gloire de l'eau colorée, cette apothéose des cristaux luisants (I, 549).

Le double verre – celui de la vitre du magasin et celui du bocal – qui s'interpose entre les deux enfants constitue un miroir déformant, métaphore de l'amour. De cette superposition de verres découle un effet de loupe qui distord la réalité. Et la couleur du bocal (rouge comme l'amour) parachève l'illusion. Bien que placé dans le champ de vision de la petite fille par l'auteur, comme pour la tirer de son extase, le ténia¹ en flacon n'est pas perçu par les yeux

¹ Le ténia, aussi appelé « ver solitaire », semble annoncer l'effrayante solitude qui attend la rempailleuse.

enamourés. Le contraste entre le fantasme et la réalité prosaïque, renforcé par la formule restrictive du début (« ne... que »), traduit le scepticisme du narrateur quant au regard fragmentaire et à l'amour unilatéral marqué dès le début du sceau de la mort puisque la première rencontre des deux enfants a lieu « derrière le cimetière » (I, 548). L'amour fausse, et occulte, son objet ; son regard oblique brouille le réel, qui devient illusion.

Dès son premier roman, Maupassant dénonce les illusions dont se bercent et souffrent les êtres humains. Sœur (par la fiction) de Christiane Andermatt qui a regardé le monde « à travers l'illusion du rêve intérieur » (*MO*, p. 695), l'héroïne d'*Une vie* est en effet l'une de ces femmes à qui l'on « appren[d] dans la jeunesse à trop croire au bonheur » (I, 1252). D'emblée, le « trop » donne le ton : sitôt sortie du couvent et installée dans le château familial, Jeanne s'épuise à rêver devant le paysage (*UV*, p. 8), émue au point de croire que « l'haleine du printemps lui [a] donné un baiser d'amour » (*UV*, p. 13). Certes, le narrateur mine sans cesse le mythe de l'amour, mais les indices qu'il sème sont seulement déchiffrables pour le lecteur, pas pour Jeanne¹. Ainsi le premier baiser des deux jeunes gens est-il échangé « devant le siège vide que v[ient] de quitter tante Lison » (*UV*, p. 40). Le fauteuil vacant et la figure de la vieille fille place l'union sous le signe du manque. Toute sa vie, dans sa relation à son mari puis à son fils, l'héroïne élevée dans un bain d'idéal sera confrontée au trou béant, jamais comblé, laissé par l'amour toujours déçu.

De même, l'épisode de *Notre cœur* qui se déroule dans la région du mont Saint-Michel constitue, comme la Corse pour Jeanne, une parenthèse dans la vie amoureuse de Michèle et Mariolle, un temps suspendu qui ne se retrouvera pas, *a fortiori* en plein Paris. La mondaine Mme de Burne a beau donner rendez-vous à son amant « sur la terrasse du jardin des Tuileries qui domine la Seine » (*NC*, p. 1089), faisant elle-même l'analogie entre le parc où ils s'étaient retrouvés à Avranches et ce lieu où « il y a aussi de l'eau et des bateaux² » (*NC*, p. 1090), la magie n'opère plus. Un décor similaire est planté, mais l'impression qui se dégage de la scène est radicalement différente. Dans la scène originelle, Mariolle posait sur sa maîtresse, instantanément reconnue, (« C'était elle sans aucun doute ») un regard poétique : « Elle était tout en bleu, comme un ciel de printemps » (*NC*, p. 1070). Rien de tel lors de la seconde rencontre, qui se fait sur un mode mineur³ : « il crut l'apercevoir de très loin, traversant aussi le jardin d'un pas rapide, comme une ouvrière pressée qui se rend à son magasin. Il hésitait. — Est-ce bien elle ? » (*NC*, p. 1089). De la déclarative « C'était elle » à l'interrogative, tout

¹ Même sentimentalité chez Christiane (*MO*, p. 575) et Bertin (*FCM*, p. 864, 1004).

² « La mer devient rivière et les paquebots péniches ; eau et bateaux, certes, mais dégradés » (Louis Forestier, *R*, p. 1656).

³ L'impression négative est renforcée par le contraste entre les propos des deux scènes (*NC*, p. 1070, 1090, 1093).

ce qui donnait à la rencontre l'éclat de son évidence a disparu. À « l'adorée figure blonde [...] enveloppée dans un nuage bleu » (NC, p. 1071-1072) apparue à Avranches s'est substitué un personnage à peine reconnaissable, quasi anonyme qui, loin de détonner, se fond dans la masse, comme en témoigne la comparaison finale avec les « filles de Paris » (NC, p. 1093), dont le pluriel absorbe toute l'individualité de notre héroïne. Ainsi présentée, la mondaine est réduite à une sorte de silhouette terne, que la « petite toilette sombre » et l'allure « modeste » rabaissent à un rang subalterne (NC, p. 1089). Michèle passe du statut élevé d'« idole » (NC, p. 1050) à celui d'« ouvrière ». La séquence des Tuileries n'est donc qu'un ersatz de la scène d'Avranches ; le retour à Paris marque la fin d'un bonheur entraperçu comme possible. L'illusion est brisée.

Quant aux deux amants de *Mont-Oriol*, une fois plongés dans la passion amoureuse, ils construisent un nouveau rapport – fantasmé – au monde et aux êtres. Le regard qu'ils portent sur la nature environnante est symptomatique de leur déconnexion du réel. Ainsi, Brétigny s'extasie-t-il face au paysage de la Limagne, « admirable, parce que cela ressemble à une chose rêvée bien plus qu'à une chose vue¹ » (MO, p. 539). Et pour Christiane, il évoque ces « autres pays, les pays bleus, les pays roses, les pays invraisemblables et merveilleux, introuvables et toujours cherchés » (MO, p. 539). Le lyrisme de l'un et la nature rêveuse de l'autre entraînent une sympathie. Incapables l'un comme l'autre de savourer ce qui s'offre à leur vue, de s'en tenir au réel, tous deux recourent à la médiation de la fiction. De l'observation du réel, ils se perdent dans le rêve. Jusqu'à ce que la réalité les rattrape et fasse de l'être aimé et de l'être fantasmé deux formes incompatibles.

Mais quelle est donc l'origine de l'illusion ? D'où provient ce besoin d'idéal ? Où les personnages vont-ils chercher de tels clichés sur l'amour ? Dans les livres, bien sûr² ! Dans certains types d'ouvrages qui, selon notre chroniqueur, « laissent d'ordinaire sur notre esprit et sur notre cœur une marque ineffaçable » (Chro., J. III, p. 276). Alors qu'il s'est longtemps considéré comme « le moins sentimental et le moins poétique » des hommes (Corr., Suf. II, n° 200), Maupassant lui-même, en 1886, plongé dans la rédaction des « chapitres de sentiments » de *Mont-Oriol*, confie dans une lettre à Hermine Lecomte de Noüy la propension du cœur humain à sombrer dans la sensiblerie et s'inquiète du risque de contagion entre la fiction et le réel :

¹ On songe au fameux commentaire d'Oscar Wilde devant un vrai coucher de soleil : « un Turner de deuxième qualité » !

² Voir « La Question du latin » (II, 802).

Madame et chère amie,

Que vous dirai-je d'ici ? Je navigue, et je travaille surtout. Je fais une histoire de passion très exaltée, très alerte et très poétique. Ça me change – et m'embarrasse. Les chapitres de sentiments sont beaucoup plus raturés que les autres. Enfin ça vient tout de même ; on se plie à tout avec de la patience ; mais je ris souvent des idées sentimentales, très sentimentales et tendres, que je trouve, en cherchant bien ! J'ai peur que ça me convertisse au genre amoureux, pas seulement dans les livres, mais aussi dans la vie ; quand l'esprit prend un pli, il le garde, et vraiment il m'arrive quelquefois en me promenant sur le cap d'Antibes, un cap solitaire comme une lande en Bretagne, en préparant un chapitre poétique au clair de lune, de m'imaginer que ces aventures-là ne sont pas si bêtes qu'on le croirait¹ (*Corr.*, Suf. II, n° 408).

Maupassant a hérité de Flaubert non seulement la hantise mais aussi la tentation de sa propre bêtise : qu'il est épuisant et frustrant d'être toujours lucide, comme il est doux de se laisser aller aux idées « très sentimentales et tendres » (*Corr.*, Suf. II, n° 408) ! C'est bien une confiance que Maupassant fait ici à Hermine Lecomte de Noüy, dans une lettre de mars 1886. Mais l'homme ne restera pas longtemps attendri. Car l'écrivain veille, qui se méfie de ces tentations : elles ne semblent nous protéger que pour mieux nous abuser.

L'esprit de Maupassant, qui procède à la fois d'un pessimisme foncier et d'un « réalisme artiste² », rechigne à rédiger les pages sentimentales du roman. Mais, pour les besoins de l'œuvre, l'auteur se force à les concevoir. Difficile, dès lors, de ne pas se laisser prendre au piège du lyrisme³. Que ce soit à travers l'écriture ou dans la vie même, le cœur ne demande qu'à prendre la parole et les commandes, encouragé par la beauté du paysage⁴. Suivant la leçon de l'écrivain, l'héroïne de « Clair de lune » met en garde sa sœur cadette contre la faiblesse du cœur humain, si prompt à s'exalter. « Un rien, si peu, si peu » (I, 474), le plus infime rayon de soleil, le moindre mot doux suffisent à vous attendrir, viennent vous conter fleurette. En sœur aînée, Henriette Létoré témoigne donc : elle qui était « comme une chaudière pleine de vapeur et fermée hermétiquement » (I, 475), où s'agitaient « des bouillonnements de poésie » (I, 475), tombe sous le charme d'un beau parleur : « Et soudain il me dit des vers, des vers de Musset⁵. Je suffoquais, saisie d'une émotion intraduisible » (I,

¹ Marie-Claire Bancquart en conclut que *Mont-Oriol* est « le roman d'un équilibre momentané » (Préface à *Mont-Oriol*, *op. cit.*, p. 9).

² André Vial, *MAR* (*op. cit.*, p. 252).

³ Selon Louis Forestier, « il faut y faire la part de la confiance réelle et celle qui relève d'une entreprise de séduction à l'égard de sa correspondante » (*R*, p. 1433).

⁴ Voir « Clair de lune » (I, 476) et « Le Modèle » (I, 1106).

⁵ Maupassant « n'aime pas beaucoup ce poète » (*Corr.*, Suf. III, n° 753). Voir « Mots d'amour » (I, 360) et *Fort comme la mort* (*R*, p. 884, 973). Voir Louis Forestier, « Guy de Maupassant et la poésie », *Le Lieu et la Formule, Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978, p. 137-151.

476). Un seul vers, et le cœur et le corps s'emballent¹. L'image triviale de la chaudière dit le caractère presque mécanique des émotions, qui semblent indépendantes de la volonté. Ce n'est que de retour chez elle que l'héroïne saisit avec le recul toute la facticité de l'aventure apparue « dans une sorte d'hallucination » (I, 476).

Chez les personnages sentimentaux, les livres sont appréciés, non pas en tant qu'œuvres d'art ou travail de l'écrivain, mais parce qu'ils suscitent une « songerie mélancolique et tendre² » (PJ, p. 723). Sentir « vibrer la petite corde » (PJ, p. 723), voilà ce qu'apprécie Mme Roland qui, aux côtés de son « mari vulgaire », « rêv[e] de clairs de lune, de voyages, de baisers donnés dans l'ombre des soirs » (PJ, p. 768). Mais pas de danger : « ces émotions légères » ne troublent qu'« un peu » son « âme tendre de caissière » (PJ, p. 719) « bien tenue comme un livre de comptes » (PJ, p. 723). Le lyrisme du personnage, on le voit, est proportionnel au prosaïsme de son esprit.

Pourtant, chez la plupart des figures féminines, le penchant lyrique prend le dessus. Le chant d'un oiseau saisit l'héroïne d'« Une partie de campagne », toute imprégnée de littérature romanesque ; alors, sentant qu'Henriette rime avec Juliette, elle se met à rêver à cet « éternel inspireur de toutes les romances langoureuses qui ouvrent un idéal bleu aux pauvres petits cœurs des fillettes attendries » (I, 251). La longueur de l'expression, la pléthore des adjectifs dont la fonction est clairement de *faire mousser* la jeune fille, trahissent l'étendue du fantasme : la vision d'Henriette est une version édulcorée³ de la pièce de Shakespeare. De même, digne descendante de Mme Bovary, la baronne Le Perthuis des Vauds est friande d'histoires sentimentales :

Elle en avait de préférées qu'elle faisait toujours revenir dans ses rêves, comme une boîte à musique dont on remonte la manivelle répète interminablement le même air. Toutes les romances langoureuses où l'on parle de captives et d'hirondelles lui mouillaient infailliblement les paupières (UV, p. 19).

C'est toujours la même rengaine que chantent les romans d'amour, scandés de bons sentiments et de trémolos larmoyants⁴. Mais ce genre de récits comblent le vide de l'existence, la pimentent, et font galoper l'imagination. Et l'écho entre « interminablement » et « infailliblement » souligne, ironiquement, le mécanisme qui déclenche l'émotion : des livres comme boîtes à larmes pour midinettes. Jeanne n'est pas davantage préparée à la dure

¹ Voir « Lettre trouvée sur un noyé » (I, 1140).

² Voir *Fort comme la mort* (R, p. 972) et « La Serre » (I, 855). On pense à Emma qui, dans la nature, « cherch[e] des émotions et non des paysages » (*Madame Bovary*, I, 6).

³ L'étymologie du terme *édulcoré* indique une saveur douce. Le terme a d'abord été appliqué à l'opération qui, en pharmacie, permet d'adoucir le goût des médicaments, bref de « faire avaler la pilule ».

⁴ Voir *Fort comme la mort* (R, p. 961).

réalité de la vie : ni par son père, qui veut « la tremper [...] dans une sorte de bain de poésie raisonnable » (*UV*, p. 4), ni par sa mère, dont elle a hérité la « sentimentalité rêveuse » (*UV*, p. 118). Jeanne rêve en effet à sa fenêtre d'où elle entend « le pas rythmé d'[un] marcheur » (*UV*, p. 13), et se plaît à imaginer son prince charmant¹, en fantasmant sur une union basée sur « la sérénité d'une affection indestructible » (*UV*, p. 13). En médiatisant² ainsi ses désirs par l'intermédiaire de personnages romanesques ou mythiques comme Pyrame et Thysbé (*UV*, p. 10), en donnant des majuscules à « l'AMOUR » (*UV*, p. 31), elle est le contraire de Rosalie qui, sans espérance et donc sans regret, « incarne le principe de réalité³ ».

Autant de personnages dont la sentimentalité favorise les « rêvasseries exaltées » (*UV*, p. 172) et entraîne la confusion entre réel et fiction⁴. C'est à ce même brouillage que s'abandonne Suzanne Walter, dont l'enlèvement par Duroy fait passer « dans l'esprit comme un songe enchanteur prêt à se réaliser⁵ » (*BA*, p. 462). Maupassant se livre à la satire du romantisme⁶ dans le personnage de Suzanne qui, loin de se soucier de sa réputation, voit malgré elle, les clichés devenant fantasmes, de « grandes routes infinies sous des clairs de lune éternels, des forêts sombres traversées, des auberges au bord du chemin, et la hâte des hommes d'écurie à changer l'attelage, car tout le monde devine qu'ils sont poursuivis » (*BA*, p. 463). La confusion de la jeune femme est d'autant plus forte que son amant, indifférent à tout romantisme et prompt à « dévêt[ir] la vie de sa robe de poésie » (*BA*, p. 375), n'opte pour l'enlèvement qu'à des fins stratégiques. Si l'épisode romanesque de Suzanne n'est qu'une parenthèse (il ne durera que le temps de l'enlèvement), c'est la vie tout entière de Julie Romain qui s'offre comme une fiction. D'abord parce qu'elle est actrice. Ensuite parce qu'elle et son amant (un poète) se sont un jour envolés « pour aller s'aimer dans l'île antique, fille de la Grèce, sous l'immense bois d'orangers qui entoure Palerme et qu'on appelle la « Conque d'Or » (II, 712). Leur exil donne alors à leur amour les aspects du mythe : « On avait raconté leur ascension de l'Etna et comment ils s'étaient penchés sur l'immense cratère, enlacés, la joue contre la joue, comme pour se jeter au fond du gouffre de feu⁷ » (II, 713). Enfin, la fiction se prolonge jusqu'au bout de la vie, la vieille dame s'offrant quelquefois, le

¹ Voir « Yvette » (II, 300). Voir Louis Forestier, « Maupassant et l'avenir » (*BFM*, n° 9, 2001, p. 5-13) et André Vial, *MAR* (*op. cit.*, p. 118-121).

² Voir René Girard (*Mensonge romantique et Vérité romanesque*, B. Grasset, « Pluriel », 1961, 351 p.) et Charles Castella (*Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Bruxelles, L'Âge d'homme, 1972, 297 p.).

³ Mariane Bury, *Une vie de Guy de Maupassant* (*op. cit.*, p. 59).

⁴ Voir « Yvette » (II, 276, 284) et *Fort comme la mort* (*R*, p. 856, 898).

⁵ Même rêve d'enlèvement chez Brétigny (*MO*, p. 583) et Bertin (*FCM*, p. 904).

⁶ Même Madeleine, pourtant plus originale que Suzanne, a des penchants bovarystes (*BA*, p. 360).

⁷ On est loin de la volonté de savoir, de l'héroïsme, d'Empédocle...

soir, des spectacles qui consistent en un duo donné par des domestiques costumés « comme au siècle passé » (II, 718). Par ces jeux dangereux qui parachèvent le brouillage entre réalité et imaginaire, la comédienne place l'ensemble de son existence – du premier au dernier acte – sous le signe du travestissement imaginaire, du factice.

L'emprise de la littérature est particulièrement forte sur les deux amants de *Mont-Oriol* (MO, p. 662). Leur rapport fantasmé au réel, que nous avons étudié plus haut, sert de décor à une vision romanesque de l'amour que chacun élabore au gré des paysages qui s'offrent à sa vue. Faisant face à une petite maison isolée au pied du lac de Tazenat, Christiane se met ainsi à rêver :

on serait bien à deux dans cette si petite demeure cachée sous les arbres, en face de ce joujou de lac, de ce bijou de lac, vrai miroir d'amour ! On serait bien, sans personne autour de soi, sans un voisin, sans un cri d'être, sans un bruit de vie, seule avec un homme aimé qui passerait ses heures aux genoux de l'adorée, la regardant pendant qu'elle regarderait l'onde bleue et qui lui dirait des paroles tendres en lui baisant le bout des doigts (MO, p. 552-553).

Le lac, d'élément naturel, devient subrepticement, comme par un lapsus *calami*, objet artificiel et la progression entre « joujou », « bijou » et « miroir » renseigne sur le narcissisme de l'héroïne. Quant à la rêverie qu'inspire à Brétigny la vision du château de Tournœl, elle est d'un tout autre genre :

— Eh bien, moi, ce soir, je suis sûr, madame, que j'ai vécu dans ce château, que je l'ai possédé, que je m'y suis battu, que je l'ai défendu. Je le reconnais, il fut à moi, j'en suis certain ! Et je suis certain aussi que j'y ai aimé une femme qui vous ressemblait et qui s'appelait, comme vous, Christiane ! (MO, p. 559).

D'un côté, un extrait de conte de fées, de l'autre un épisode tiré d'un roman de chevalerie. Deux rêveries truffées de clichés littéraires romanesques tels que le lac, la ruine, la nuit, la végétation. Chacun des personnages se représente l'amour sous une forme fantasmée (l'interlocuteur est un personnage anonyme, MO, p. 553, 559) et, malgré les différences apparentes, très similaire : chacun, qu'on me pardonne l'expression, *se fait son cinéma*, l'autre n'étant que le support du film. Avec Christiane, tout se joue sur un « miroir », avec un amoureux transi à ses « genoux ». Malgré le pluriel « à deux » du début, qui laisse croire à l'idée de couple, il s'agit bien d'une vision égocentrique... que la grammaire trahit : « on serait bien [...] seule » ; l'adjectif « seule », bien que se reportant logiquement à *on*, est accordé au féminin. Le songe de Brétigny est lui aussi un soliloque, dont le sujet est placé au centre et la partenaire réduite à un simple figurant. Cependant, comme il en est le personnage

principal, Brétigny donne à sa rêverie un statut bien différent de celui que Christiane accorde à la sienne. Certes, la jeune femme enferme les deux protagonistes dans un monde clos, dans une bulle « sans personne » et « sans [...] horizon » (*MO*, p. 553) ; mais sa rêverie est objectivée comme telle puisqu'elle se fait sur le mode conditionnel. À l'inverse, le songe de Brétigny, au lieu de se cantonner au domaine de l'imaginaire, investit le champ du réel¹. À la fois par l'emploi de l'indicatif et par le recours à des figures du passé. Ici, loin d'être fictif, le songe est une résurgence, l'expression actualisée d'un amour survenu dans une vie antérieure (*MO*, p. 559). En faisant jaillir les doubles anciens de sa belle et de lui-même, Brétigny inscrit le couple dans un mythe des origines (tout moyenâgeux qu'il est). Ce morceau de charme destiné à séduire Christiane est censé faire illusion. Mais les décalages entre les deux rêves annoncent bien le hiatus. Car, un jour, le rêve, qui substitue à la partenaire réelle un être imaginaire, se brise sur la réalité. Et la passion amoureuse s'écroule. Paul en effet cesse de désirer et d'aimer Christiane à partir du moment où elle attend un enfant de lui (*MO*, p. 635). Il n'y a plus de mythe qui tienne : la galanterie chevaleresque a cédé le pas à la rudesse « des paroles amères et blessantes » (*MO*, p. 635), à la trahison de l'amant, qui abandonne lâchement sa maîtresse sans tenir sa promesse de la quitter de façon franche (*MO*, p. 637). Car une fois enceinte, la femme ne peut absolument plus s'inscrire dans le fantasme. Avec la sortie de « l'idole » (*MO*, p. 635) un être de chair fait son entrée, rattaché à la terre, à la matière, à l'animalité, un être inapte à servir de support au rêve, à l'idéal, au mythe.

D'autres personnages ne puisent pas leurs rêveries dans la littérature mais s'inventent leur propre mythologie. En recourant au motif du double. En imaginant une créature qui serait la combinaison rêvée de deux individus bien réels. En réalisant mentalement le fantasme de l'être parfait. Dans la dernière partie de *Notre cœur*, on voit Mariolle se livrer à ce type de fabrication magique. Alors qu'il s'est retiré à la campagne pour fuir la femme qu'il aime et qui le fait souffrir, il fait la connaissance d'Élisabeth, une aubergiste simple et naturelle, aux antipodes de la Parisienne. Avec sa nouvelle maîtresse, le jeune homme parvient un peu à oublier Michèle de Burne, mais celle-ci revient le chercher et lui propose d'être son « compagnon caché » (*NC*, p. 1177). Incapable de renoncer à cet amour, Mariolle décide de revenir à Paris, tout en emmenant Élisabeth avec lui. « Se trompant lui-même comme on trompe les autres, confondant, dans l'ivresse de l'étreinte, celle qu'il aimait et celle dont il était aimé, il les posséderait toutes les deux » (*NC*, p. 1179) : l'« appétit féroce jamais rassasié » que fait naître la mondaine est neutralisé par la générosité de la fille de la nature,

¹ Tandis que la rêverie de Christiane est intériorisée (« elle songeait », *MO*, p. 552), celle de Brétigny est extériorisée (« il reprit », *MO*, p. 559).

qui accueille son amant « avec de l'amour plein le cœur et des baisers plein la bouche » (NC, p. 1179). Ce que la première ne peut donner est offert par la seconde. Ce qu'il y a de trop vert chez la seconde est compensé par la maturité et l'expérience de la première. Mariolle satisfait tous ses désirs en créant un être virtuel fait de deux personnes bien réelles, en donnant la vie à son idéal.

Deux femmes en une, c'est le cœur même du sujet de « M. Jocaste », où la confusion est renforcée par le lien de sang qui unit les deux femmes, l'une étant le sosie, jeune, de l'autre. C'est l'histoire de Pierre Martel, dont la maîtresse qu'il aime éperdument tombe brutalement enceinte et meurt en accouchant. Le mari soupçonneux interdit au père de voir sa fille, qu'il ne retrouve que dix-huit ans plus tard, alors qu'elle est devenue pauvre et orpheline. Dès la première rencontre, Pierre Martel est frappé par la ressemblance entre la mère et la fille¹, au point qu'« il tressaill[e] d'une surprise qui touch[e] à l'épouvante. C'était elle ! l'autre ! la morte ! » (I, 719). La confusion est telle qu'il tombe rapidement amoureux de sa propre fille :

Elle avait le même âge, les mêmes yeux, les mêmes cheveux, la même taille, le même sourire, la même voix. [...]. Il les confondait maintenant en sa pensée et dans son cœur, la disparue et la vivante, oubliant la distance, le temps passé, la mort, aimant toujours l'autre en celle-ci, aimant celle-ci en souvenir de l'autre, ne cherchant plus à comprendre, à savoir, ne se demandant même plus si elle pouvait être sa fille (I, 719).

Pierre « confon[d] » : fusion et confusion des temps et des femmes : la femme aimée devient « l'autre », puis Pierre laisse s'installer un doute sur l'identité de la vivante. Tous ces brouillages, bien commodes, servent d'alibi au sens propre. Face à cette figure double, Martel pourrait se demander comme Lormerin, le héros de « Fini » assailli par « une idée malade de dément », « laquelle est la vraie » (II, 517). D'autant que, dans « M. Jocaste », il n'y a pas simultanée entre les deux femmes, mais substitution de l'une par l'autre, ou plutôt cohabitation : les deux images jeunes se superposent. Martel n'a pas seulement sous les yeux la fille de sa maîtresse, il fait jaillir en elle l'autre, la précédente, comme la vision fantastique d'un être fantasmé. C'est la synthèse de deux créatures de rêve : celle qui porte l'histoire d'amour, celle qui détient la jeunesse.

Ce thème du double est une telle obsession chez Maupassant qu'il en fait le sujet même de *Fort comme la mort*. En effet, tout le roman joue sur l'analogie entre deux personnages : Any et Annette (dont les prénoms mêmes sont en miroir, presque identiques), la

¹ Voir « Adieu » (I, 1250) et « Fini », (II, 517).

mère et la fille, la jeune et la plus âgée, l'incarnation du passé et celle du présent. Dès le début, la confusion règne, le peintre embrassant la mère par enfant interposé (*FCM*, p. 852-853). Alors qu'Annette est devenue une jeune femme, la ressemblance avec Any jeune est telle que, par-delà l'écart d'âge, on les dirait « en tout semblables » (*FCM*, p. 873). Observant tour à tour la mère et la fille, Bertin voit dans celle-ci « la continuation de celle-là » (*FCM*, p. 885), considère la seconde comme « une émanation » (*FCM*, p. 922), une « résurrection » (*FCM*, p. 961) de la première. Les deux individus aux voix indifférenciées (*FCM*, p. 900, 918) se mêlent donc indistinctement (*FCM*, p. 937, 940, 850) dans le regard et dans le cœur du peintre, qui s'abandonne « au charme de cette confusion » et se demande : « N'était-ce pas une seule femme que cette mère et cette fille si pareilles ? » (*FCM*, p. 942).

Il arrivait alors souvent que, dans cette sorte d'hallucination où il berçait son isolement, les deux figures se rapprochaient, différentes, telles qu'il les connaissait, puis passaient l'une devant l'autre, se mêlaient, fondues ensemble, ne faisaient plus qu'un visage, un peu confus, qui n'était plus celui de la mère, pas tout à fait celui de la fille, mais celui d'une femme aimée éperdument, autrefois, encore, toujours (*FCM*, p. 974).

Étrange familiarité, étrangeté familière que ressent le personnage face à cet « être double, ancien et nouveau, très connu et presque ignoré », à cette « femme continuée, rajeunie, redevenue ce qu'elle avait été » (*FCM*, p. 919). *Ni tout à fait la même/ Ni tout à fait une autre*¹, à la fois celle d'hier et celle d'aujourd'hui. En faisant fusionner les deux êtres aimés, l'artiste dilue le passé dans le présent et abolit un temps auquel – nouveau fantasme – il croit lui aussi pouvoir échapper. L'illusion ne sera dévoilée qu'en contemplant le portrait de la comtesse peint des années plus tôt afin de se replonger « dans l'évocation de sa première et grande passion » (*FCM*, p. 987), Bertin doit se rendre à l'évidence : « Il essayait de la revoir, de la retrouver vivante, telle qu'il l'avait aimée jadis. Mais c'était toujours Annette qui surgissait sur la toile. La mère avait disparu » (*FCM*, p. 987-988). On le voit, la superposition cède le pas à la substitution ; la jeune figure ne se joint plus à l'ancienne, mais la remplace. Le présent efface définitivement le passé. Il est impossible de se soustraire à la marche du temps, au vieillissement. Tomber amoureux de la jeune Annette était une manière pour le héros de s'agripper à la jeunesse, de se cramponner à un amour rêvé immortel, inaltérable, comme vierge. Douce folie dressée contre le réel à laquelle doit renoncer Bertin, désormais acculé au suicide².

¹ Extrait de « Mon rêve familial » de Verlaine (*Mélancholia*, VI, *Poèmes saturniens*, 1866).

² « Le désir de la mort surgissait en lui, le désir d'en finir aussi avec ses chagrins, avec toute la misère de sa tendresse sans issue » (*FCM*, p. 1002).

Les rêveries de Jeanne, de sa mère, de Suzanne Walter, de Julie Romain, des amants de *Mont-Oriol*, les fantasmes de Bertin et Mariolle sont du même acabit. Autant de « défaillances poétiques » (*PJ*, p. 767) que dénoncent Pierre Roland, en médecin digne de son titre, et Michèle de Burne, en créature moderne qui s'enorgueillit de ne pas ressembler à ces « femmes à passions » qui « mettent tout simplement leur vie en romans » (*NC*, p. 1176) et font de leurs différents amants « les héros » de chaque aventure (*NC*, p. 1176). Car l'héroïne de *Notre cœur* sait qu'en matière d'amour, il est risqué de chercher à aller « tout près des étoiles¹ » (II, 19). Mieux vaut rester les pieds sur terre. Mieux vaut peut-être prendre modèle sur les animaux, comme invite à le faire l'étrange récit de chasse qui prend pour titre « Amour² » et dont les héros sont... des oiseaux. Parti avec son cousin « tuer des canards dans les marais » (II, 845), le narrateur tombe brusquement sur un couple de sarcelles dont il abat la femelle :

Alors, dans l'espace au-dessus de moi, une voix, une voix d'oiseau cria. Ce fut une plainte courte, répétée, déchirante ; et la bête, la petite bête épargnée se mit à tourner dans le bleu du ciel au-dessus de nous en regardant sa compagne morte que je tenais entre mes mains (II, 849).

Quelle audace de la part de Maupassant de donner comme titre-piège de nouvelle un terme normalement réservé aux humains ! Mais ne nous y trompons pas : ce conte n'est pas une fable. L'amour qui unit les deux volatiles n'est pas à lire comme une métaphore de l'amour humain. Au contraire, c'est l'« amour de bête » qui est érigé en amour véritable. Dans la philosophie matérialiste de Maupassant, l'« Amour » (II, 845) – sans article, absolu, avec un grand A – est animal. Il trouve sa source dans le primitif. Ici, l'amour a beau se situer dans le ciel, il n'est en rien idéalisé, mais spontané, naturel, pur de tout calcul et d'arrière-pensée. Tandis que, dans « Une partie de campagne », le chant du rossignol est une illustration, d'ailleurs désespérée, déjà aliénante, de l'union des deux amants, ici c'est l'« amour de bête » le sujet qui fait fi de la hiérarchie traditionnelle.

¹ C'est ce que font le narrateur du « Modèle » (I, 1106) et Julie Romain (II, 715-716).

² Quand il n'est pas réservé aux animaux, le terme *amour* est tourné en dérision, voir « Mots d'amour » (I, 358).

L'impossible connaissance de l'autre

L'idée de l'amour et du bonheur comme illusions repose sur un présupposé cher à Maupassant, qui tient pour impossible la connaissance de l'autre¹. Si, sur les traces du héros de *Pierre et Jean* découvrant « l'autre qui est en [lui] » (*PJ*, p. 736), l'être humain admet qu'il est étranger à lui-même, *a fortiori*, autrui lui est inconnu, insaisissable (*NC*, p. 1121). Par conséquent, pour Maupassant, le *nous* est, osons le néologisme, un trompe-l'âme, car le *je* reste un sujet impénétrable, à jamais. Rien ne sert de rêver à une fusion des corps, à une alchimie des esprits. Inaccessibles l'un à l'autre, les individus restent à jamais séparés par « un infranchissable abîme » (*I*, 300. L'être aimé, ce « drôle d'être » (*BA*, p. 322), « si fuyant et tant poursuivi » (*NC*, p. 1132), constitue une « énigme » (*I*, 1104 ; *II*, 154 ; *II*, 443), « une sorte de trou noir² » au fond duquel on ne « vo[it] rien » (*NC*, p. 1112). *A fortiori* la femme, que Maupassant appréhende comme un « sphinx » (*Chro.*, J. I, p. 401), indéchiffrable. Christiane Andermatt en fait la douloureuse expérience dans *Mont-Oriol*, elle qui, ayant découvert l'amour avec Brétigny, comprend trop vite que « les êtres dans la vie [sont] aussi loin l'un de l'autre que les étoiles du ciel » (*MO*, p. 692 ; *I*, 1257 ; *II*, 372). Dans *Notre cœur*, roman au titre trompeur, Maupassant montrait l'impossible compréhension entre deux êtres, l'illusoire partage des sentiments par un cœur commun ; dans le manuscrit suivant, resté inachevé, il prolonge son analyse sur l'incompréhension entre les êtres, qui fait de l'autre, à jamais, une *âme étrangère*³. Cette incommunicabilité est renforcée par le fait que les amants sont de nationalité différente, à l'image d'Auballe et Allouma, séparés par « cette infranchissable et secrète barrière que la nature incompréhensible a verrouillée entre les races » (*II*, 1104). Seules deux personnes de même sexe peuvent éventuellement éprouver « cette communion de pensées » (*I*, 353) que le héros de « La Bûche » considère même comme exclusivement masculine.

Et pourtant, l'être humain rêve de ne faire qu'un avec son partenaire : l'« absorber » (*II*, 259 ; *MO*, p. 556 ; *FCM*, p. 852, 989), « disparaître en lui et [...] le prendre en soi » (*NC*, p. 1123), ressentir à ses côtés « un complet emmêlement des désirs » (*I*, 1259), parvenir à la « communion des âmes » (*BA*, p. 283), appartenir à l'autre « corps et âme » (*MO*, p. 567), être

¹ Sur cette question, voir Pierre Danger (*PDM*, *op. cit.*, p. 24), Marie-Claire Bancquart (« Maupassant et la femme moderne », *ME*, *op. cit.*, p. 115), Danielle Haase-Dubosc (« La mise en discours du féminin-sujet », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, actes du colloque de Cerisy, 27 juin-7 juil. 1986, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 127, désormais abrégé *MMN*), Catherine Botterel-Michel (« Le discours amoureux romanesque : poncifs, ironie et paradoxe », *BFM*, n° 9, 2001, p. 68).

² Voir « Solitude » (*I*, 1259).

³ Selon Paul Bourget, dans ce dernier roman, on aurait entendu que « même dans la plus complète et la plus tendre communion des cœurs, ces cœurs ne so[nt] pas un seul cœur, qu'ils restent deux, irréparablement, immortellement » (Paul Bourget, *Nouvelles pages de critique et de doctrine*, Plon, 1922, vol. I, p. 73).

« à lui, tout(e) à lui, rien qu'à lui » (*MO*, p. 583 ; *FCM*, p. 926), faire « le don complet » de soi (*FCM*, p. 941 ; *MO*, p. 636), « fai[re] de deux êtres un seul » (I, 383) : tout cliché qu'il est, voilà l'idéal de l'amour, que Christiane résume bien lorsque, comme le fera Mariolle auprès de Michèle (*NC*, p. 1086, 1091), elle clame à son amant : « — Faites de moi désormais ce qu'il vous plaira » (*MO*, p. 567). Mais la modalité impérative d'une phrase qui se veut renoncement à soi relève bien de l'injonction paradoxale : à l'insu du personnage, la forme contredit le fond.

Peine perdue, donc, que cette fusion. En effet, dans « Yvette », Servigny finit par se rendre, résigné, à l'évidence : « En arithmétique, un et un font deux. En amour, un et un devraient faire un, et ça fait deux tout de même » (II, 259). Le narrateur du « Baiser », lui aussi, déclare vaine cette tentative, s'inspirant d'un poème où Sully Prudhomme déplore « l'impossible union des âmes par le corps¹ » (I, 632 ; I, 1258). Comme tous les couples, les amoureux d'*Une vie* ont d'abord cru pouvoir se « mêler » (*UV*, p. 42 ; *MO*, p. 578 ; I, 310), pour finalement se trouver confrontés à « cet inconnu impénétrable de l'être » (*UV*, p. 42 ; *BA*, p. 426), pour s'apercevoir que l'autre est « un étranger » (*UV*, p. 45, 67, 104 ; *FCM*, p. 981). Même Madeleine Forestier, plutôt prudente en matière d'amour, cherche à sonder « les mystérieux dedans de l'esprit » de Georges (*BA*, p. 427). « Les yeux dans les yeux » (*BA*, p. 427), les deux arrivistes de *Bel-Ami* se croient eux aussi capables de percer le « secret de leurs cœurs » (*BA*, p. 427). Mais c'est impossible puisque l'amour se réduit à une présence de sentiments qui, à l'image des corps, restent « côte à côte » (I, 300 ; *MO*, p. 691), impossible aussi puisque les êtres ne sont que des formes closes qui « s'ignorent toujours, se soupçonnent, se flairent, se guettent, mais ne se connaissent pas jusqu'au fond vaseux de l'âme² » (*BA*, p. 427 ; II, 344). Tenter d'explorer l'âme humaine, c'est en effet plonger en eau trouble, dans une matière qui n'offre aucune prise, qui ne permet pas le déchiffrement.

La métaphore liquide s'impose. De par son ambivalence, la femme est inquiétante et aliénante. Insaisissable³ comme l'eau, qui file entre les doigts, l'âme féminine a, en outre, comme les marécages, un « fond obscur » (*NC*, p. 1058). On ne peut la saisir à tous les sens du terme : elle est incompréhensible⁴ et elle échappe. Toute l'œuvre de Maupassant tend en effet à rendre évidente la barrière qui se dresse entre les deux sexes. La femme constitue pour

¹ Le poème, extrait des *Solitudes* (1869), s'intitule « Les Caresses ». Le texte exact est : « par les corps » (Louis Forestier, I, 1484).

² Voir « Le Legs » (II, 341).

³ Voir « Rencontre » (I, 1235), « Yvette » (II, 250-251) et *Notre cœur* (R, p. 1045).

⁴ Voir « Yvette » (II, 258), « Celles qui osent ! » (*Chro.*, J. II, p. 333) et la lettre à Gisèle d'Estoc (janv. 1881, *Corr.*, Suf. II, n° 201).

l'homme une énigme. Radicalement autre¹, elle est pour ainsi dire un autre continent. C'est ce qui permet à Pierre Danger, de façon tout à fait opportune, de dire à propos d'un passage d'« Allouma » que, par la voix du héros, tout ce que dit Maupassant « des peuplades indigènes de cette colonie peut s'appliquer, mot pour mot, en effet, à la gent féminine² » :

ils vivent près de nous, inconnus, mystérieux, menteurs, sournois, soumis, souriants, impénétrables. Si je vous disais qu'en regardant de loin, avec ma jumelle, le campement voisin, je devine qu'ils ont des superstitions, des cérémonies, mille usages encore ignorés de nous, pas même soupçonnés ! Jamais peut-être un peuple conquis par la force n'a su échapper aussi complètement à la domination réelle, à l'influence morale, et à l'investigation acharnée, mais inutile du vainqueur (II, 1104).

La proximité ne favorise en rien la connaissance. La race féminine est aussi énigmatique que certains peuples arabes : comme eux, elle est un sujet à observer à la loupe, voire au microscope. Mais comme eux, elle conserve sa part de mystère ; comme eux, elle a des comportements magiques qui empêchent de la cerner, de la saisir, dans le double sens de *comprendre* et d'*attraper*. Elle cache derrière la soumission, comme les cultures colonisées, une indépendance et une liberté qui ne seront jamais domptées. Parce qu'elle relève des deux catégories, Allouma est par excellence une créature insaisissable.

La femme est une *terra incognita*. Certains hommes, comme Trémoulin, sont prêts à tout pour la comprendre. Au point de vouloir « lui fendre la tête, pour voir dedans³ ! » (II, 1081). Car l'homme, d'instinct, se sent menacé par la femme, menacé par son « sourire de sphinx » (I, 1172 ; I, 1199). Pour l'abbé Vilbois, elle incarne « un mystérieux danger⁴ » (II, 1184). Pour le séducteur qu'est Roger des Annettes, elle est « ensorcelée » (II, 447) et donc ensorcelante. Pour Paul l'amoureux, aussi « quelconque » que soit la fille, l'homme subit l'« ensorcellement féminin, mystérieux et tout-puissant, cette force inconnue, cette domination prodigieuse » (I, 299). S'« off[rant] comme une tentation » (II, 443), la femme, de manière « naturel[le] et instincti[ve] » (*Chro.*, J. II, p. 84), est une éternelle séductrice. L'Inconnue qui s'impose à Roger des Annettes en est la parfaite incarnation : il a l'impression, quand elle « pass[e] près de [lu]i » d'être « devant la bouche d'un four » (II, 444) : l'hyperbole traduit la chaleur à peine supportable du désir ardent et, si on se situait (ce qui n'est pas le cas) sur le plan du mythe, quelque chose des flammes de l'Enfer. Tour à tour

¹ Voir « Nos lettres » (II, 1031).

² Pierre Danger, *PDM*, *op. cit.*, p. 124.

³ Voir « Découverte » (II, 318).

⁴ Voir « Clair de lune » (I, 595), « Vains conseils » (I, 1216), « L'Héritage » (II, 51), « Yvette » (II, 245), et *Notre cœur* (R, p. 1042, 1059, 1134).

serpent (*BA*, p. 442, 447 ; *FCM*, p. 844, 989 ; *NC*, p. 1104) et sirène (*NC*, p. 1047), elle exerce sur l'homme un charme maléfique. C'est « l'odieux et affolant Féminin », ce Féminin auquel la majuscule donne le statut de divinité néfaste (II, 523). Tantôt « Ève » (II, 568 ; *Chro.*, J. III, p. 213), tantôt « reine de Saba » (II, 447), tantôt « Salomé » (*VE*, p. 142), elle est pour lui une source de perdition¹. Mais l'influence de la conception judéo-chrétienne² s'arrête là car, chez Maupassant, il n'y a pas de condamnation du corps. Au contraire. Il est le seul moyen qui permet à l'homme d'échapper au piège tendu par la femme. Ne voir en elle qu'un corps, c'est ne pas se prendre dans la toile du sentiment, de l'attachement indissoluble et aliénant.

Certes, la menace est effrayante mais elle est aussi, souvent, fascinante. Au même titre que l'eau, la figure féminine s'offre dans toute sa dualité. C'est ce que nous donne à voir l'histoire du « Modèle », dans laquelle un jeune homme dresse le portrait lucide des femmes, simultanément « admirables, et ignobles » (I, 1104) :

Elles mentent sans cesse, sans le vouloir, sans le savoir, sans comprendre, et elles ont, avec cela, malgré cela, une franchise absolue de sensations et de sentiments qu'elles témoignent par des résolutions violentes, inattendues, incompréhensibles, folles, qui déroutent nos raisonnements, nos habitudes de pondération et toutes nos combinaisons égoïstes [...], elles sont en même temps sincères et fausses, parce qu'il est dans leur nature d'être les deux à l'extrême et de n'être ni l'un ni l'autre » (I, 1104-1105).

La femme est une forme insaisissable, en qui jaillit toutes les contradictions. Comme de Manon Lescaut, elle est ce personnage romanesque qui, nous l'avons vu plus haut, séduit tout particulièrement Maupassant, cette créature à la fois « odieuse et adorable », cette figure étonnamment « vraie » à laquelle il consacre toute une chronique (*Chro.*, J. III, p. 215). Elle est vraie parce qu'elle parle « aux sens de l'homme » (*Chro.*, J. III, p. 214), vraie parce que, « bête d'amour », elle ne s'encombre pas de « délicatesse » ni de « pudeur » (*Chro.*, J. III, p. 215), vraie parce qu'elle est « immorale » (*Chro.*, J. III, p. 216). Vraie parce qu'elle est impossible à résumer, à simplifier. Ainsi Michel Crouzet peut-il dire que « toutes les femmes de Maupassant sont peut-être comprises dans ce qu'il dit de Manon Lescaut³ ». Toutes les femmes seraient des Manon, même celles qu'on soupçonne le moins comme Christiane Andermatt, cette « innocente » « aux mines » de laquelle « se laiss[e] prendre » Brétigny (*MO*, p. 547). Mais, ce qui fascine Maupassant dans la figure de Manon, c'est son authenticité, son caractère irréductible, son aptitude à combiner les contraires (*Chro.*, J. III,

¹ Voir la scène II d'*À la feuille de rose, maison turque* (cité dans *Les plus belles œuvres érotiques des grands écrivains du XIX^e siècle*, sous la dir. de D. Leroy, Le Pré aux Clercs, « Bibliothèque libertine », 1998, p. 15).

² Voir « Le Verrou » (I, 490) et « Galanterie sacrée » (*Chro.*, J. I, p. 326-327).

³ « Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 247.

p. 216). Autant de qualités qu'il a voulu attribuer à ses propres personnages féminins. Ne trouve-t-on pas dans « Yvette » des lignes qui auraient pu être écrites par l'abbé Prévost¹ en personne :

Cette fille, Yvette, me déconcerte absolument, d'ailleurs. C'est un mystère. Si elle n'est pas le monstre d'astuce et de perversité le plus complet que j'aie jamais vu, elle est certes le phénomène d'innocence le plus merveilleux qu'on puisse trouver [...]. Elle me trouble, me séduit et m'inquiète, m'attire et m'effraye. Je me méfie d'elle comme d'un piège, et j'ai envie d'elle comme on a envie d'un sorbet quand on a soif. Je subis son charme et je ne l'approche qu'avec l'appréhension qu'on aurait d'un homme soupçonné d'être un adroit voleur. Près d'elle j'éprouve un entraînement irraisonné vers sa candeur possible et une méfiance très raisonnable contre sa rouerie non moins probable. Je me sens en contact avec un être anormal, en dehors des règles naturelles, exquis ou détestable. Je ne sais pas [...]. Je la désire avec violence, et l'idée d'en faire ma femme me semblerait une folie, une stupidité, une monstruosité (II, 237-238).

Le jeune amant est littéralement désarmé devant cette figure indescriptible². Face à cette énigme de la duplicité innocente, l'homme sent fléchir ses repères. Impossible de trancher. Mi-garce, mi-sainte, à la fois candide et perverse³, simultanément « vierge » et « courtisane » (II, 239), Yvette est un personnage insaisissable, qui défie toute interprétation, qui échappe aux grilles de lecture traditionnelles. Loin de former un ensemble harmonieux et unifié, elle est une forme kaléidoscopique qui échappe à toute catégorisation.

Mais l'insaisissable, c'est le non fiable. Si la duperie est à l'œuvre chez les deux sexes (II, 902), en la matière les femmes sont particulièrement expertes. Voyons comment elle se présente chez les personnages féminins les plus intéressants de l'œuvre de Maupassant. Dans *Bel-Ami*, en faisant la rencontre de M. de Marelle, Duroy découvre la « rouerie native et franche⁴ » de Clotilde (R, p. 305). Quant à Madeleine, avec son sourire plaqué comme un « masque⁵ » (R, p. 246, p. 360), elle est une parfaite incarnation de la femme qui ment, qui trompe, qui manipule⁶. Elle correspond parfaitement à l'idée développée dans « Rouerie » selon laquelle « il n'y a pas de prestidigitateurs plus subtils » que les femmes (I, 673). Cette idée est empruntée à Schopenhauer, qui dresse des représentantes du *sexe faible* un portrait cinglant : « La nature, en leur refusant la force, leur a donné, pour protéger leur faiblesse, la

¹ Voir également l'analogie entre Manon et Jeanne de Limours, dans « L'Épingle » (II, 523).

² Voir Michèle de Burne dans *Notre cœur* (R, p. 1058-1059).

³ Voir *Fort comme la mort* (R, p. 848, 862).

⁴ Voir « Nos lettres » (II, 1031) et « Un soir » (II, 1080).

⁵ Voir également « L'Épingle » (II, 523).

⁶ Voir « La Chambre 11 » (II, 394) et « Cri d'alarme » (II, 839).

ruse en partage : de là leur fourberie instinctive et leur invincible penchant au mensonge¹ ». L'attachement que Maupassant porte à ces personnages est d'autant plus fort que leur caractère « changeant » (*FCM*, p. 862) fait d'elles des figures littéraires riches, variées, bref protéiformes. Son pessimisme est ainsi tempéré, mais bien présent, chez un écrivain lui aussi très acerbe avec la gent féminine. Car, sans qu'il soit « jamais fait mention du péché originel chez Maupassant² », la femme, « *ce compagnon dont le cœur n'est pas sûr*³ » (II, 1031), excelle dans l'art de « la tranquille duplicité » (II, 1031) ; elle est une professionnelle de la tromperie, de la « perfidie » (*BA*, p. 296 ; I, 329 ; II, 1189), du mensonge ; elle est dotée d'une « naturelle duplicité » (*FCM*, p. 971). Tous les hommes s'accordent sur ce point. Aussi bien Auballe, que Trémoulin, que le comte de Mascaret. En effet, l'amant d'Allouma déplore le fait que sa maîtresse arabe mente tout le temps (II, 1103) et que ce penchant soit devenu chez ce peuple « une sorte de seconde nature » (II, 1103). Dans l'une de ses variantes, le texte allait même jusqu'à faire de ce travers, par-delà les races, une composante de l'éternel féminin⁴. Quant au héros d'« Un soir », il assimile les yeux de sa maîtresse à des « glaces de fausseté » qu'il a envie « de crever » (II, 1082). Enfin, dans « L'Inutile Beauté », le mari fait part à son épouse de sa méfiance envers elle, dès lors que, pour se venger de lui, elle lui a fait croire que l'un des enfants (mais lequel ?) n'était pas le sien : « — Ah ! je vais retomber en de nouveaux doutes qui ne finiront plus ! Quel jour avez-vous menti, autrefois ou aujourd'hui ? Comment vous croire à présent ? » (II, 1222). Le comble est que même les personnages masculins les plus ambivalents, comme le jeune « maoufatan » (II, 1186) du « Champ d'oliviers » qui a hérité de sa mère son « sourire menteur » (II, 1196), usent du présent gnomique pour affirmer que « les femmes, [...] ça ne dit jamais la vérité » (II, 1199).

c- Le refuge dans la non-pensée

Sous quelque forme que ce soit, la bêtise, omniprésente dans l'œuvre de Maupassant, jette une lumière – une ombre, devrait-on dire – particulière sur la pensée. Éminemment limitée, elle est aussi disqualifiée en tant que faculté nuisible à l'homme. Certains lui préfèrent donc l'inertie mentale.

¹ *Pensées et Fragments*, trad. J. Bourdeau, Félix Alcan, 29^e éd., 1900, p. 133.

² Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, *op. cit.*, p. 22.

³ Vigny, *Œuvres complètes* de Vigny, Gall., « Pléiade », vol. I, 1986, p. 141.

⁴ Cité par Louis Forestier (II, 1683).

Pensée limitée

Dans sa chronique « Par-delà », parue en 1884, Maupassant fait le terrible constat d'une pensée foncièrement limitée, qui ne peut rien connaître, hors d'elle-même :

la pensée de l'homme est immobile.

Les limites précises, proches, infranchissables, une fois atteintes, elle tourne comme un cheval dans un cirque, comme une mouche dans une bouteille fermée, voletant jusqu'aux parois où elle se heurte toujours. Nous sommes emprisonnés en nous-mêmes, sans parvenir à sortir de nous, condamnés à traîner le boulet de notre rêve sans essor (*Chro.*, J. II, p. 402).

Dans « Suicides » (I, 177) aussi, Maupassant recourt à cette image percutante qui figure les frontières invisibles (mais bien réelles) que rencontre la pensée. Que ce soit dans les contes fantastiques, les nouvelles réalistes, les romans ou les récits de voyages, cette image de la claustration est récurrente parce que « nous ne savons rien, nous ne voyons rien, nous ne pouvons rien, nous ne devinons rien, nous n'imaginons rien, nous sommes enfermés, emprisonnés en nous » (*Chro.*, J. II, p. 403 et *SLE*, p. 63). L'être pensant n'est qu'une marionnette : les seuls moyens de connaissance que sont les sens sont si restreints chez l'homme qu'ils donnent une vision subjective donc erronée du monde alentour. Ce savoir biaisé est un leurre. Les esprits « très bornés, très faibles, très impuissants » (II, 975) des humains ne leur permettent pas d'échapper à leur condition misérable. À sa manière, Maupassant prolonge le projet de *Bouvard et Pécuchet* qui consiste à raconter « l'histoire de la faiblesse de l'intelligence humaine¹ ». L'esprit humain ne semble exister que pour rappeler à l'homme qu'il n'est rien, et combien il est insuffisant. Même si le savoir ne cesse d'augmenter, nos connaissances ne s'en amenuisent que davantage. Spencer était lucide sur ce point : « Si nous regardons la science comme une sphère qui s'agrandit graduellement, nous pouvons dire que son accroissement n'a fait qu'accroître ses points de contact avec l'inconnu qui l'entourne² ». Est-ce donc qu'un Dieu « méchant » (II, 989 ; II, 1219 ; *FCM*, p. 1024 ; *Ang.*, p. 1221-1224) l'a octroyé à l'individu pour mieux le faire souffrir de sa petitesse ? Dans une lettre à Jean Bourdeau de septembre 1889, Maupassant fait entendre sa propre voix à ce sujet :

Quant aux idées, qui sont pour beaucoup d'hommes, pour les meilleurs, la raison d'être, je trouve que les plus compliquées sont simples à faire désespérer de l'intelligence humaine, que les plus profondes, quand on y a réfléchi cinq minutes, sont pitoyables (*Corr.*, *Suf.* III, n° 571).

¹ Maupassant, Préface aux *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, *op. cit.*, p. XXIV.

² *Premiers Principes*, trad. E. Cazelles, éd. G. Baillière, 1871, p. 15.

Quelques années plus tard, Proust reprendra, en amorçant son *Contre Sainte-Beuve*, cette idée de l'indigence de la pensée rationnelle pour capter la richesse de la vie émotionnelle :

Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art [...]. À côté de ce passé, essence intime de nous-même, les vérités de l'intelligence semblent bien peu réelles¹.

Maupassant serait en accord avec cette nécessité pour le créateur de puiser dans la seule mémoire affective pour engendrer son œuvre. À cette condition seulement, la quête du moi profond sera sincère et convaincante.

Raison disqualifiée

La pensée n'est pas pour Maupassant une faculté première : la manière d'être au monde de ses personnages passe avant tout par les sens. L'entendement est à l'écoute du corps. Bertin en est l'un des meilleurs exemples :

Il était dans une de ces heures où l'esprit excité comprend tout avec plus de plaisir, où l'œil voit mieux, semble plus impressionnable et plus clair, où l'on goûte une joie plus vive à regarder et à sentir, comme si une main toute-puissante venait de rafraîchir toutes les couleurs de la terre, de ranimer tous les mouvements des êtres, et de remonter en nous, ainsi qu'une montre qui s'arrête, l'activité des sensations (*FCM*, p. 901).

« Regarder » et « sentir » intensément ouvrent sur une compréhension plus profonde du monde. De l'esprit, on va vers les sensations, dans un mouvement qui va crescendo. Au mieux, quand elle n'est pas seconde, la pensée est concomitante. L'étude sur le roman qui précède² *Pierre et Jean* montre combien « l'œil et l'intelligence » (*PJ*, p. 706) sont inséparables. C'est le cas chez Renardet, dont le désir pour la petite Roque « soul[ève] toute sa chair, affol[e] son âme » (II, 639) : la parataxe dit la simultanéité, l'équivalence, la consubstantialité du corps et de l'esprit.

¹ Proust, *Contre Sainte-Beuve*, [1909], Gall., « Pléiade », éd. P. Clarac et Y. Sandre, 1971, p. 211-215.

² Maupassant le dit lui-même, il est inexact de parler de préface à propos de ce texte : « Mon étude sur le Roman est si peu une préface à *Pierre et Jean*, que j'ai empêché Ollendorff de se servir de ce mot préface et de l'imprimer. Depuis longtemps je voulais dire mes idées sur mon art, afin de ne plus laisser de prétextes à des méprises et à des erreurs sur mon compte » (lettre à Émile Straus, janv. 1888, *Corr. AM*, p. 228).

En corollaire, lorsque les personnages écoutent leur raison au détriment de leur corps, ils courent droit vers leur malheur, parfois même vers la mort. C'est le cas de Bertin, victime du charme de la fille de sa maîtresse ; tout en elle d'abord l'enchanté :

il la suivait en tous ses mouvements, avec le plaisir qu'on éprouve à voir les êtres ou les choses qui captivent nos yeux et les grisent. Quand elle revenait, apportant une gerbe, il respirait plus fortement, cherchant, sans y songer, quelque chose d'elle, un peu de son haleine ou de la chaleur de sa peau dans l'air remué par sa course. Il la regardait avec ravissement, comme on regarde une aurore, comme on écoute de la musique, avec des tressaillements d'aise quand elle se baissait, se redressait, levait les deux bras en même temps pour remettre en place sa coiffure (*FCM*, p. 948-949).

Épris, pris au jeu, pris au piège, le peintre est victime d'un rapt, sujet au « ravissement ». Mais, se refusant à admettre l'effet qu'Annette produit sur lui, se persuadant qu'« il n'[a] jamais éprouvé pour la jeune fille le moindre trouble de désir » (*FCM*, p. 967), le peintre – par essence attentif aux sens – rationalise la situation pour la rendre tolérable et énonce une contre-vérité : « Non, cette enfant n'avait fait que souffler sur l'ancien feu ! C'était bien toujours la mère qu'il aimait, mais un peu plus qu'auparavant sans doute, à cause de sa fille, de ce recommencement d'elle-même » (*FCM*, p. 966). L'emploi du discours indirect libre, qui permet de confondre personnage et narrateur, renforce dans l'esprit du lecteur les motifs qu'a le héros de brouiller son intuition, de dissiper ses craintes et de s'autopersuader. Et le recours au lieu commun signe une stratégie de déni : « il formula cette constatation par ce sophisme rassurant : — On n'aime qu'une fois ! » (*FCM*, p. 966).

Mais, si la raison, l'esprit raisonnant, la démonstration – à la différence de « l'esprit excité » (*FCM*, p. 901) évoqué plus haut – fabriquent des illusions (l'esprit est « capable de tout », II, 113), le corps, lui, ne ment pas. Au point que l'écrivain procède ailleurs, par la bouche de Mme Walter, à un formidable détournement du sens de l'expression « perdre la tête » : évoquant dans une lettre la scène où elle l'a rejeté, elle écrit à Bel-Ami en guise d'excuse : « J'avais perdu la tête » (*BA*, p. 402-403). Ici, paradoxalement, la formule signifie être raisonnable, en faisant taire son corps et son cœur, en se donnant des interdits : chez Maupassant, *je pense donc je ne suis pas*.

En faisant faire à son personnage ce lapsus hautement révélateur, Maupassant prend le contre-pied de la philosophie classique, et plus particulièrement de l'éloge du *cogito* par Descartes. Bel-Ami incarne à lui tout seul cette théorie – *je sens donc je suis* –, lui qui n'est que corps, que pulsions. N'être pas un homme de (la) parole (*BA*, p. 322, 472), avoir une relation embarrassée avec l'intellect, comme en témoigne la « peine infinie » qu'il éprouve

« à découvrir des idées » pour ses articles destinés à *La Vie française* (BA, p. 323, p. 223) ne constitue en aucun cas une entrave à sa réussite.

De même, alors qu'elle trouve Duroy « vraiment charmant », Madeleine Forestier a le tort, en pleine scène de voyage de noces, de suivre le « raisonnement qui conseille d'attendre le dîner pour le manger à son heure » (BA, p. 353). Chez cette femme de tête (à tous les sens du terme), le désir est dénué de toute spontanéité. L'épisode du train qui conduit les jeunes mariés en Normandie est symptomatique :

Le train longeait la Seine ; et les jeunes gens se mirent à regarder dans le fleuve, déroulé comme un large ruban de métal poli à côté de la voie, des reflets rouges, des taches tombées du ciel que le soleil en s'en allant avait frotté de pourpre et de feu. Ces lueurs s'éteignaient peu à peu, devenaient foncées, s'assombrissaient tristement. Et la campagne se noyait dans le noir, avec ce frisson sinistre, ce frisson de mort que chaque crépuscule fait passer sur la terre (BA, p. 353-354).

La description du paysage qui entoure la scène mime la disparition du désir : le soleil rouge devient progressivement noir, le feu s'éteignant se transforme en mort, la souplesse de l'eau se mue en rigidité froide et métallique, comme s'il s'agissait d'une seconde voie ferrée. Baigné dans une atmosphère « sinistre » (BA, p. 353) où Madeleine répète trois fois « — Finissez¹ » (BA, p. 351) face aux avances de Bel-Ami, le moment de l'étreinte est suspendu, repoussé pour laisser finalement les amants, une fois l'acte accompli, « un peu déçus » (BA, p. 354). Cet épisode, qui se clôt sur un échec, laisse entendre que la relation avec Madeleine ne sera pas d'ordre physique, sensuel. Entre eux, il s'agira d'une union d'un tout autre ordre, comme le montre, en plein cœur de cet épisode, l'intrusion d'une indication concernant le régime matrimonial (BA, p. 352). En mettant ainsi le corps au second plan, la relation Madeleine-Duroy passe de la complicité du couple au statut de l'association.

La priorité accordée au corps s'accompagne donc d'une disqualification de la pensée ou de l'analyse psychologique. Quelles que soient les émotions ressenties par les personnages, le corps prend toujours le dessus sur la raison. Chez Pierre Roland, même si les deux agissent en même temps pour se combattre, « la nature première demeur[e] en dernier lieu la plus forte, et l'homme sensitif domin[e] toujours l'homme intelligent » (PJ, p. 736). Impossible en effet de vaincre cet élan, tout simplement parce que le corps est premier, sinon primordial, et ce même dans le domaine amoureux, envers et contre tous les romantismes : « Olivier avait cru que l'amour commençait par des rêveries, par des exaltations poétiques. Ce qu'il éprouvait, au contraire, lui paraissait provenir d'une émotion indéfinissable, bien plus

¹ Voir « Les Tombales » (II, 1243).

physique que morale » (*FCM*, p. 853). Aux yeux de notre auteur, la société du XIX^e siècle, que caractérise l'hypocrisie, s'égare en reniant le corps à la faveur d'un apprentissage (prétendument) exclusivement intellectuel, alors que corps et esprit dépendent l'un de l'autre. En accord avec l'antique maxime de Juvénal et dans la lignée de la philosophie de Montaigne, Maupassant prônerait volontiers *un esprit sain dans un corps sain*¹. Dans « Alma mater » et dans « Les Enfants », deux chroniques de 1885, il propose de respecter « la loi naturelle qui impose le mouvement et la liberté à tous les êtres jeunes » (*Chro.* J. III, p. 173) et relaie la demande des parents souhaitant la création d'« un établissement d'instruction où l'on s'occuperait au moins autant du corps que de l'esprit » (*Chro.* J. III, p. 182). Le savoir, la raison n'ont rien d'inné : c'est la culture qui impose cette « torture morale » à l'homme (*Chro.*, J. III, p. 172). Morale, la torture est aussi physique puisque ce type d'enseignement « comprime la sève humaine », empêche « l'épanouissement de la force animale » (*Chro.*, J. III, p. 183). Or le développement intellectuel n'est efficace que s'il repose sur (et dans) un corps équilibré et en harmonie avec la nature. Et c'est même en tant que chroniqueur engagé que Maupassant revient à plusieurs reprises sur cette question et critique, dans un article de 1886, la pédagogie « aveuglante et classique » (*Chro.*, J. III, p. 284) appliquée par ses contemporains, et met en cause le caractère prématuré de l'acquisition du savoir intellectuel.

Sens limités

Le discours critique de Maupassant sur la pensée ne l'empêche cependant pas de voir dans les sens des outils de perception limités. Ceux-ci ont beau jouer pleinement leur rôle et faire le lien entre l'homme et l'univers, ils ne sont que cinq, et leur champ d'action, somme toute, est plutôt maigre :

l'intelligence a cinq barrières entr'ouvertes et cadénassées qu'on appelle les cinq sens, et ce sont ces cinq barrières que les hommes épris d'art nouveau secouent aujourd'hui de toute leur force. L'Intelligence, aveugle et laborieuse Inconnue, ne peut rien savoir, rien comprendre, rien découvrir que par les sens. Ils sont ses uniques pourvoyeurs, les seuls intermédiaires entre l'Universelle Nature et Elle [...]. La valeur de la pensée dépend donc évidemment d'une façon directe de la valeur des organes, et son étendue est limitée par leur nombre (*VE*, p. 35).

Dans cette optique, les sens constituent à la fois l'accès à l'univers et la barrière dressée entre lui et l'intelligence de l'homme. L'être, esclave de son corps, reste largement étranger à la vérité du réel : ses perceptions limitées, « infirmes », « faibles » (II, 310), qui fournissent « des renseignements aussi incertains que peu nombreux » (II, 462) sont le signe

¹ Juvénal, *Satires*, X, 356.

de sa propre finitude. Relayant la pensée de l'écrivain, le moine du « Horla » rencontré au mont Saint-Michel s'interroge à son tour : « Est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? » (II, 918).

Ce sera donc grâce à l'art que la force persuasive d'une technique de l'illusion s'érigera en vérité. Il s'agit de faire parler le monde, de l'interpréter. Pour ce faire, il faut être magicien, puisque le réel ne se donne pas tout seul. On est loin ici du positivisme triomphant de l'époque puisque chaque créateur détient son propre regard, sa propre illusion sur le monde. Maupassant s'inscrit ici dans une longue lignée de penseurs qui procèdent à un questionnement sur la connaissance par les sens. Montaigne fut ainsi l'un des premiers à promouvoir cette idée selon laquelle nous appréhendons le réel par nos perceptions¹. La fameuse devise « Que sais-je ? » renvoie bien à cette interrogation fondamentale des perspectives ouvertes sans fin sur l'activité de la pensée. Puisque le monde est une « branloire pérenne² » – d'où l'idée d'une pensée qui procède par « essais » –, puisque rien n'est sûr, on ne peut prétendre à un savoir figé :

Finally, il n'y a aucune constante existence, ni de notre être, ni de celui des objets. Et nous, et notre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roulant sans cesse. Ainsi il ne se peut établir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé étant en continuelle mutation et branle³.

Mais, chez l'auteur des *Essais*, cette mise en abyme du savoir devient source de curiosité toujours renouvelée et se fait stimulation, aussi bien sensuelle qu'intellectuelle, alors qu'elle engendre la souffrance et l'angoisse dans l'univers maupassantien. Car le pessimisme de notre auteur le conduit à considérer la finitude de l'homme (et de son savoir) comme le stigmate de son impossibilité à être au monde. Dans le manuscrit originel de *Bel-Ami*, recourant à la philosophie de Montesquieu⁴ – héritier de Montaigne sur ce point –, notre auteur avait longuement développé ce thème par la voix du poète Norbert de Varenne :

— Montesquieu a dit : « Toutes les lois établies sur ce que notre machine est d'une certaine façon, seraient différentes si notre machine n'était pas de cette façon. Il en est de même de nos divinités et de nos croyances. Toutes nos croyances ne viennent que des conditions d'existence où nous nous trouvons depuis le simple préjugé mondain jusqu'à ce que nous appelons « Les Vérités éternelles ». Vérité en deçà des Pyrénées erreur au-delà. Vérité sur la terre erreur au-dessus. Vérité pour nos organes erreur à côté. La règle deux et deux font quatre doit cesser d'être applicable par-delà

¹ Voir Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, op. cit., p. 57.

² Montaigne, *Essais*, [1580-1588-1595], III, 2, PUF, « Quadrige », éd. P. Villey, 2^e éd., 1992, p. 804.

³ *Idem*, p. 601.

⁴ Voir « Lettre d'un fou » (II, 461).

l'atmosphère de la terre. Car toutes nos idées ne dépendent que des propriétés de nos sens. Les couleurs n'existent que parce que nous avons un œil qui voit ainsi, le son parce que nous avons un tympan qui change en bruit des vibrations. Donc c'est la conformation de nos organes qui détermine les propriétés apparentes de la matière. Rien n'est vrai, rien n'est sûr. Et encore nous n'avons pour observer avec ces instruments trompeurs qu'un point insignifiant dans l'espace, sans notion sur tout ce qui l'entoure, et qu'un moment insaisissable dans la durée sans soupçon de ce qui fut ou de ce qui sera ! Et penser qu'un être humain, si songeur et si tourmenté, n'est qu'un imperceptible grain de la poussière de vie semée sur notre petite terre qui n'est elle-même qu'un grain dans la poussière des mondes¹ ».

Or, comment expliquer que Maupassant ait remplacé, dans la version définitive, cette longue dissertation par une phrase lapidaire : « La mort seule est certaine » (*BA*, p. 300) ? À l'origine, ce qui l'a intéressé dans ce texte de Montesquieu, comme plus tard dans les *Premiers principes* (1862) de Spencer et dans *De l'intelligence* (1870) de Taine, qui « a magistralement traité et développé cette idée » (*VE*, p. 35), c'est la conception du corps humain comme mécanique incomplète dont nous tirons des vérités toutes relatives, car subordonnées à nos sens². Le philosophe en conclut qu'en aucun cas, nous ne pouvons considérer comme certaines les données issues de nos perceptions. La métaphore pascalienne qui réduit l'être humain à un grain de poussière, perdu dans l'infini cosmique, produit chez Maupassant une pensée nihiliste. Plutôt que de conserver son premier texte, trop riche de références philosophiques, Maupassant opte pour une phrase unique, un condensé qui témoigne de la manière dont il a assimilé toutes ces sources. Et si l'écrivain finit par refouler son propre texte, n'est-ce pas par la conscience de la vanité de tout discours ? *Vox clamantis in deserto* : le vieux poète n'est qu'un beau parleur aux yeux de Bel-Ami, qui à son tour refoule ses propos. Face au jeune héros dionysiaque qui s'épouvante dès qu'il médite (*BA*, p. 314-315), le vieil homme, qui se place du côté de la connaissance et de la certitude, joue lui aussi un rôle de miroir et tend au héros une image insupportable. Probablement plus rusé et plus désabusé que le premier, le second Norbert de Varenne (celui du texte définitif) s'adresse à Bel-Ami avec son langage à lui, s'exprime par le biais d'une phrase qui va droit au but, qui fait mouche.

¹ Cité par Louis Forestier (*R*, p. 1390-1391).

² Il est remarquable que Maupassant, « plutôt avare de références aux lectures » cite si spontanément Taine (Mariane Bury, « “ Le Horla ” ou l'exploration des limites », *Op. cit.*, nov. 1995, n° 5, p. 247).

Absence bénéfique de pensée

D'après Paul Bourget, la pensée « situe l'homme dans une indépendance relative et fait de lui *un empire dans un empire*¹, selon la célèbre formule de Spinoza² ». En effet, même si la pensée a ses limites, sa fonction est en partie positive. Elle est ce qui permet à l'homme de s'extraire de sa condition initiale et de se distinguer précisément des animaux, comme l'assure Maupassant à Gisèle d'Estoc, dans une lettre de janvier 1881 :

J'obéis à une loi de mon corps, à une loi qui gouverne aussi les bêtes : mais je suis un être supérieur à ces bêtes, au lieu de faire simplement comme elles, je cherche, j'imagine, je perfectionne tous les raffinements sensuels (*Corr.*, Suf. II, n° 200).

Toute sa vie, Maupassant sera tiraillé entre l'incapacité d'échapper au corps animal et la nécessité de le dépasser par un certain type de raffinement. Dans sa chronique de 1881 intitulée « Le Préjugé du déshonneur », Maupassant oppose à la force l'esprit dont il fait l'éloge : dans une situation d'adultère, « l'homme qui frappe est une brute », tandis que le mari qui « aurait la force, le sang-froid et l'esprit nécessaires pour trouver un mot » (*Chro.*, J. I, p. 234) révélerait sa supériorité³. C'est la trouvaille intellectuelle qui fait échec à l'humiliation. L'ironie sauve la mise et témoigne d'une véritable aristocratie de l'esprit.

Positive, la pensée l'est parce qu'elle joue un rôle salvateur. Par les techniques – même si Maupassant sera critique à l'égard de la société moderne – l'espèce humaine est capable d'adapter le monde à ses besoins, d'y trouve davantage sa place. Par l'art et l'amour, l'homme embellit – même si c'est pour s'en faire une image illusoire – sa relation aux autres et à l'univers. S'il n'avait pas inventé les sentiments pour contrer les pulsions sexuelles, comment aurait-il pu être autre chose qu'une simple bête ? L'amour transcende le « brutal appétit physique » en « une accordance d'âme, de tempérament et d'humeur », en « charme profond de l'esprit » (I, 1105).

La faculté de penser est aussi ce qui sauve l'individu de la détresse et de la solitude. Maupassant lui-même, quand il s'absentait trop longtemps, réclamait dès 1877 et avec empressement l'amitié, la conversation et la compagnie de son maître et ami Flaubert : « J'ai un besoin énorme de causer avec vous, j'ai le cerveau plein de choses à vous dire : je suis malade d'une trop longue continence d'esprit, comme on l'est d'une chasteté prolongée » (*Corr.*, YL, p. 114-115). Seul un sensuel pouvait assimiler ainsi la solitude à l'abstinence.

¹ Spinoza, Préface à « De l'origine et de la nature des sentiments », *L'Éthique*, [1677], Gall., « Folio », trad. R. Caillois, 1954, p. 179.

² Paul Bourget, « Du nihilisme de Flaubert », *op. cit.*, p. 97-99.

³ « La rhétorique de l'esprit est plus efficace et plus noble que l'emploi de la force » (Mariane Bury, « Maupassant chroniqueur ou l'art de la polémique », *ME, op. cit.*, p. 24).

Lors de ses voyages au Maghreb, l'écrivain fera entendre plusieurs fois la souffrance qu'il éprouve à être coupé du monde : à Zola, dont il a trouvé un article « par hasard, à Marhoum, dans un petit campement de zouaves », Maupassant parle en 1881 du « profond plaisir » qu'a suscité la lecture de cette « voix, venue de là-bas, à travers cette solitude horrible, brûlante, et désolée des hauts plateaux algériens, si inattendue en ce lieu, et si aimable » (*Corr.*, AM, p. 112). Comme si au désert géographique s'ajoutait le désert intellectuel. À un ami, auquel il écrit lors d'une croisière en Méditerranée à bord de son yacht, il fait part de son « désir de le voir, [...] de causer, de rire, de parler du monde, des choses, des gens, de médire, de potiner, de juger, de blâmer, de supposer, de bavarder ». Ce désir difficilement maîtrisable, vif « comme un incendie » (*SLE*, p. 152), trahit la difficulté à vivre seul. De fait, quand l'homme est soumis à cette contrainte, sa santé mentale est en péril. Les grandes douleurs, les réclusions ou les absences trop longues font planer sur l'être humain la menace d'une intelligence « ensommeillée » (*MO*, p. 537). Ainsi, le personnage de « La Folle » – malade d'avoir « perdu, en un seul mois, son père, son mari et son enfant » – n'a plus qu'une pensée « immobile comme de l'eau sans courant » (I, 669), et l'on sait combien l'eau stagnante est cause d'angoisse dans notre corpus. On voit ici le lien établi entre le désespoir, la folie et l'anéantissement de l'esprit, car toute véritable pensée suppose un échange, un mouvement, contrairement à l'idée fixe.

Mais cette valeur bénéfique de la pensée est toute relative. Car penser se révèle aussi néfaste. Ainsi, dénués d'une véritable conscience, les paysans passent sans même le savoir ni le vouloir à côté du malheur. Par ailleurs, au moment même où ils se soustraient à leur pensée, certains êtres – en particulier des femmes – connaissent pour eux-mêmes et/ou procurent à autrui des moments de bien-être, voire de bonheur, uniques. Dans « Une partie de campagne », Henriette Dufour

se sentait prise d'un renoncement de pensée, d'une quiétude de ses membres, d'un abandonnement d'elle-même, comme envahie par une ivresse multiple. [...] Un besoin vague de jouissance, une fermentation du sang parcouraient sa chair (I, 251).

Éloge de l'« abandonnement », cet état particulier qui (la dimension du mot et son suffixe le disent) confère à l'abandon un caractère plus mou, plus indolent. Ici, l'accent est mis sur le plaisir que la jeune fille n'aurait probablement jamais éprouvé si elle s'était contrôlée. Certes, le Vouloir schopenhaurien rôde. Mais, contrairement à ce que prétend

Pierre Cogny, notre auteur ne juge pas avec mépris¹ ce type de personnage qui éteint en lui toute pensée et, très momentanément, accueille en elle, naturellement, l'appel de la nature. Dans « Allouma », l'absence de réflexion produit chez Auballe la dissolution de son être tout entier : « Rien ne pèse, ni le corps, ni le cœur, ni les pensées, ni même les soucis » (II, 1096). Dans cette Algérie où prédomine le corps, l'amant se sent « loin de [lui]-même aussi, devenu une sorte d'être errant, sans conscience, et sans pensée, un œil qui passe, qui voit, qui aime voir » (II, 1096-1097) et l'harmonie est quasi parfaite entre lui et la femme, dont la « fuyante pensée de sauvage s'[est] éteinte » (II, 1105) après l'amour. L'être primitif est le lieu de cette dissolution de la pensée, condition nécessaire à l'ouverture au monde.

Flaubert déjà, en pays d'Orient, avait éprouvé avec délectation cette « âme recueillie sur elle-même [qui] sourit silencieusement en sa digestion, comme une bayadère engourdie d'opium² ». L'Inconnue fascinante rencontrée par Roger des Annettes qui ne peut « plus voir une femme sans penser à elle » possède un « étrange regard opaque et vide, sans pensée et si beau ! » (II, 447, 443). On est bien ici en présence de cet être mystérieux qu'avait suggéré Baudelaire à travers l'image de la bêtise comme « ornement de la beauté ; c'est elle qui donne aux yeux cette limpidité morne des étangs noirâtres, et ce calme huileux des mers tropicales³ ».

Un rapport harmonieux avec la nature suppose de faire abstraction de l'esprit, qui réduit l'homme au seul règne humain, pour pouvoir se sentir un élément parmi d'autres au sein du grand tout : en effet, à quoi bon « penser en ces heures de joie inconsciente, profonde, charnelle, joie de bête qui court dans l'herbe, ou qui vole dans l'air bleu sous le soleil ? » (II, 420-421). Dans la section de *La Vie errante* que Maupassant consacre à « La Nuit », il raconte comment, à bord de son yacht en partance pour l'Italie, le paysage le grise et vide littéralement son être tout entier :

Il semble que quelque chose de ce calme éternel de l'espace descend et se répand sur la mer immobile, par ce jour étouffant d'été. C'est quelque chose d'accablant, d'irrésistible, d'endormeur, d'anéantissant, comme le contact du vide infini. Toute la volonté défaille, toute pensée s'arrête, le sommeil s'empare du corps et de l'âme [...]. Ce jour tranquille de flottement avait nettoyé mon esprit comme un coup d'éponge sur une vitre ternie (*VE*, p. 27).

Cet anéantissement se distingue de celui des brutes ou des imbéciles comme le père Roland dans *Pierre et Jean* par le consentement : tandis que, chez ceux-là, le vide est subi,

¹ Pierre Cogny, *Maupassant, l'homme sans dieu*, op. cit., p. 31.

² Flaubert, lettre à sa mère, 9 fév. 1851, *Corr.*, I, éd. J. Bruneau, Gall., « Pléiade », 1973, p. 746.

³ Baudelaire, *Maximes consolantes sur l'amour* [1846], *Œuvres complètes*, Gall., « Pléiade », 1975, p. 549.

permanent et inconscient, ici il est une acceptation régénératrice de la grande loi du monde, quelque chose comme un *oui* dans ces noces avec la nature, mais qui ne dure qu'un moment. C'est précisément le moment de grâce de l'athée, comparable à un répit que, par un mouvement qui consiste pour ainsi dire à se vider de sa pensée, s'accorderait un combattant. On pourrait voir dans ce consentement heureux une forme profane de la béatitude des saints du Paradis, une extase sans Dieu.

De même, dans cet autre « pseudo-journal¹ » qu'est *Sur l'eau*, le narrateur rêve d'un endroit où l'esprit céderait la place au seul corps :

Comme je voudrais, parfois, ne plus penser, ne plus sentir, je voudrais vivre comme une brute, dans un pays clair et chaud, dans un pays jaune, sans verdure brutale et crue, dans un de ces pays d'Orient où l'on s'endort sans tristesse, où l'on s'éveille sans chagrins, où l'on s'agite sans soucis, où l'on sait aimer sans angoisse, où l'on se sent à peine exister (*SLE*, p. 100-101).

C'est un effacement de la pensée, car la pensée ne fait qu'entretenir le mal-être de l'individu. C'est un effacement des sensations elles-mêmes qui relaient ce douloureux état. Retour à l'être brute, dénué de sens et d'esprit, n'ayant pas de conscience de soi. À travers ces images du vide et de néant, on participe à une sorte de mort au monde au profit duquel l'être se dissipe, tout en retrouvant un état où la conscience affleure à peine : juste assez pour « se sentir », mais pas assez pour créer une distance. Tel le Rousseau des *Rêveries* : « De quoi jouit-on dans une pareille situation ? [...], de rien sinon de soi-même² », à cette différence près que Maupassant efface aussi la conscience de soi comme existant.

Si cet abandon est recherché, c'est parce que l'activité intellectuelle est souvent douloureuse, dévastatrice. Ces idées qui « entrent en nous, nous rongent, nous tuent, nous rendent fou, quand nous ne savons pas leur résister », le héros de « Divorce » les appréhende comme « une sorte de phylloxéra des âmes » (II, 1017-1018). C'est bien à la métaphore de la maladie que recourt Maupassant quand il dit des « idées fixes » qu'elles « ont la ténacité rongeuse des maladies incurables » (*FCM*, p. 978). Le médecin tourangeau des *Martyrs ignorés* de Balzac va même jusqu'à considérer que la pensée tue, qu'elle « est le plus violent de tous les agents de destruction, [qu']elle est le véritable ange exterminateur de

¹ Maupassant a beau définir *Sur l'eau* comme un « journal », Jacques Dupont parle plutôt de « pseudo-journal » ou de « journal fictif », composé à partir de chroniques et textes antérieurs (*SLE*, p. 33, 10). Louis Forestier réfute, lui, le terme d'« assemblage » utilisé par E. D. Sullivan (« *Sur l'eau* : a Maupassant's scrapbook », *The Romanic Review*, oct. 1949, n° 3, p. 173), en arguant du fait que l'écrivain « remanie profondément. Il introduit des variantes ; il écarte certains textes » (« Maupassant et l'Italie », *Maupassant multiple*, op. cit., p. 13). Voir aussi Gérard Delaisement, « La composition des *Carnets de voyages* de Guy de Maupassant. *Au soleil*, *Sur l'eau*, *La Vie errante* » (*RSH*, 1958, n° 92, p. 531-554).

² Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire* [1782], 5^e promenade, Livre de Poche, 2001, p. 113.

l'humanité¹ ». Dans la même optique, Balzac annonçait dès l'avant-propos de sa somme : « si la pensée, ou la passion, qui comprend la pensée et le sentiment, est l'élément social, elle en est aussi l'élément destructeur² ». S'empressant de rassurer son lecteur (ainsi que lui-même), Balzac concluait alors que « la pensée, principe des maux et des biens, ne peut être préparée, domptée, dirigée que par la religion³ » et que « le christianisme, et surtout le catholicisme, [...] est le plus grand élément d'Ordre Social⁴ ». Mais Paul Bourget se réjouira d'indiquer que « Flaubert, lui, ne conclut pas⁵ ». Maupassant, bien sûr, ne conclut pas non plus, critique qu'il est à l'égard de la religion et sceptique quant à l'ordre issu d'une conception bourgeoise. Dans son étude consacrée au « Nihilisme de Flaubert », Paul Bourget a clairement montré que le maître de Croisset condamne la pensée parce qu'elle induit les êtres en erreur, ou, ajoutons-le, pour paraphraser ironiquement Pascal, parce qu'elle est « maîtresse [...] de fausseté⁶ » :

À creuser plus avant la conception que Flaubert se forme de ses personnages, on reconnaît que la disproportion dont ils souffrent provient, toujours et partout, de ce qu'ils se sont façonné une idée par avance sur les sentiments qu'ils éprouveront. C'est à cette idée, d'avant la vie, que les circonstances d'abord font banqueroute, puis eux-mêmes. C'est donc *la pensée* qui joue ici le rôle d'élément néfaste, d'acide corrosif, et qui condamne l'homme à un malheur assuré ; mais la pensée qui précède l'expérience au lieu de s'y assujettir. [...] Considérer ainsi la pensée comme un pouvoir, non plus bienfaisant, mais meurtrier, c'est aller au rebours de toute notre civilisation moderne, qui voit au contraire dans la pensée le terme suprême de son progrès⁷.

Pour Maupassant, qui souffre de tout son être de la faiblesse humaine, la vie n'est qu'une « lutte infinie de l'homme avec la pensée » (*Chro.*, J. III, p. 287). À quelques rares exceptions près (I, 764), tous les personnages lucides, ou qui parviennent à une prise de conscience, sont foncièrement malheureux : Pierre qui lève le voile sur l'infidélité de sa mère et la bâtardise de son frère (*PJ*, p. 717-833) ; M. Parent à qui est révélé que le petit Georges tant aimé n'est pas son fils (II, 580-617) ; M. Paul qui surprend sa compagne avec une autre femme (I, 291-308) ; Bertin qui réalise qu'il est amoureux de la fille de sa maîtresse (*FCM*, p. 837-1028) ; Charlot Tuvache qui se rend compte qu'il aurait pu échapper à sa condition misérable (I, 607-613) ; le prêtre Dentu qui découvre sa paternité potentielle en baptisant son neveu (I, 1144-1148) ; l'abbé Vilbois qui reconnaît son fils dans la brute qui lui rend visite (II,

¹ Balzac, *La Comédie humaine*, [1837], Gall., « Pléiade », XII, 1981, p. 744.

² Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, [1842], Gall., « Pléiade », éd. P.-G. Castex, I, 1976, p. 12.

³ Balzac, *idem*, p. 13.

⁴ Balzac, *idem*, p. 12.

⁵ Paul Bourget, *Gustave Flaubert*, Paris, H. Champion, 1922, p. 12.

⁶ Pascal, *Pensées*, 43 (A. Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », vol. I, 1960, p. 19).

⁷ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, *op. cit.*, p. 97-98.

1179-1204) ; le comte de Mascaret qui mesure, suite à l'abominable mensonge de sa femme, à quel point elle l'a haï (II, 1205-1224) ; M. Chantal à qui le narrateur dévoile son amour refoulé pour Mlle Perle (II, 669-684) ; Célestin Duclos qui découvre sa sœur en la personne de la prostituée avec qui il vient de passer la nuit (II, 1125-1133) ; Yveline Samoris qui apprend par hasard que sa mère tient une maison close (I, 684-688) ; M. Leras à qui apparaît, suite à « un petit tour » (II, 129) au Bois de Boulogne où se promènent les amoureux, l'inanité de sa vie monotone (II, 127-132). La liste serait interminable, dans cette œuvre, des prises de conscience désespérantes. Corrigeant la hiérarchie traditionnelle selon laquelle penser fait la grandeur de l'homme, le héros de la seconde version du « Horla » – porte-parole de Maupassant ? – constate tragiquement que « la solitude est dangereuse pour les intelligences qui travaillent » (II, 921). À chaque fois, la découverte de la vérité bouleverse le personnage et transforme sa vie en blessure vive, en éternelle souffrance qui, parfois, ne trouve d'issue que dans le suicide¹. La conscience de soi est facteur d'angoisse. De l'étude de *Pierre et Jean*, *Fort comme la mort* et *Notre cœur*, André Vial fait valoir que

chacun des trois derniers romans achevés est tout entier l'étude minutieuse d'un cas nouveau d'obsession et mesure, de chapitre en chapitre, le progrès d'une hantise, l'infiltration incessante d'un cerveau par l'idée fixe, jusqu'à saturation, jusqu'à la coagulation totale de la pensée².

Aliéné, le héros de « La Chevelure » l'est à son tour, lui dont l'esprit est « ravagé, rongé par sa pensée, par une Pensée, comme un fruit par un ver » (II, 107). La répétition du terme et son accentuation par la majuscule miment le caractère obsessionnel d'une idée qui hante le personnage, occupe de plus en plus de volume et finit par prendre possession de son âme.

De ce fait, et c'est essentiel, ne pas penser revient à se protéger, en fuyant – physiquement et mentalement – l'horreur de la vie (*Chro.*, J. II, p. 400). En temps de guerre, cette posture est une question vitale. Ainsi, la pratique de la pêche permet à Sauvage et Morissot, les protagonistes de « Deux amis », de neutraliser leur réflexion : « ils n'écoutaient plus rien ; ils ne pensaient plus à rien ; ils ignoraient le reste du monde ; ils pêchaient » (I, 735). C'est le déni qui permet à ces « deux enragés pêcheurs » (I, 732) de s'abstraire du terrible contexte de guerre. De même, dans un magnifique passage de *Bel-Ami*, Norbert de Varenne met en garde Duroy contre la souffrance qu'inflige la réflexion :

¹ Voir « La Femme de Paul » (I, 306), « Yveline Samoris » (I, p. 687), « Promenade » (II, 132), « Le Champs d'oliviers » (II, p. 1202-1204), *Pierre et Jean* (R, p. 828-833), *Fort comme la mort* (R, p. 1023-1028).

² André Vial, *MAR*, op. cit., 1954, p. 351.

— Pourquoi souffrons-nous ainsi ? C'est que nous étions nés sans doute pour vivre davantage selon la matière et moins selon l'esprit ; mais, à force de penser, une disproportion s'est faite entre l'état de notre intelligence agrandie et les conditions immuables de notre vie. Regardez les gens médiocres ; à moins de grands désastres tombant sur eux ils se trouvent satisfaits, sans souffrir du malheur commun. Les bêtes non plus ne le sentent pas (*BA*, p. 301).

Penser trop, donc, mortifie. Mais penser nous extrait de notre état primitif. Pour accéder à la lucidité – qui nous distingue des animaux –, il faut « sortir vivant de [son] corps » (*BA*, p. 300), au risque de ressentir de cette expérience « l'effroyable détresse des désespérés » (*BA*, p. 301). Il faut accorder d'autant plus d'importance à cette interrogation du vieux monsieur qu'elle ne concerne pas Bel-Ami, homme d'action et de corps, bien plus que de réflexion. En fait, Norbert de Varenne en est réduit à un soliloque dans lequel, peut-être, Maupassant exprime son propre sentiment de solitude.

Si monsieur Parent et Ulrich noient leur tristesse dans l'alcool, source « d'abrutissement » (II, 605 ; II, 794), Pierre Roland, conscient qu'il est que sa torture vient de sa frénésie à décortiquer la situation, n'a pas besoin lui de ce dérivatif pour se laisser aller à « une somnolence de brute » (*PJ*, p. 826) qui sert à anesthésier – n'oublions pas qu'il est médecin – sa penser, et donc à « engourdir son cœur dans l'oubli, comme on tombe dans le sommeil [...] ; et de sa blessure jusque-là si cruelle il ne sentait plus aussi que les tiraillements douloureux des plaies qui se cicatrisent » (*PJ*, p. 828). Caractérisés par leur forme obsessionnelle, les questionnements de Pierre sont comme les symptômes d'une hypertrophie de l'intellect. L'oubli est ici le terme clé, qui entraîne une diminution, voire une disparition de la souffrance¹. Ce sommeil anesthésiant, c'est aussi celui de Renardet, dans « La Petite Roque », qui la nuit qui suit le crime « dor[t] d'un épais sommeil de brute, comme doivent dormir quelquefois les condamnés à mort » (II, 640). C'est le même oubli qui s'empare du narrateur de la chronique « De Paris à Heyst » :

Nous ne parlons plus, nous ne pensons plus, nous ne vivons plus [...]. Tout souvenir a disparu de nos âmes, tout souci a quitté nos pensées, nous n'avons plus de regrets, de projets, ni d'espérances. Nous regardons, nous sentons, nous jouissons éperdument de ce voyage fantastique (*Chro.*, J. III, p. 321).

Seuls subsistent les sensations chez ce voyageur en ballon. La raison s'est effacée au profit du seul corps. L'esprit a cédé la place à la matière. Car le sentiment de bien-être n'est possible que dans l'oubli. Fait remarquable enfin, c'est sur ce terme que se clôt *Fort comme la*

¹ Voir « De Paris à Heyst » (*Chro.*, J. III, p. 319).

mort : « Il était détendu, impassible, inanimé, indifférent à toute misère, apaisé soudain par l'Éternel Oubli » (*FCM*, p. 1028). Le manuscrit indique que la première version s'achevait sur « Apaisement¹ ». La différence entre les deux mots est appréciable puisque l'apaisement est un euphémisme qui n'inclut pas l'absence de mémoire. En choisissant, pour finir, le terme « Oubli » (qui monte en crescendo sur l'adjectif « apaisé »), l'auteur opte pour le tragique : c'est bien de la dissolution, de l'effacement, de l'autodestruction du personnage qu'il est question ici. Par son suicide, Bertin trouve refuge dans l'Oubli et remporte une victoire contre les forces qui ont tenté de le dévaster. Incontrôlables, les activités de l'esprit sont comme un venin qui engendre des blessures que Maupassant livre douloureusement dans sa correspondance avec une inconnue :

Si jamais je pouvais parler, je laisserais sortir tout ce que je sens au fond de moi de pensées inexplorées, refoulées, désolées. Je les sens qui me gonflent et m'empoisonnent comme la bile chez les bilieux. Mais si je pouvais un jour les expectorer, alors elles s'évaporerait peut-être et je ne trouverais plus en moi qu'un cœur léger, joyeux qui sait ?

L'écrivain parle ici en images, qui sont issues de la médecine : son cerveau est malade d'une sorte d'infection généralisée, les pensées sont assimilées à des sécrétions qui provoquent un encombrement profond. Il faudrait pouvoir « laisser sortir » le pus des idées noires. Ce sont les mots (« si jamais je pouvais parler ») qui seraient le remède, qui videraient, crèveraient l'abcès. Mais voyons la suite de la lettre :

Penser devient un tourment abominable quand la cervelle n'est qu'une plaie. J'ai tant de meurtrissures dans la tête que mes idées ne peuvent remuer sans me donner envie de crier. Pourquoi ? Pourquoi ? Dumas dirait que j'ai un mauvais estomac. Je crois plutôt que j'ai un pauvre cœur orgueilleux et honteux, un cœur humain, ce vieux cœur humain dont on rit, mais qui s'émeut et fait mal et dans la tête aussi, j'ai l'âme des Latins qui est très usée. Et puis il y a des jours où je ne pense pas comme ça, mais où je souffre tout de même, car je suis de la famille des écorchés. Mais cela, je ne le dis pas, je ne le montre pas, je le dissimule même très bien, je crois. On me pense sans aucun doute un des hommes les plus indifférents du monde. Je suis sceptique, ce qui n'est pas la même chose, sceptique parce que j'ai les yeux clairs. Et mes yeux disent à mon cœur : *Cache-toi, vieux, tu es grotesque*, et il se cache²... (*Corr.*, Suf. III, n° 646).

Chez Maupassant, plus on pense, plus on s'éloigne de sa nature animale, plus on est civilisé donc, plus on souffre. Et ce qui frappe dans cette lettre, c'est le contraste entre le besoin pressant d'« expectorer » les sombres pensées et la pudeur qui intime l'ordre de les

¹ Louis Forestier (*R*, p. 1609).

² Maupassant indique que Flaubert « fit taire son cœur, comme il le dit » (*Chro.*, J. I, p. 61).

« cacher ». L'aporie est signifiée par le passage du « je » au « tu » qui étouffe le cri attendu après le diagnostic posé sur soi par Maupassant, dans un élan d'auto-sympathie : « je suis de la famille des écorchés ». L'hyperlucidité de l'écrivain est d'emblée contrariée par son sens de l'autodérision, le sens du ridicule. C'est pourquoi Léon Gistucci a pu voir en Maupassant « un idéaliste honteux¹ ». Mais la mise à distance de soi et de ce pauvre « cœur humain », en empêchant toute chute dans le pathétique, interdit en même temps toute possibilité de guérison ou de soulagement. Comme une glaire, le cri reste dans la gorge. Et le supplice de l'écorché vif perdure, interrompu seulement, temporairement, par les silences imposés à la pensée, seule façon d'accéder au « néant du bonheur » (*SLE*, p. 61).

2. La prédominance des sens

Entrer dans l'œuvre de Maupassant par la problématique du primitif, c'est aussi pénétrer dans l'immense corps du monde. D'emblée le lecteur est immergé dans un espace de sensations où les sens parlent, font sens. Dans cet univers où le rapport à la nature est primordial et où la pensée n'offre aucun salut, le corps, avec lequel on ne fait qu'un, s'offre dans tous ses états. C'est par lui que passe la connaissance : celle des êtres, du monde, de soi. Car le corps ne (se) trompe pas. C'est par lui encore que l'homme, par moments, touche du doigt le bonheur.

a- Primauté des sensations

Le verbe *sentir* est sans doute le maître mot de l'œuvre de Maupassant. En témoigne un extrait de cette lettre de 1888 à son amie Mme Straus, envoyée d'Hammam-Rhira, en Algérie : « Il faut sentir, tout est là, il faut sentir comme une brute pleine de nerfs qui comprend qu'elle a senti et que chaque sensation secoue comme un tremblement de terre » (*Corr.*, Suf. III, n° 536). Comme il l'indique lui-même dans une lettre à Jean Bourdeau de 1889, l'écrivain se fait ainsi un réceptacle hors pair du monde :

J'ai parfois de courtes et bizarres et violentes révélations de la beauté, d'une beauté inconnue, insaisissable, à peine révélée par certaines idées, certains mots, certains spectacles, certaines colorations du monde à certaines secondes qui font de moi une machine à vibrer, à sentir et à jouir, délicieusement frémissante (*Corr.*, Suf. III, n° 571).

¹ *Le Pessimisme de Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 34.

Marc Bernard peut donc considérer Maupassant comme l'un des meilleurs « représentants de ce qu'on pourrait appeler la littérature physiologique, où le corps tient une place éminente¹ ». Loin de toute métaphysique, notre auteur donne à voir une *physique*.

Dès son recueil de textes poétiques, intitulé simplement *Des vers*, qui connaît un succès immédiat lorsqu'il paraît en avril 1880, se révèle un sensualisme où les divers éléments se mêlent par la vertu de certains atomes crochus, dirait-on. Lisons, pour s'en convaincre, un extrait du poème intitulé « Le Mur » :

L'air tiède de la nuit, comme une molle haleine,
S'en venait caresser les épaules, mêlant
Les émanations des bois et de la plaine
À celles de la chair parfumée, et troublant
D'une oscillation la flamme des bougies.
On respirait les fleurs des champs et des cheveux.
Quelquefois, traversant les ombres élargies,
Un souffle froid, tombé du ciel criblé de feux,
Apportait jusqu'à nous comme une odeur d'étoiles (*V*, p. 39).

Parfums, caresses, vapeurs, tous ces éléments sont instables, poreux, ont des limites indécises. Les sens permettent une communion avec l'univers. Au contact de la nature, « noyé dans un souffle chaud et parfumé d'aromates sauvages qui s'épandait comme un flot plein de la senteur violente des myrtes, des menthes, des citronnelles, des immortelles, des lentisques, des lavandes, des thym, brûlés sur la montagne par le soleil d'été », le voyageur de *La Vie errante* est submergé par ses sens qui se fondent les uns dans les autres : « Je demeurais haletant, si grisé de sensations, que le trouble de cette ivresse fit délirer mes sens. Je ne savais plus vraiment si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles² » (*VE*, p. 30). Et dans cette vaste symphonie, chacun des sens a son importance, puisque c'est par son truchement que se fait la relation au monde. La digestion qui supprime toute médiation entre l'individu et son environnement peut se muer en un véritable art de vivre. Décrite quand elle n'est qu'un substitut à la sexualité, la gourmandise s'avère une philosophie chez quelqu'un comme Maupassant qui « cherche sans cesse à aiguïser » ses sens (*Corr.*, Suf. II, n° 200). Voyons ce qu'il déclare dans sa chronique de 1881 au titre alléchant, « Amoureux et Primeurs » :

de toutes les passions, la plus compliquée, la plus difficile à pratiquer
supérieurement, la plus inaccessible au commun, la plus sensuelle au vrai sens du
mot, la plus digne des artistes en raffinement, est assurément la gourmandise. De

¹ Cité par Artine Artinian, *Pour et contre Maupassant*, Nizet, 1955, p. 39.

² Voir « Fin de saison » (*Chro.*, J. III, p. 130-131).

création purement humaine, inconnue aux premiers vivants, perfectionnée d'âge en âge, grandissant avec les civilisations, dédaignée des barbares et de la plèbe, incomprise des médiocres, méprisée des sots, ce qui est une gloire ; peu appréciée des femmes, ce qui l'idéalise ; variable à l'infini malgré les siècles et les travaux des grands cuisiniers, la *gourmandise* réside dans l'exquise délicatesse du palais et dans la multiple subtilité du goût, que peut seul posséder et comprendre une âme de sensuel cent fois raffiné (*Chro. J. I*, p. 190-191).

Car Maupassant pratique l'art du paradoxe, pimenté d'un zeste de provocation. Allier sensualité et raffinement, mettre sur le même plan le supérieur et le sensuel, voilà la gageure de cette figure typiquement maupassantienne, inédite, qu'est la bête raffinée, le faune artiste, le primitif délicat. La gourmandise, loin d'être une qualité innée, est une pratique d'esthète réservée à la seule élite des êtres évolués, qui s'élèvent au-dessus du fruste, du commun, de la médiocrité, de la bêtise, de la barbarie. Il s'agit de goûter le monde par tous ses pores, suivant les règles d'un art de jouir, comme en témoigne encore la lettre de 1889 à son ami Jean Bourdeau :

Voyez, c'est-à-dire, avalez et rendez la vie à la façon des aliments de toute nature qui deviennent la même ordure. Tout n'est que de l'Ordure quand on a compris et digéré. Mais tout peut paraître bon quand on est gourmand. [...] Si vous n'êtes plus un gobeur, ou si vous ne l'avez pas été, soyez un jouisseur et un contempteur (*Corr.*, Suf. III, n° 571).

Revient de manière récurrente cette idée de dévorer le monde, pour mieux s'y intégrer.

Pour ce faire, le langage corporel parcourt l'éventail complet des cinq sens, traduisant l'idée de « fourmillement », d'« éparpillement de sensations¹ » chère à Louis Forestier. Fréquentes sont les interactions entre chacun d'entre eux – notamment par le biais de la figure de la synesthésie (figure qui est aussi une vision du monde) –, comme en témoigne le passage suivant extrait d'une nouvelle d'atmosphère orientale : « La voix de certains êtres a des grâces sensuelles, irrésistibles, la saveur des choses exquises à manger. On a faim de les entendre, et le son de leurs paroles pénètre en nous comme une friandise » (II, 1051). Le trouble laissé sur le narrateur par la femme rencontrée dans le conte « Magnétisme » est également le reflet d'une « fête des cinq sens² », à caractère obsessionnel :

j'ai vu distinctement, vu comme si je la touchais, vu des pieds à la tête, et sans un voile, cette jeune femme, [...] la tiède douceur de sa peau me restait aux doigts, l'odeur de sa peau me restait au cerveau, le goût de ses baisers me restait aux lèvres, le son de sa voix me restait aux oreilles (I, 409).

¹ Louis Forestier, « Ischia ou *L'île des morts* », *MPS*, *op. cit.*, p. 114.

² Louis Forestier, Introduction aux *Contes et Nouvelles* (I, p. XLVIII-XLIX).

L'expression populaire « toucher avec les yeux » est détournée de son sens prescriptif. Il s'agit ici au contraire de tirer une impression tactile de la seule vue de l'objet du désir. Après la locution initiale « j'ai vu », la répétition du terme « restait » symbolise un phénomène non seulement de persistance rétinienne, mais de rémanence étendue à tous les sens. L'image de la femme convoitée se prolonge dans l'espace et le temps, au-delà de sa seule présence. Obsession rime alors avec possession.

Chaque sens recèle sa spécificité. Si l'ouïe est peu développée dans l'œuvre, le goût traduit très souvent un désir de l'autre, un mélange de faim et de soif du corps convoité (*FCM*, p. 874-875, 881, 1014). Telle une « nourriture fine » (*NC*, p. 1059), la femme est apparentée à « de la chair de race » (I, 1092) ou à un « fruit des tropiques » (II, 1102) : le visage de l'une est assimilé à « une pomme rouge » (I, 91), les doigts de l'autre à des « bonbons » (*MO*, p. 577 ; *NC*, p. 1116), les seins de celle-ci ont « un goût d'amande » (*V*, p. 58). Car « le désir sensuel n'est qu'un appétit » (*NC*, p. 1126) dont on peut malheureusement être « rassasié » (*BA*, p. 409), comme Duroy l'est très vite de Mme Walter. Plus particulièrement, la métaphore du fruit (*BA*, p. 283, 353 ; *FCM*, p. 853) – qui renvoie au péché originel, volontairement dénué chez Maupassant de connotation morale – est récurrente dans l'œuvre pour signifier l'attrait de la femme : cueilli une fois mûr, c'est-à-dire lors de « son complet épanouissement » (*NC*, p. 1046), l'objet du désir est prêt à être croqué.

Quant au toucher, il joue un rôle clé dans la relation de la femme à son partenaire. Dans *Fort comme la mort*, les modistes qui habillent la comtesse de Guilleroy lui procurent un plaisir qu'elle savoure sans gêne :

Elle adorait [...] se sentir maniée par les mains habiles des jeunes filles qui la dévêtaient et la rhabillaient en la faisant pivoter doucement devant son reflet gracieux. Le frisson que leurs doigts légers promenaient sur sa peau, sur son cou, ou dans ses cheveux était une des meilleures et des plus douces petites gourmandises de sa vie de femme élégante (*FCM*, p. 954).

Les sensations tactiles s'offrent parfois comme prémices de la jouissance sexuelle. C'est dans ce sens que « quand une femme est pour nous l'être d'élection, de charme constant, de séduction infinie [...], la caresse devient le plus ardent, le plus complet et le plus infini des bonheurs » (I, 953). Comme Madeleine le fera avec Bel-Ami (*BA*, p. 337), Christiane Andermatt livre sa main à Brétigny avant de se donner à lui :

Elle avait envie, maintenant, une envie folle, irrésistible, de prendre cette main qui jouait dans l'herbe, et de la serrer bien fort pour lui exprimer tout ce qu'on peut dire

dans une étreinte. Elle fit glisser la sienne le long de sa robe jusqu'au gazon, puis elle l'y laissa, immobile, les doigts ouverts. Alors elle vit l'autre s'en venir, tout doucement, comme une bête amoureuse qui cherche sa compagne. Elle s'en vint, tout près, tout près, et leurs petits doigts se touchèrent ! Ils se frôlèrent par le bout, doucement, à peine, se perdirent et se retrouvèrent, ainsi que des lèvres qui s'embrassent. Mais cette caresse imperceptible, cet effleurement léger, entraînait en elle si violemment qu'elle se sentait défaillir comme s'il l'avait de nouveau écrasée en ses bras (*MO*, p. 569-570).

Dicté par des mains qui semblent douées d'une formidable autonomie, ce simple contact suffit à exciter tous les sens de la jeune femme, et à faire sans un mot parler son corps. Ici, le désir prend également appui sur le regard qui « caress[e] » l'autre de sa passion (*MO*, p. 569).

Car, selon Maupassant, l'œil est « le plus admirable des organes humains » (*Chro.*, J. III, p. 287), celui qui fonctionne en premier, qui nous donne la perception initiale du monde environnant. C'est ce qui fait dire à Gérard Delaisement qu'il y a chez lui une « griserie panthéistique du savoir voir¹ ». Dans « La Vie d'un paysagiste », publiée en 1886, Maupassant, marchant sur les traces de Monet, Corot et Courbet, fait de la vue le sens primordial à son art poétique :

Vrai, je ne vis que par les yeux [...]. Mes yeux ouverts, à la façon d'une bouche affamée, dévorent la terre et le ciel. Oui, j'ai la sensation nette et profonde de manger le monde avec mon regard, et de digérer les couleurs comme on digère les viandes et les fruits (*Chro.* J. III, p. 284).

Le regard participe aussi à l'art de plaire². C'est par l'œil que les personnages communiquent entre eux, de manière « presque sensuelle » (*BA*, p. 296), « ces ardeurs de la chair que déchaîne un regard » (« Désirs », *V*, p. 74). Par une inversion significative, l'œil, en donnant à voir l'extérieur, fait pénétrer le monde au dedans, conduit cet extérieur vers l'intimité de l'être où il allume le désir le plus profond. Même Madeleine Forestier, qui relève des femmes d'esprit – et non de corps comme Clotilde –, éveille chez Duroy ce désir qui naît du coup d'œil : « Elle lui tendit la main en jetant sur lui un de ces regards mélancoliques et doux qui remuent en nous jusqu'aux moelles des os » (*BA*, p. 337). En passant ainsi de l'extérieur à l'intérieur, du regard à la moelle, ou ailleurs du regard aux « veines » (*VE*, p. 120), la séduction se donne à voir comme un phénomène physiologique : tout est d'abord histoire de corps chez Maupassant.

¹ Gérard Delaisement, (*Chro.*, D. II, p. 1743).

² Voir *Une vie* (*R*, p. 23) et « La Femme de Paul » (I, 301).

Dans « Fou ? » également, l'érotisme se révèle dans le regard de la femme aimée, cause de vertige :

Ses yeux, comme s'ils m'eussent donné soif, me faisaient ouvrir la bouche. Ils étaient gris à midi, teintés de vert à la tombée du jour, et bleus au soleil levant. Je ne suis pas fou : je jure qu'ils avaient ces trois couleurs. Aux heures d'amour ils étaient bleus, comme meurtris, avec des pupilles énormes et nerveuses. [...] Mais quand le bleu pâle de sa prunelle, ce bleu liquide comme de l'eau, se découvrait, encore languissant, encore fatigué, encore malade des récentes caresses, c'était comme une flamme rapide qui me brûlait, exaspérant mes ardeurs (I, 522-523).

Contempler les yeux de sa maîtresse revient pour l'amant à redoubler l'acte charnel. Mais le charme exercé par le regard protéiforme est rompu, mis en question par l'affirmation « je ne suis pas fou » et par l'interrogation du titre : par l'érotisme, l'identité psychique est ainsi mise en danger.

À la différence de l'œil, le nez est cet « indice dans le corps de ce qu'il y a de plus primitif¹ ». L'odorat constitue le plus animal de nos sens, le moins intellectuel, et annonce l'emploi métaphorique du mot *flair* pour la capacité de « pressentir », d'« avoir du nez ». À ce titre, il tient lui aussi une place importante dans l'œuvre de Maupassant, où l'odeur annonce ou dit le personnage lui-même. Si, dans *Fort comme la mort*, l'« atmosphère écœurante et lourde » qui émane de l'« odeur fade de robes et d'habits vieillis » traduit le caractère engoncé des aristocrates et des grands bourgeois sclérosés en visite au Palais de l'Industrie (*FCM*, p. 914), le bar à canotiers où se déroule « La Femme de Paul » dégage une atmosphère de vitalité qui saisit brutalement : « l'odeur des corps » des clients excités et « celle des parfums violents » des femmes se mêlent aux « émanations des liqueurs » (I, 295), faisant de l'ensemble une foule grouillante qui transpire le vice. Les bains olfactifs dans lesquels nous plonge Maupassant sont significatifs du monde auquel appartiennent ses personnages.

Et parfois ce révélateur joue un rôle clé dans le jeu de la séduction. Assimilant la sensualité féminine à un parfum, Bel-Ami « aspir[e] d'un grand souffle avide la senteur » d'une passante embaumant l'air comme « une friandise de printemps » (*BA*, p. 302), de même que les deux officiers de « Tombouctou » se délectent de l'« odeur savoureuse² et troublante » (I, 923) semée par les femmes pressées. L'importance accordée à cette sensation est poussée à

¹ Cité par François Legrand, « Les Miroirs du désespoir », *Connaissance des arts*, n° 261, p. 53. La citation est de Jean Clair (catalogue de l'exposition *Mélancolie, génie et folie en Occident*, RMN-Gall., 2008, s. p.).

² À l'inverse, les Anglaises, avec leur « odeur de caoutchouc qui ferait croire qu'on les glisse, la nuit, dans un étui » (I, 881 ; II, 315), ainsi que les bonnes sœurs, avec leur « odeur fade de vieille jupe » (II, 329) sont dénuées de toute sensualité.

saturation dans « L'Ami Patience » où le narrateur découvre la maison close que tient un ancien camarade d'armée :

ce qui me frappait surtout, c'était l'odeur. Une odeur écœurante et parfumée, rappelant la poudre de riz et la moisissure des caves. Une odeur indéfinissable dans une atmosphère lourde, accablante comme celle des étuves où l'on pétrit des corps humains¹ (I, 972).

« Organe du grand accueil » d'après Michaux², l'odorat joue également un rôle crucial dans la rencontre avec la nature. En effet, il est souvent le premier sens par lequel passe la connaissance et la reconnaissance du monde extérieur. La Corse, à cet égard, a droit à un traitement de faveur : Maupassant donne en effet à l'île de beauté une saveur inédite (« — je la reconnaîtrais à cinq milles au large », dit le capitaine du paquebot qui conduit en Corse les jeunes mariés d'*Une vie*, R, p. 52), un parfum particulier qui coïncide avec le personnage ; tantôt il est question de l'« odeur sauvage de la Corse » (*Chro.* J. I, p. 69 ; *UV*, p. 52), tantôt de son « odeur forte [...], comme une sueur de la terre » (II, 502) : le caractère brut, originel, non altéré par la civilisation se fait proprement ressentir à travers la senteur des choses. Pour Brétigny aussi (selon toute apparence ici porte-parole de l'écrivain), la sensation olfactive procure un plaisir littéralement panthéiste, qui l'enchanté :

— Et si vous saviez quelles jouissances je dois à mon nez. Je bois cet air-là, je m'en grise, j'en vis, et je sens tout ce qu'il y a dedans, tout, absolument tout. Tenez, je vais vous le dire. D'abord avez-vous remarqué, depuis que vous êtes ici, une odeur délicieuse, à laquelle aucune autre odeur n'est comparable, si fine, si légère, qu'elle semble presque... comment dirai-je... une odeur immatérielle ? On la retrouve partout, on ne la saisit nulle part, on ne découvre pas d'où elle sort ! Jamais, jamais rien de plus... de plus divin ne m'avait troublé le cœur... Eh bien, c'est l'odeur de la vigne en fleurs ! (*MO*, p. 533-534).

Source du sentiment d'une totalité immatérielle, le sens olfactif exprime, dans une communion interne avec le monde extérieur, une sorte d'au-delà des sensations. Comme le dit judicieusement Philippe Bonnefis, « sans l'odorat, le sensualisme de Maupassant n'eût été qu'une religion sans transcendance³ ». De même que le sens olfactif est chez Baudelaire la clé qui convoque les autres sensations avec qui elle entretient des correspondances secrètes⁴, de

¹ Voir « Yvette » (II, 265).

² *Un barbare en Asie*, [1933], Gall., « L'Imaginaire », 1986, p. 68, cité par Philippe Bonnefis, *Parfums. Son nom de Bel-Ami*, Galilée, Paris, 1995, p. 46.

³ *Parfums. Son nom de Bel-Ami*, op. cit., p. 57.

⁴ « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,/Et d'autres... » (« Correspondances », *Spleen et Idéal*, IV, *Les Fleurs du mal* [1861], op. cit., p. 38).

même chez Maupassant ouvre-t-il tel un sésame la porte d'un ailleurs sur-naturel, intact, inviolé, une terre inconnue réservée aux initiés.

b- Les sens comme source de connaissance et de bonheur

Les sens permettent ainsi le contact avec le monde et les autres, et sont même la seule porte d'accès à la connaissance et au bien-être. C'est parce qu'elles renient leur corps, qu'elles font taire leurs sensations, qu'Henriette et Jeanne – les héroïnes respectives d'« Une partie de campagne » et d'*Une vie* – voient leur vie marquée par le malheur et la résignation, alors même que les sens leur procurent leur seul et unique moment de jouissance, dû à l'abandon total à la nature, à leur nature (I, 253, *UV*, p. 56-58). Maupassant est un héritier radical du sensualisme. Certes, le monde recèle une part d'inconnaissable, impénétrable au savoir humain mais, aussi infime soit-elle, la seule connaissance du monde se fait par les sens. Et la pensée n'existe que secondairement par rapport aux sens, subordonnée à eux, dépendante d'eux. C'est la leçon d'Aristote : « Rien n'est dans l'intelligence qui n'ait d'abord été dans les sens¹ », qui sera reprise et largement développé par Spencer, lui-même héritier du sensualisme dont l'un des célèbres représentants, Helvétius, dira : « Juger n'est jamais que sentir² ».

L'originalité de Maupassant consiste à faire des sens des transmetteurs privilégiés d'impressions vives :

C'est une faculté rare et redoutable, peut-être, que cette excitabilité nerveuse et malade de l'épiderme et de tous les organes qui fait une émotion des moindres impressions physiques et qui, suivant les températures de la brise, les senteurs du sol et la couleur du jour, impose des souffrances, des tristesses et des joies [...] ; mais, si le système nerveux n'est pas sensible jusqu'à la douleur ou jusqu'à l'extase, il ne nous communique que des commotions moyennes, et des satisfactions vulgaires (*VE*, p. 28-29).

Les sens sont en prise directe sur le moi intime. Certes, le risque (parfois terrible) est d'être alors sans défense, tel « un écorché vif » (*MO*, p. 536), de se retrouver comme par un électrochoc ravagé par l'immédiateté et la violence de la sensation. Mais, malgré (et grâce à) sa brutalité, cette impression des sens est source d'authenticité et, dans le meilleur des cas, de bonheur. Compte tenu du regard pessimiste que Maupassant porte sur le monde post-

¹ La traduction latine du texte grec est : « Nihil est in intellectu quod prius non fuit in sensu » (Aristote, *De anima*, 432a5s).

² Helvétius, *De l'esprit* (1758).

adamique et dans la mesure où il s'agit essentiellement d'un rapport physique au réel, il serait plus juste de parler de jouissance que de bonheur. Dans *Mont-Oriol*, après avoir fait l'éloge de l'effet que procure la musique, Brétigny clame et réclame le plaisir de vivre grâce aux sens :

— Parbleu ! À quoi servirait de vivre si on ne sentait pas vivement ? Je n'envie pas les gens qui ont sur le cœur une carapace de tortue ou un cuir d'hippopotame. Ceux-là seuls sont heureux qui souffrent par leurs sensations, qui les reçoivent comme des chocs et les savourent comme des friandises. Car il faut raisonner toutes nos émotions heureuses ou tristes, s'en rassasier, s'en griser jusqu'au bonheur le plus aigu ou jusqu'à la détresse la plus douloureuse (*MO*, p. 537).

Que peut bien signifier l'alliance des mots « raisonner des émotions » ? Comment comprendre la juxtaposition des verbes « raisonner », « se rassasier » et « se griser » ? Ne s'agit-il pas en fait de laisser de côté le sentiment (« heureux » ou triste), de s'émanciper de toute interprétation, de tout jugement, pour ne recueillir que l'essence, la pulpe même de l'émotion ? Et alors, qu'elle soit bonheur ou détresse, peu importe, si l'émotion a été goûtée jusqu'à la lie ou appréciée jusqu'à sa quintessence. Dans la lignée du célèbre « enivrez-vous¹ » baudelairien, la sensation chez Maupassant relève d'une véritable poétique.

Le jaillissement sensoriel donne lieu à des séquences heureuses. Ainsi, dans *Mont-Oriol*, la scène du bain – dont l'eau se distingue de celle croupissante et angoissante des marécages ou des étendues immobiles² – est un des rares moments où Christiane éprouve un bien-être certain, où plaisir et bonheur sont une même chose :

Elle vivait, le cœur léger et l'âme en joie. Le bain du matin était son premier plaisir, un délicieux plaisir à fleur de peau, une demi-heure exquise dans l'eau chaude et courante qui la disposait à être heureuse jusqu'au soir [...], cette sensation d'un bain tiède, d'un grand bain de bonheur où elle se plongeait corps et âme (*MO*, p. 543).

On est bien ici en présence d'une unité primitive retrouvée, à condition de dégager ce terme de toute connotation religieuse, une communion – par l'entremise des sens – entre l'homme et la nature se vit à travers les pores de la peau, ces passages qui font que la peau elle-même, loin d'être superficielle, est profondeur. De son côté, Brétigny se rappelle « le soir du gour de Tazenat » où, plongé au côté de Christiane dans un paysage idyllique, il vécut « les

¹ Il s'agit du titre du texte XXXIII des *Petits poèmes en prose* (1869).

² Le marais est objet de fascination pour Maupassant : il « y sen[t] comme la révélation confuse d'un mystère inconnaissable, le souffle originel de la vie primitive qui était peut-être une bulle de gaz sortie d'un marécage à la tombée du jour » (*SLE*, p. 117). Un espace profondément énigmatique, donc. Voir « En Bretagne » (*Chro.*, D. I, p. 802-804) et « Sur l'eau » (I, 54), « La Femme de Paul » (I, 291), « Histoire d'un chien » (I, 314), « En voyage » (I, 431), « Mlle Cocotte » (I, 758), « Lettre trouvée sur un noyé » (I, 1138), « Petit soldat » (II, 485), « Le Trou » (II, 831), « Le Horla » (II, 915), « La Nuit » (II, 944).

heures les plus douces qu'il eût goûtées de sa vie¹ » (*MO*, p. 587). La plénitude, qui emplit les deux amants au début du roman, trouve un écho dans ce paysage montagnard du cœur de l'Auvergne, objet qui soudainement se métamorphose :

À mesure qu'ils montaient l'air devenait plus vif ; et quand ils atteignaient le bouquet de sapins, l'odeur de la résine les rafraîchissait comme un souffle de la mer. Ils s'asseyaient sous les arbres sombres, elle sur une butte d'herbe, lui plus bas, à ses pieds. Le vent dans les tiges chantait ce doux chant des pins qui ressemble un peu à une plainte ; et la Limagne immense, aux lointains invisibles, noyée dans les brumes, leur donnait tout à fait la sensation de l'Océan. Oui, la mer était là, devant eux, là-bas ! Ils n'en pouvaient douter, car ils recevaient son haleine sur la face ! (*MO*, p. 577).

L'emploi de l'expression « donner la sensation » – au lieu de « donner l'illusion » attendue ici – traduit la pensée d'un sujet sentant. La métamorphose du paysage prend corps. L'image devient tactile.

Mais cet espace n'est pas que fictionnel. Au cours de son voyage de 1885 en Sicile, Maupassant éprouvera la même jouissance face au paysage de Palerme, à la sortie de l'église San Giovanni degli Ermiti :

En sortant du couvent, on pénètre dans le jardin, d'où l'on domine toute la vallée pleine d'orangers en fleur. Un souffle continu monte de la forêt embaumée, un souffle qui grise l'esprit et trouble les sens. Le désir indécis et poétique qui hante toujours l'âme humaine, qui rôde autour, affolant et insaisissable, semble sur le point de se réaliser. Cette senteur vous enveloppant soudain, mêlant cette délicate sensation des parfums à la joie artiste de l'esprit, vous jette pendant quelques secondes dans un bien-être de pensée et de corps qui est presque du bonheur (*VE*, p. 86-87).

Ce bonheur est d'autant plus remarquable qu'il fait suite à la éprouvante visite du cimetière des Capucins. Le choix des termes employés par l'écrivain pour communiquer ce rapport au monde est significatif : le « bonheur de respirer » (*UV*, p. 12), l'« espèce de communion » (I, 300) procurent un bien-être qui vaut la peine de vivre.

Cette quête de connaissance et de bonheur concerne au plus haut point l'artiste qui, grâce aux sens, peut décrypter le fouillis sensoriel du monde, faire part de son lien intime au réel, en découvrir et révéler la beauté. C'est la sensation qui permet à l'artiste de métamorphoser sa relation au réel, Jules Lemaître l'a bien saisi :

Peu à peu la sensation infime s'épanouit en rêve panthéiste ou se subtilise en désenchantement suprême. [...] il [Maupassant] a la grande sensualité, celle qui –

¹ Voir « Madame Parisse » (II, 704) et « L'Ermitte » (II, 686).

comment dirais-je ? – ne se localise point, mais qui déborde partout et fait de l'univers physique sa proie délicieuse : et alors tout est sauvé par la poésie¹.

Ainsi, par le biais de la sensation, Maupassant « joint parfois les contraires, annule fugitivement les discordances du monde² ». Ce rapport harmonieux à l'univers accorde à l'homme un répit face à la misère de sa condition. « Puisqu'il sent, il jouit³ » : voilà comment Senancour résume le lien qui unit l'être à l'univers. Par-delà une même conception de l'écriture et un même usage du style simple, ce que partage Maupassant avec ce préromantique, c'est l'idée que le bonheur ne peut se connaître que par un retour à la nature. Dans les *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, l'individu accède au plaisir dans la mesure où il trouve son harmonie avec le monde. C'est bien le sens du sous-titre de l'ouvrage qui propose « une théorie de la sensation comme médication et instrument du bonheur terrestre⁴ ». Les sensations créent un lien charnel, organique, parental entre l'être et le cosmos, donnent une impression d'unité retrouvée.

Chez Maupassant, donc, la pensée n'est pas la faculté maîtresse, au sens de première et supérieure. Outre qu'elle est limitée et qu'elle a des effets néfastes, elle est, chez lui, discréditée par la langue même de notre auteur. En la matière, le paradigme *raison*, trop positivement connoté par la philosophie des Lumières, n'est utilisé que dans des expressions qui en sapent le sens. Citons, à titre d'exemples significatifs, « perdre la raison » (I, 696), « affoler sa raison » (I, 649), « raisonner toutes nos émotions » (*MO*, p. 537), ou encore l'image de la « tempête sensuelle emportant [l]a raison » (II, 641). Autant de locutions qui détrônent la faculté reine de l'entendement ! Chez Maupassant, il suffit de bien peu pour que la raison soit détournée, décriée, démentie. Quant aux termes *esprit* et *pensée*, employés indifféremment pour désigner l'aptitude à réfléchir, ils sont eux aussi propulsés dans des registres qui leur sont *a priori* étrangers. Ainsi, quand l'esprit est « excité » (*FCM*, p. 901), la pensée est sujette à « surexcitation » (*NC*, p. 1077). On le voit, l'esprit développe les mêmes fonctions que les sens, les facultés mentales se comportent comme des pulsions, à la faveur d'un organisme qui dissout la dualité, qui dépasse toute contradiction entre tête et corps.

¹ « Maupassant », *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, I, Lecène/Oudin éd., 1888, p. 298-300.

² Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *op. cit.*, p. 88.

³ Étienne de Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, *op. cit.*, 4^e rêverie, p. 69.

⁴ Pourtant Fabienne Bercegol note que chez Senancour « ce bonheur sensoriel aboutit à une inquiétude », à « l'impossibilité d'être heureux » et au divorce entre le « tout permanent et sublime » et « l'individu souffrant et mortel » (Introduction aux *Rêveries*, *op. cit.*, p. XVIII-XIX).

C. Le triomphe des pulsions : instinct, sexualité et meurtre

Les sens, donc, donnent accès à une certaine forme de bonheur. Mais dans le même temps – et c’est cette ambivalence qui est caractéristique de la vision qu’en a notre auteur – ils rappellent sans cesse à l’être humain – et plus particulièrement à la femme – son immanence, sa matérialité. Car l’être maupassantien est avant tout un être d’instinct, un être qui donne libre cours à ses pulsions, ou plutôt qui les subit, qu’elles soient pulsions de vie, pulsions de mort ou pulsions sexuelles. C’est la nouvelle composante de la définition de *primitif*. Ainsi, les personnages vivent leur sexualité à la fois comme une force de vie, une source de jouissance et le jaillissement de l’animal qui est en eux ; c’est pourquoi certains cherchent dans l’érotisme un moyen de jouer avec l’instinct. En outre, la quête du plaisir – et c’est ce qui la fonde en partie – est indissociable d’une certaine brutalité, les relations humaines (intimes ou non) étant conçues comme des rapports de forces. Tantôt prédateur, tantôt proie, l’homme se comporte comme une bête. D’où la fréquence dans notre corpus, comme une contre-culture, des pulsions de violence et de meurtre, qui sont comme enracinées en l’homme. Maupassant, on le voit, exploite toute la polysémie des termes qui rôdent autour de la notion de primitif : de même que, nous l’avons vu, le mot *bêtise* est sémantiquement riche pour notre sujet, de même le vocable *brute* – qui désigne un individu tantôt inculte, privé des outils intellectuels nécessaires à la compréhension, tantôt brutal, d’une violence excessive, qui agit de manière irréfléchie – est à la jonction de la bêtise et du pulsionnel.

1. L’homme animalisé

Le primitif, c’est ainsi celui qui est assujéti à ses instincts, celui qui fait la part belle à l’animalité qui le constitue. Fascinante aux yeux de Maupassant, cette animalité couve en chaque homme, au point qu’elle transforme les rapports humains en partie de chasse et fait de l’instinct une force invincible. Tout se passe comme s’il n’y avait eu qu’« un seul et même patron pour tous les êtres organisés¹ », pour reprendre une formule utilisée par Balzac dans son « Avant-propos » à *La Comédie humaine*. Mais chez Maupassant, l’animalisation de

¹ Balzac, *La Comédie humaine*, op. cit., 1976, p. 8.

l'homme ne se cantonne pas à l'apparence extérieure comme le pense également Buffon¹ : elle est généralisée².

a- La chasse comme métaphore des relations humaines

La figure de l'autre est souvent perçue comme une menace, qu'il s'agisse du partenaire, de l'ami, du collègue, du voisin, de l'étranger, etc. Au jeune homme qui considère l'hippopotame, le tigre, l'éléphant et le gorille comme autant d'« animaux [...] redoutables », le chasseur John Rowell rétorque que « le plus mauvais » d'entre tous n'est autre que « l'homme » (I, 1118-1119). C'est bien connu : *homo homini lupus*³. C'est la célèbre formule de Plaute reprise par Hobbes, et développée par Schopenhauer :

La vie est une chasse incessante où, tantôt chasseurs, tantôt chassés, les êtres se disputent les lambeaux d'une horrible curée ; une histoire naturelle de la douleur qui se résume ainsi : vouloir sans motif, toujours souffrir, toujours lutter, puis mourir et ainsi de suite dans les siècles des siècles, jusqu'à ce que notre planète s'écaille en petits morceaux⁴.

La formule « dans les siècles des siècles », empruntée au *Notre Père*, qu'elle détourne violemment de son sens, confère un caractère désespérément parodique à cette non-profession de foi qui définit la vie uniquement par la négative, comme une tragédie privée de grandeur, dérisoire. C'est à un portrait au vitriol que se livre le philosophe allemand, foncièrement pessimiste, qui ne voit dans l'existence qu'une suite d'actes insensés, dans l'homme qu'un chasseur chassé soumis aux lois de la Nature et dans la terre qu'une matière vouée à la désagrégation. Schopenhauer prédit ainsi la fin du monde. Héritier de cette terrifiante conception, Maupassant représente à son tour, par le biais de la fiction, un monde où la cruauté et les massacres sont lois.

Et justement, ce n'est pas tant comme exutoire à la violence que comme source de violence que la chasse nous semble la métaphore-clé des relations humaines dans l'œuvre de Maupassant. Si ce thème est curieusement absent des romans⁵, ce n'est pas à notre avis parce

¹ « En comparant l'homme avec l'animal, on trouvera dans l'un et dans l'autre un corps, une matière organisée, des sens, de la chair et du sang, du mouvement et une infinité de choses semblables ; mais toutes ces ressemblances sont extérieures » (Buffon, *Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », 2007, p. 186).

² Jean Salem en a fait l'un de ses objets d'étude : « Le bestiaire imaginaire de Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 129-138). Voir aussi Anne Marmot Raim, *La Communication non-verbale chez Maupassant* (Nizet, 1986, p. 87-89).

³ Plaute, *La Comédie des ânes* (II, 4, 88).

⁴ *Pensées, maximes et fragments, op. cit.*, p. 78. Cité par Louis Forestier dans « Chasse et imaginaire dans les contes de Maupassant », *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*, n° 129, oct. 2005, p. 58-59.

⁵ À l'exception de quelques allusions dans *Une vie*, autour du personnage du comte de Fourville (*R*, p. 109).

que citoyen rime avec civilisé, mais plutôt parce que l'homme soi-disant civilisé croit avoir canalisé ses pulsions, ou le feint. Tout en soulevant le problème de la perte du rapport à la nature, les romans témoignent d'une violence qui prend d'autres formes que celle des récits qui ont pour cadre la campagne, des formes plus cachées, mais non moins réelles. Ainsi, dès les premières lignes du roman, Bel-Ami jette sur les dîneurs attardés un de ces regards rapides « comme des coups d'épervier » (*BA*, p. 197) ; le terme « épervier », double, désigne et le rapace et le filet de pêcheur, et convient parfaitement à ce personnage qui « se sen[t] au cœur tous les instincts du sous-off lâché en pays conquis » (*BA*, p. 200). Cela posé, le lecteur de notre corpus est frappé par le nombre de personnages qui pratiquent le sport de la chasse, entre amis ou en famille, comme dans « Hautot père et fils » (II, 1057), et par leur « plaisir¹ » (I, 532) – qui est plutôt une frénésie – à « mitraille[r] », (I, 413), à « massacre[r] » les animaux (I, 625). Cette passion de « fanatiques² » (I, 411), qui s'exerce « avec emportement, avec une joie sauvage » (I, 336), s'empare même des dames telles que mesdames Nilsson et Pasca (*Chro.*, D. I, p. 412) et que l'héroïne de « Confessions d'une femme » (I, 470). Elle rend le chasseur tantôt « possédé des pieds à la tête » (I, 470), tantôt « gris[é] comme [s'il avait bu] de l'absinthe » (I, 499) ; elle est même souvent un substitut de la passion amoureuse (I, 625), que Maupassant lui-même partage et dont ne saurait pas même le détourner la jolie comtesse Potocka. Voyons l'importance que, dans « La Rouille », le baron de Coutelier accorde lui aussi à ce loisir, qui est bien autre chose qu'un loisir :

Il chassait tous les jours, du matin au soir, avec un emportement furieux. Il chassait hiver comme été, au printemps comme à l'automne, au marais, quand les règlements interdisaient la plaine et les bois ; il chassait au tiré, à la courre, au chien d'arrêt, au chien courant, à l'affût, au miroir, au furet (I, 539).

Le rythme des deux phrases est celui du halètement, de l'orgasme, de la transe, comme le suggèrent les séquences simplement juxtaposées, très courtes et qui vont s'accélération. Le baron chasse, n'importe où, n'importe quand, n'importe quoi : comme un obsédé sexuel en quête de nouveau, comme un drogué cherchant une substance toujours plus forte, le baron chasse pour chasser, possédé par un besoin qui relève à la fois de l'urgence et du hasard, sourd et aveugle à tout le reste. Et ce n'est pas le contact avec la nature qui est recherché dans la chasse ; même si les mots « marais », « plaine » et « bois » apparaissent, ils n'ouvrent pas sur une description, ils ne servent que de cadre, ce qui permet de focaliser sur le personnage et

¹ Rares sont ceux qui, tel le héros de « Châli », sont « dégoûté[s] », « las de ce plaisir toujours pareil » (II, 87).

² Voir les frères d'Arville dans « Le Loup » (I, 625-626), le fils de la mère Sauvage (I, 1218) et le narrateur des « Bécasses » (II, 563).

sur l'action. Poussé par le goût du sang, le chasseur prend les traits d'un criminel quand la chasse tourne mal car elle offre alors des émotions inattendues comme dans « Confessions d'une femme » (I, 468), « Hautot père et fils » (II, 1056), « Le Loup » (I, 625), « Le Garde » (II, 347). Écoutons donc le narrateur d'« Amour » décrire son plaisir sans mâcher ses mots : « J'aime la chasse avec passion ; et la bête saignante, le sang sur les plumes, le sang sur mes mains, me crispent le cœur à le faire défaillir » (II, 845). Une phrase, une confidence, en somme, et pourtant, on est ici dans l'inavouable, dans le secret le plus intime qui envahit tout le moi, de même que le rouge colore toute la phrase puisque rouge du sang, rouge de la passion, rouge du cœur se répondent dans une symphonie funèbre excitante et terrifiante. L'homme, pris dans le cercle de l'éternel retour, redevient le chasseur qu'a été son lointain ancêtre préhistorique, et redevient, par le même mouvement, la bête humaine livrée à ses pulsions, auxquelles le juge dément d'« Un fou » donne carte blanche, à plusieurs reprises et envers des victimes tant humaines qu'animales. Ce qui fascine dans la chasse, crime légal, c'est son effet, effet poignant de dédoublement : le cœur palpitant de l'oiseau blessé, qui défaille, trouve un dernier écho dans le cœur battant à se rompre de l'homme. Et ce qui fascine encore, c'est le spectacle de la mort : « voir les petits lapins foudroyés culbuter comme des clowns¹ », contempler les oiseaux « tomber sous le[s] plombs, pareils à des loques de plumes » (*FCM*, p. 969), regarder « jaillir sur la robe blanche des gouttelettes de sang rose², tandis que la bête expire sans avoir quitté ses œufs » (I, 413). La jouissance que les chasseurs tirent de ce type de visions s'apparente à celle qu'éprouvent certains criminels de notre corpus qui se délectent de la souffrance de leur victime, en même temps que de leur propre pouvoir, fascinés par le spectacle de la mort de l'autre où peut-être se pressent la mort de soi.

Sans doute, derrière ce plaisir « sanguinair[e] » (I, 625) transparaît aussi la quête d'un retour à l'état de nature. À la faveur de promenades en Afrique, Maupassant soulève ce problème dans une lettre de 1888 à madame Straus, où il avoue préférer au contact des « civilisés qui dissertent, argumentent et raffinent » les plaisirs offerts par la nature³ :

J'aime mieux tirer mon coup de fusil sur un oiseau qui passe, et que je tue, et que je regrette d'avoir tué en le voyant mourir. Et je repars avec ce remords de la bête agonisante, dont les tressaillements me restent dans l'œil. Et je recommence (*Corr.*, Suf. III, n° 536).

¹ Voir « La Bécasse » (I, 666).

² Voir « Misère humaine » (II, 753).

³ À la campagne, dit le héros des « Bécasses », « je perçois bien nettement, et délicieusement, la différence du dedans et du dehors » (II, 563).

Cet extrait met en exergue le sentiment dialectique qui habite notre auteur, chez qui la chasse engendre à la fois plaisir et culpabilité, le premier l'emportant cependant sur le second. Cette ambivalence est déjà présente dans la chronique « Par-delà », où Maupassant déplore « la monotonie et la pauvreté des joies terrestres » (*Chro.*, J. II, p. 399) :

Il est, paraît-il, délicieux de parcourir les bois et les champs avec un fusil dans les mains et de tuer tous les animaux qui s'enfuient devant vos pas, les perdrix qui tombent du ciel en semant une pluie de sang, les chevreuils aux yeux si doux, qu'on aimerait caresser, et qui pleurent comme des enfants ? (*Chro.*, J. II, p. 401).

Comment ne pas penser à la frénésie du saint Julien de Flaubert ? On l'a compris, l'incise « paraît-il » est là pour laisser entendre que l'auteur ignore pour sa part tout de cette jouissance, pour mettre à distance et soumettre à un jugement critique les phrases qui suivent. La modalité permet de marquer le pas, mais comme on le marque juste avant de céder à la tentation. Le développement accordé à la description de la chasse est tel que le lecteur s'interroge. Qui est ce « on » ? Où faut-il, donc, situer l'écrivain ? Dans l'incise initiale ou sur les traces du chasseur ? Du côté de celui qui condamne cette pratique et qui humanise l'animal, en lui attribuant la faculté de pleurer, ou bien du côté de l'amateur de chasse, incapable de résister à l'appel du sang, à son pouvoir mortifère ? Chez tous les deux, bien sûr. Tout Maupassant est là, dans ce regard aigu porté sur l'homme, profondément double, à la fois barbare et tragiquement lucide : conscient de sa propre barbarie. Si la chasse suscite chez notre auteur cette terreur sacrée, cette fascination mêlée d'horreur, c'est parce qu'un rituel qui est à la fois sacrilège et vénération la transcende. En effet, dans l'exercice de la chasse, la mort est une cérémonie à la fois solennelle et joyeuse, elle est innocente et irréparable, essentielle et dérisoire, un instant magique où les contradictions s'abolissent. Celui qui donne la mort introduit dans un espace-temps nouveau, interdit au profane, au vulgaire. La mise à mort est le privilège exceptionnel de participer à un moment unique, à un instant définitif qui jamais ne reviendra. Avec quelque chose d'une hystérie immobile, le spectacle du grand mystère consacre la différence infinitésimale entre l'avant et l'après, le encore (vivant) et le déjà (mort), entre l'ici et l'ailleurs. Il déclenche un « rire formidable » (I, 540), et il faut entendre dans l'adjectif toute sa résonance étymologique. Oui, c'est bien de cela qu'il s'agit : la cruauté inhérente à l'homme trouve sa plus claire expression dans une pratique primitive précédant les tabous, où tout est permis, qui reposent sur des forces inégales, où les règles de la civilisation n'ont plus – ou pas encore – prise sur l'individu, où resurgissent les pulsions, favorisant la régression vers l'animal humain.

b- L'instinct comme force irrépressible

En vain l'homme tente, notamment au moyen de l'art, d'échapper à son animalité. Aux yeux de Maupassant, « une divinité jalouse » (*VE*, p. 22) semble le lui avoir interdit et le contraint à seulement « boire, manger, faire des enfants et des chansonnettes et s'entre-tuer par passe-temps » (*SLE*, p. 61). Dans cette définition qui fait de lui un être sans qualité, le mélange des tons, le recours à l'humour noir, la désinvolture apparente de l'oxymore final disent l'impossibilité pour l'homme de se soustraire à son animalité, parce qu'il est soumis à ses seuls besoins primaires. Dans « Zut ! », une chronique de 1881, Maupassant déclare que « nous sommes devenus, heureusement, des hommes de raisonnement et non plus des hommes d'emportement » (*Chro.*, J. I, p. 266), formule qui sonne (avant la lettre) sa méthode Coué. En effet, la plupart de ses textes tendent à montrer le contraire, en faisant de l'homme, essentiellement, un être d'instinct. Même s'il cherche à se soustraire à sa condition animale, c'est bien l'instinct qui le mène, qui le détermine : à la question posée par le narrateur de « M. Jocaste » : « Que peuvent les sentiments appris contre la violence des instincts ? Que peut le préjugé de la pudeur contre l'irrésistible volonté de la nature ? » (I, 718), l'interlocutrice reste muette. Maupassant, quant à lui, répond, en 1888, mettant en cause son affirmation préalable : « nous sommes des bêtes, nous resterons des bêtes que l'instinct domine et que rien ne change » (*SLE*, p. 71).

De fait, cette prédestination se révèle une malédiction. Car, en même temps que pulsion vitale, le désir est « force irrésistible » (I, 1060 ; II, 639), qui « emporte » l'être (I, 720), le fait « succombe[r] » (I, 1090), lui « ôt[e] toute force de résistance » (II, 1102), tel « un aimant » (*FCM*, p. 966). Nous l'avons vu : l'instinct sexuel est bien le plus grand piège que la création ait tendu à l'homme. C'est ce que Schopenhauer appelle le Vouloir, ce besoin inconscient et indéchiffrable qui impose à l'homme sa loi, alors même que traditionnellement on définit la volonté précisément comme la faculté raisonnée d'exercer un libre choix. C'est comme si, pour Maupassant comme pour Schopenhauer, se déroulait dans la caverne obscure du destin de l'homme un combat immémorial et tragique – car perdu d'avance – entre le Vouloir (avec un V majuscule qu'un second v vient parfois encore renforcer dans l'expression *Vouloir-vivre*) et la volonté.

Maupassant reprend donc à son compte la conception de Schopenhauer en parlant de « loi impérieuse de la vie » (I, 981), de « volonté acharnée de la nature » (I, 984). Car, tout sexe, tout âge, toutes catégories sociales confondues, l'homme ne fait qu'« obéir à une loi

instinctive, irrésistible, dont la nature semble nous avoir dicté les principes » (*Chro.*, J. III, p. 306). À la « Loi morale » qui relève de la culture et qui donne son titre à cette chronique, l'écrivain oppose la loi naturelle, loi « irrésistible¹ » dont la souveraineté est rendue absolue et universelle par le recours au pronom « nous ». Ce n'est pas autre chose que dit la vieille dame de « Jadis », qui met en garde sa petite-fille contre le romantisme en arguant que « les instincts toujours sont les plus forts, et [qu']on ne devrait pas trop leur résister » (I, 183). Dans « Le Docteur Héraclius Gloss », sujet à des « goûts [...] semblables à ceux de son frère supérieur », l'homme, (I, 37), le singe incarne la pulsion que l'homme tente en vain de refouler. Faire rejaillir la bête qui sommeille en l'être humain, voilà ce vers quoi tend le docteur, et Maupassant avec lui. Au triple déterminisme adaptés de Taine par Zola – celui de l'époque, du milieu et de l'hérédité –, Maupassant ajoute celui de la loi de l'instinct.

Une grande partie des contes donne justement à voir ce « démon de la chair » (I, 299) qui assaille les personnages et les prive de tout libre-arbitre. C'est précisément ce que déplore Henry James, qui voit dans l'instinct sexuel « la ficelle qui anime presque toutes les marionnettes de M. de Maupassant² ». L'image des marionnettes agies par le Vouloir est explicite dans « Yvette », où les deux amants sont mus par un désir qui s'apparente à une « mécanique invisible, cachée sous leurs pieds » (II, 244). Il est impossible pour eux de contrarier « l'appel d[u] désir », de « soutenir la lutte » (V, p. 109), d'« échapper à cet irrésistible appel » (*MO*, p. 550). Les personnages de notre corpus agissent comme des malades submergés par leurs besoins. Le sujet, dégradé, se trouve ainsi gagné par une force brutale dont il n'est pas maître. C'est bien de cela qu'il s'agit dans « Le Port », où les matelots une fois à quai ne pensent qu'à une chose : « lâch[er] en liberté la brute humaine » (II, 1128). Dès 1878, Maupassant développe cette idée, dans un poème intitulé « Vénus rustique » dont l'héroïne, « née/Pour [l']œuvre charnelle », ne peut que se soumettre au « besoin d'obéir à la fatalité » (V, p. 105). Maupassant, fasciné par cette question, voit là le matériau même de tout romancier observateur³, dont il dit dans « Les Subtils » (1884) qu'il se doit

de pénétrer et d'expliquer l'obscur travail des volontés, le profond mystère des réflexions inconscientes, les déterminant tantôt plus instinctifs que raisonnés et tantôt plus raisonnés qu'instinctifs ; d'indiquer la limite insaisissable où le vouloir réfléchi se mêle, pour ainsi dire, à une sorte de vouloir matériel, sensuel, à un vouloir animal (*Chro.*, J. II, p. 394).

¹ Voir, dans *Mont-Oriol* le « désir impérieux » (R, p. 547), dans « Duchoux » l'« ardeur impétueuse » (II, 1102).

² *Sur Maupassant*, [1888], trad. E. Labbé, éd. Complexe, 1987, p. 84.

³ Parmi ces écrivains, Maupassant range Paul Bourget et sa « remarquable nouvelle, “ L'Irréparable ” » (1884).

Ce qui est décrit ici, c'est le frottement des forces l'une contre l'autre, mi-affrontement, mi-accouplement qui, comme dans l'aventure mythologique de Pasiphaé, victime elle aussi d'une malédiction, donne naissance à un monstre mêlé : la figure du Minotaure, c'est l'homme dans sa double postulation. La volonté individuelle se mêle à ce que Schopenhauer appelle le Vouloir, cette force supérieure, propre à l'espèce, qui dicte à l'homme ses faits et gestes, comme si le *processus d'individuation*¹ ne pouvait s'accomplir jusqu'à son terme. Blérot, le héros d'« Un sage », en a bien conscience, lui qui souffre d'avoir une femme impossible à assouvir, mais qui reconnaît que personne n'est à blâmer : « — Qu'y faire ? Ce n'est ni sa faute, ni la mienne. Elle est ainsi, parce que la nature l'a faite ainsi » (I, 1090). Sexualité oblige. Le fatalisme est la seule réponse. Chez le couple d'« Au bois », le besoin est si fort qu'il le conduit à se « faire pincer [...] en plein champ, à dix heures du matin » par un gendarme qui sermonne les vieux amants (II, 759). Si, dans ce conte, le sujet est traité sous l'angle de la farce, tel n'est pas toujours le cas. Tandis que Duroy est « travaill[é] » (BA, p. 198) par la recherche d'une rencontre amoureuse², le narrateur de « Fou ? », lui, s'« épuis[e] dans une rage d'inassouvable désir » (I, 522). De même que, séparé de sa maîtresse, l'amoureux transi de « La Veillée » se considère « comme un damné brûlé par [s]on souvenir » (I, 448), de même que Jean-Nicolas Lougère ressent après la mort de sa femme « le besoin irrésistible d'un cœur et d'une chair de femme » (II, 994), de même Renardet « souffr[e] de vivre seul » depuis qu'il est veuf :

il en souffrait moralement et physiquement. Habitué depuis dix ans à sentir une femme près de lui, accoutumé à sa présence de tous les instants, à son étreinte quotidienne, il avait besoin, un besoin impérieux et confus de son contact incessant et de son baiser régulier. Depuis la mort de Mme Renardet, il souffrait sans cesse sans bien comprendre pourquoi, il souffrait de ne plus sentir sa robe frôler ses jambes tout le jour, et de ne plus pouvoir se calmer et s'affaiblir entre ses bras, surtout (II, 637-638).

L'être ne maîtrise bientôt plus rien, mû par des forces, en lui, qui tentent de se libérer, incoercibles. Vaines les baignades de Renardet dans la Brindille pour « apaiser l'ardeur de son sang » (II, 638), vaines les « courses désordonnées » de Mme Hélène « pour affaiblir son corps révolté » (I, 983).

¹ Le *processus d'individuation* est le processus de formation de l'individu comme être distinct de la psychologie collective. Cette étape est un processus de différenciation d'un individu par rapport aux autres du groupe et de prise de conscience de son individualité profonde. Ce concept inventé par Carl Jung est notamment développé dans *Les Racines de la conscience* (1954).

² Notons toutefois que chez lui, les ingrédients se confondent : le désir sexuel se mêle à l'amour propre et l'ambition au désir de revanche.

Quelle que soit la posture adoptée, les êtres sont objets et non sujets de leur désir. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la nuance opérée par Pierre Danger à propos de l'ambition de Bel-Ami, qui n'est « pas de l'ordre du désir [...] mais de l'ordre de la pulsion¹ ». Pulsion et non désir, cette distinction fondamentale, nous l'avons vu, vaut pour bon nombre de personnages de notre corpus. Sous l'effet de cette pulsion, l'être est réduit à un objet : voilà ce que traduit la langue de Maupassant, à travers les expressions « malgré elle » (*MO*, p. 571), « sans savoir » (I, 1075), « à son insu », et à travers les verbes « s'abandonner » (II, 758), « subir » (II, 270) et « être poussé » (I, 1052 ; II, 375). Dans *Mont-Oriol*, la liaison entre Christiane et Brétigny est elle aussi placée sous le signe de l'abdication :

il s'était dressé plus vite qu'elle et l'avait saisie dans ses bras en se jetant sur sa bouche. Alors, sans un cri, sans révolte, sans résistance, elle se laissa retomber sur l'herbe, comme si cette caresse lui eût cassé les reins en brisant sa volonté. Et il la prit aussi facilement que s'il cueillait un fruit mûr (*MO*, p. 560).

Le désir met en sujétion : le sujet « elle » se retourne en objet (« il la prit ») et la comparaison confirme cette objectivation : l'allusion au « fruit mûr » – chute du fruit, chute de la femme vaincue, chute de la phrase – offre Christiane à son amant, comme si la nature était complice ou même instigatrice. Une fois Christiane oubliée, ce sera au tour de Charlotte de susciter chez Brétigny, qui ne fait qu'« obéi[r] à ses entraînements » (*MO*, p. 530), « un de ces élans tumultueux qui le jet[tent] éperdu de passion aux pieds de la dernière aimée » (*MO*, p. 672). La proie a beau varier, le Vouloir persiste, se déroule en un nouveau visage, à la fois différent et semblable, indéfectible. L'image qui revient le plus souvent au sujet des femmes est celle de la résistance qui tombe : c'est le cas d'Henriette dans les bras de son canotier (I, 253), de Mme Walter, qui dans un seul et même mouvement repousse et rend, « malgré elle », à Duroy ses baisers, avant de « se laiss[er] dévêtir par lui », « vaincue, résignée » (*BA*, p. 404-405). C'est le cas encore d'Any de Guilleroy qui « consen[t] en résistant » (*FCM*, p. 857) et de Rose qui, bien que « luttant elle-même contre l'instinct toujours plus puissant chez les natures simples », finit par sentir « qu'elle ne p[eu]t plus résister » (I, 239). À travers tous ces exemples, on voit combien l'individu, privé de tout libre-arbitre, est soumis à une force inéluctable.

Dans un plaidoyer convaincant, le médecin narrateur de « L'Enfant » se fait le défenseur de ces êtres asservis à leurs instincts :

¹ *PDM*, op. cit., p. 81.

— Malheur à ceux à qui la perfide nature a donné des sens inapaisables ! [...] Pouvez-vous entraver les forces de la nature ? Non. Les sens aussi sont des forces de la nature, invincibles comme la mer et le vent. Ils soulèvent et entraînent l'homme et le jettent à la volupté sans qu'il puisse résister à la véhémence de son désir [...]. Mais jamais, entendez-vous, jamais une Messaline, une Catherine ne sera sage. Elle ne le peut pas. Elle est créée pour la caresse furieuse ! (I, 982).

« Invincibles comme la mer et le vent » : les sens sont apparentés aux éléments capables de ravager la nature extérieure ; ils ont la même puissance de fléau destructeur. Comme l'arbre arraché, comme le naufragé jeté à l'eau, l'homme est « je[té] à la volupté », emporté, fêtu de paille, par son tourbillon irrésistible. En même temps, l'homme et la femme sont assimilés à des arbres en qui monte la sève : ils ne peuvent dire non aux « forces de la nature », qui bientôt les submergent. « Sans qu'il puisse », « ne peut », « créée pour » : autant de termes qui disent le déterminisme. De même que les plantes sauvages se distinguent des plantes greffées, domestiquées, de même les humains se répartissent en deux espèces :

— Ses organes ne ressemblent point aux vôtres, sa chair est différente, plus vibrante, plus affolée au moindre contact d'une autre chair ; et ses nerfs travaillent, la bouleversent et la domptent alors que les vôtres n'ont rien senti [...]. Oh ! les sens ! Si vous saviez quelle puissance ils ont. Les sens qui vous tiennent haletants pendant des nuits entières, la peau chaude, le cœur précipité, l'esprit harcelé de visions affolantes ! (I, 982-983).

À la baronne indignée par ses propos et scandalisée qu'il mette « le vice au-dessus de la vertu, la prostituée avant l'honnête femme » (I, 981), l'homme de sciences réplique avec véhémence que « le devoir est facile à ceux que ne torturent jamais les désirs enragés » (I, 982). Le mérite s'évalue non sur le fait mais sur la résistance. Tel un supplicié, l'individu est « harcel[é] sans repos » par des pulsions qui le font « souffr[ir] à mourir » (I, 983).

On le voit, chez Maupassant, la pulsion sexuelle s'impose comme négation de la liberté, aliène l'individu. C'est l'aliénation de Berthe (II, 363), dont l'esprit succombe de n'avoir pu assouvir ses pulsions sexuelles ; c'est aussi celle de ce coquin de Morin, qui assaille une inconnue dans le train, « comme un furieux, sans prononcer un mot, avec une figure de fou » (I, 646), soumis qu'il est au Besoin ; c'est encore, sous la forme d'une « irrésistible furie », celle qui s'empare du Vagabond, cet « homme qui manque de tout, depuis deux mois, [...] qui est jeune, ardent, brûlé par tous les appétits que la nature a semés dans la chair vigoureuse des mâles » (II, 866). Tous sont victimes du Vouloir. Il nous semble

donc réducteur de voir dans ce constat de la bestialité de l'homme une forme de mépris de la part de l'auteur, comme ont pu le croire Tolstoï¹ ou Jules Lemaître².

c- L'homme, « animal humain »

La seconde moitié du XIX^e siècle, influencée par le darwinisme³, commence à réviser la hiérarchie traditionnelle qui établissait une différence radicale entre humain et animal, et à intégrer l'idée que l'homme ne peut arracher « dans son organisation corporelle le cachet indélébile de son origine inférieure⁴ ». Suivant ce même mouvement, Freud dénoncera plus tard « cet orgueil propre à l'adulte civilisé qui trace une ligne de démarcation nette entre lui et tous les autres représentants du règne animal⁵ ». Dans l'œuvre qui nous occupe, contemporaine de celle du psychanalyste, cette ligne de démarcation vole en éclats. Alors qu'il a tout du mâle, l'homme est assez « aveugle et soûl de fierté stupide pour se croire autre chose qu'une bête à peine supérieure aux autres ! » (*SLE*, p. 60). Maupassant explore cette thématique en brouillant les frontières⁶ traditionnelles qu'on a cru pouvoir établir entre l'homme et la bête : il animalise le premier et humanise le second⁷.

Les signes extérieurs de l'animalité chez l'homme

Dans les textes, l'onomastique est riche : à travers les surnoms animaliers que se donnent les personnages – « *Mon rat, Mon chien, Mon chat, [...] Mon oiseau bleu*⁸ » (*BA*, p. 410) – et à travers les noms dont Maupassant les affuble ironiquement – les Tuvache (I, 607), M. Leras (II, 127), Renardet (II, 618), M. Putoin (II, 627), Mouche (II, 1171) –, l'écrivain annonce l'idée de la bestialité des êtres. Les Tuvache sont des paysans pure souche ; Leras a passé toute son existence enfermé dans l'arrière-boutique du magasin, lui-même situé au fin fond d'une « cour étroite et profonde comme un puits » (II, 127) ; Renardet est un homme des bois, à tous les sens du terme ; Putoin, en tant que juge d'instruction, supervise l'organisation de l'autopsie de la petite Roque ; Mouche est une fille qui vole

¹ Guy de Maupassant, [1894] trad. É. Halpérine-Kaminski, Montpellier, L'Anabase, 1995, p. 13.

² « Maupassant », *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, I, Lecène/Oudin éd., 1888, p. 296-297.

³ Sur cette question, il faudrait lire l'ouvrage de Laurence A. Gregorio intitulé *Maupassant's fiction and the darwinian view of life* (Peter Lang, 2005, 200 p.), que je n'ai pas eu le temps de consulter.

⁴ Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, trad. E. Barbier, éd. Reinwald, Paris, 1891, p. 678.

⁵ Freud, *Totem et Tabou* (IV, 3), Petite Bibliothèque Payot, trad. S. Jankélévitch, 2001, p. 179.

⁶ Et l'on sait combien, nous y reviendrons, les frontières floues sont chères à Maupassant.

⁷ Voir « Le Docteur Héraclius Gloss » (I, 23), « La Rouille » (I, 540) et « Le Loup » où, selon François, la bête « pense comme un homme » (I, 627). Le saisissant corps à corps final conforte cette impression (I, 629).

⁸ Voir aussi « Mots d'amour » (I, 358-361) et *Pierre et Jean* (R, p. 780).

d'homme en homme : à chaque fois, donc, l'onomastique semble fonctionner comme si le nom devait révéler le personnage.

Foisonnent en outre les images qui (déjà dans leur apparence) animalisent les humains, comparés à un « peuple de femelles et de mâles » (II, 264). Filant la métaphore en interne, certains établissent même une hiérarchie au sein du troupeau¹ : c'est le cas du baron du Treilles, qui considère les bonnes comme « le rebut de la race femelle, tout ce qui est épais, vilain, commun, difforme, trop laid pour la galanterie » (II, 817) ; c'est le cas aussi du riche bourgeois Andermatt, qui se réjouit à l'idée de rencontrer les paysans Oriol, « autant qu'un géologue de trouver un animal de la période tertiaire ! » (*MO*, p. 520). Ces métamorphoses sont le plus souvent dépréciatives, comme en témoigne la ménagerie géante convoquée par les termes de « fouine » (I, 10), « poule » (I, 264), « sauterelle » (I, 291), « oie » (I, 297), « crapaud » (I, 303), « rat » (I, 455), « vache » (I, 661), « bique » (I, 713), « cochon » (I, 774), « hareng saur » (I, 880), « crabe » (II, 175), « guenon » (II, 201), « putois » (II, 348), « chat-huant » (II, 427), « tortue » (II, 439), « autruche » (II, 446), « bœuf » (II, 556), « mouche » (II, 604), « araignée » (II, 1032), « chacal » (II, 1116), « anguille » (II, 1200), « couleuvre » (*MO*, p. 523), « limace » (*MO*, p. 568). Ce lexique proprement animal sert, paradoxalement mais de façon étonnamment convaincante, à décrire les humains. On mesure à quel point on est dans un autre monde que celui de Léonard de Vinci quand il dessine l'*Homme de Vitruve*², aux proportions idéales. Dans « La Confiance », les « yeux de tigre » du marquis de Renedon expriment la jalousie persécutrice du mari (II, 527) ; dans « Le Garde », du renard n'est conservée que l'odeur nauséabonde, suggérée par l'analogie avec le « putois » (II, 348) ; dans *Mont-Oriol*, le père Clovis est décrit « rapide comme un cerf et souple comme une couleuvre » (*MO*, p. 523) : dans un cas pareil, c'est la seconde image, celle qu'on lit en dernier, qui est retenue par le lecteur, alerté par le caractère malin du personnage dont le portrait vient d'être brossé. Ainsi, même quand l'image renvoie à un animal noble (tigre, renard ou cerf), le contexte vient saper la valeur méliorative de la comparaison.

Plus qu'à la beauté, c'est à la laideur des individus que renvoient ces métaphores, qui font de l'espèce humaine une foire aux bestiaux. Le corps humain tout entier suggère la bestialité. Tous les organes sont avilis : notons, parmi d'autres, les bras identiques à « des moignons d'ailes sans plumes » (II, 1135), les mains pareilles à des « pattes » (I, 422 et *UV*, p. 98) ou à des « pinces » (I, 824 ; II, 77 ; II, 772) et qui semblent « ramper » (II, 313), les

¹ Voir notamment « La Maison Tellier » (I, 269, 280), « La Ficelle » (I, 1080) et « L'Horrible » (II, 115).

² Ce dessin de 1490 illustre le *De Architectura* de Vitruve (I^{er} siècle av. J.-C.), que la Renaissance redécouvre et réédite.

ongles dont on dirait des « griffes » (*FCM*, p. 844), les cheveux telle une « crinière hideuse » (I, 424), le nez comparé à un « museau » (II, 833), les hanches assimilées à une « croupe » (*BA*, p. 209), le pied – sorte d'organe autonome – apparenté à « une petite bête remuante, surprise d'être laissée libre » (*FCM*, p. 844), l'embonpoint transformé en « couenne » (I, 774). Même dans leur manière de manger, et quelles que soient leurs origines sociales, les hommes perdent leur humanité. Dans « Boule de suif », lorsque les passagers de la diligence partagent le panier de la prostituée, les bouches qui « s'ouvr[ent] et se ferm[ent] sans cesse, aval[ent], mastiqu[ent], engloutiss[ent] féroce » s'apparentent à des gueules (I, 94). Parfois comparés à des ogres (I, 249 ; *BA*, p. 215), les personnages de Maupassant sont le plus souvent comparés à des bêtes engouffrant – à heure fixe – leur « pâtée » (I, 607 ; II, 412), la dévorant « avec une voracité bestiale » (*MO*, p. 618). Au point que certains d'entre eux se sentent après le repas « saisis malgré eux par ce bien-être animal que donne l'alcool après dîner » (I, 204).

Autre métaphore animalière, celle du flair, souvent convoquée pour signifier l'intuition ou la méfiance d'un personnage : aussi différentes soient-elles, Rachel dans *Bel-Ami*, Mme Rosémilly dans *Pierre et Jean*, Élisabeth dans *Notre cœur* ont toutes trois ce « flair » qui caractérise souvent la femme (*R*, p. 247-248, 757, 1162), tout comme la victime de « La Farce », qui sent ce qui va suivre comme le « chien sent le gibier » (I, 1111), tout comme aussi Mme Rosémilly qui, à vingt-trois ans, « conn[âit] l'existence d'instinct » (*PJ*, p. 720). Si le flair du père Roland se borne au contenu de son verre de vin (*PJ*, p. 753), il est ce qui préserve certains de passer « comme des taupes au milieu des événements » (II, 838). Quant à la ruse – celle du renard (II, 565) ou du singe (II, 798) –, qui sert des personnages aussi différents que Saint-Antoine (I, 772), Jeanne (*UV*, p. 88), Bel-Ami ou Madeleine Forestier (*BA*, p. 249, 289, 472, 350), elle est le signe d'une intelligence qu'on pourrait qualifier d'immédiate, d'une intelligence des sens. N'est-ce pas, au fond, une intelligence qui relève plus de la métis¹ que du logos, plus de la ruse que de la raison discursive ? Et ce quels que soit la classe sociale et le niveau d'instruction : le « flair de limier² » (*MO*, p. 517) d'Andermatt le grand bourgeois est du même ordre que l'instinct du père Oriol, ce paysan « fin comme pas un » (*MO*, p. 518).

Mais c'est dans le langage – théoriquement pourtant le propre de l'homme – que la similitude – Maupassant tendant malicieusement l'oreille – atteint probablement son

¹ Le terme est employé à propos d'Ulysse dans *L'Odyssée* (voir notamment l'épisode du cyclope, chant IX, v. 400-414).

² Voir le héros de « Lettre trouvée sur un noyé » (I, 1140) et Walter dans *Bel-Ami* (*R*, p. 288).

paroxysme. Quand les femmes « jacass[ent] comme des pies » (I, 263), « roucoulent » (II, 525), « glapissent » (II, 17) ou « braient » (I, 218 ; II, 561), les hommes « ri[ent] comme rugissent les fauves » (I, 457). Du « gloussement » (I, 267 ; II, 561) au « grognement de joie » (I, 628), en passant par les « bégaiements », les « vagissements », les « gazouillements d'oiseaux » (II, 357), c'est le fond animal qui remonte. Ils vont même jusqu'à s'interpeller par des injures animalisantes : aux yeux des peintres, les modèles sont une sacrée « race de dindes » (I, 1104 ; *PJ*, p. 737, 800) ; Rachel et Clotilde traitent respectivement Bel-Ami de « mufler » et de « cochon » (*BA*, p. 279, 280) ; Cachelin insulte sa sœur décédée en la qualifiant de « sale rosse » (II, 31).

À cet égard, la figure de la brute, particulièrement récurrente dans notre corpus, dit bien cette ambiguïté d'un être à cheval (si l'on ose dire) entre deux règnes. Qu'il soit bien ou mal perçu, cet individu fascine puisque sa nature double le renvoie à la primitivité. Ainsi le paysan breton est-il un être « brave et bon, mais en qui l'animalité première persiste à tel point qu'il semble bien souvent une sorte d'être intermédiaire entre la brute et l'homme » (II, 1276 ; *Chro.*, J. III, p. 278-279). « Brute », le père Milon l'est aussi, avec son « air abruti de paysan » (I, 825). « Brute » encore « le jeune homme aux cheveux jaunes » d'« Une partie de campagne » (I, 255). « Brute » à son tour le berger Severin qui, à force de vivre avec des bêtes, subit le mimétisme (II, 970). « Brutes » les Prussiens de « Mademoiselle Fifi » (I, 394). « Brutes » les clients du Grillon, dans « La Femme de Paul », qui « s'agit[ent] en vociférant » (I, 294 ; II, 265). Brutes les deux ivrognes d'« Une vente », dont la dispute consiste en une pluie de cris et de coups : « — [...] je gueule, il gueule, je surgueule, il tape, je cogne » (I, 1212). C'est tout un monde où cris et gestes consomment le naufrage de l'humanité.

Mais si cette confusion entre l'homme et la bête est dérangement, elle est source de création chez les artistes : il voit le même monde, mais autrement. En peinture, cette idée avait fasciné, par exemple, un Delacroix qui, peignant des animaux et des hommes, avait fait rejaillir en l'être humain sa part animale :

Pendant longtemps, avec le sculpteur Barye, il avait dessiné les animaux au Muséum : on leur avait donné un lion écorché qu'ils éclairaient le soir avec des lampes. Delacroix l'avait dessiné dans toutes les attitudes, essayant de comprendre le jeu du moindre muscle. Ce qui l'avait le plus frappé, c'est que la patte du lion était le bras monstrueux d'un homme, mais tordu et renversé. Selon lui, il y a ainsi dans toutes les formes humaines, des formes animales plus ou moins vagues qu'il s'agit de démêler, et il ajoutait qu'en poursuivant l'étude de ces analogies entre les

animaux et l'homme, on arrive à découvrir dans celui-ci les instincts plus ou moins vagues par lesquels sa nature intime le rapproche de tel ou tel animal¹.

Un secret profond se cacherait donc dans ces ressemblances qu'un œil expert saisit comme des révélateurs. On n'est pas si loin de la physiognomonie² de Lavater chère à Balzac.

Plus tard, en 1881, Degas le *primitif*³ exposera sa *Petite Danseuse de quatorze ans* aux traits simiesques. Dans un article du *Temps* du 23 avril, le critique d'art Paul Mantz dira qu'elle est « redoutable parce qu'elle est sans pensée ». Par ce jugement de valeur est véhiculée l'idée qu'elle est « sans faculté spirituelle et donc infra-humaine, sous l'empire de l'instinct et non de la raison⁴ ». C'est en tant que telle qu'elle a effrayé et même offensé le public de l'époque, dont un autre contemporain, H. Trianon, se fait le porte-parole, dans un article du *Constitutionnel* daté du lendemain : « À quoi ces choses sont-elles bonnes dans l'ordre de la statuaire ? Mettez-les dans un musée de zoologie, d'anthropologie ou de physiologie, à la bonne heure ; mais dans un musée d'art, allons donc ! ». Relayant cette pensée tout en l'emmenant sur le terrain de la morale et ainsi la récupérant, le directeur général des Beaux-arts du moment voit dans cette œuvre « *l'instructive laideur d'un visage où tous les vices impriment leurs détestables promesses*⁵ ». Cette analogie entre l'homme et le singe⁶, Maupassant la reprend dans *Bel-Ami*, dont le héros évoque à propos d'un article à paraître « les gorilles, ces frères effrayants de l'homme » (*BA*, p. 224), ainsi que dans « Yvette », où Servigny lit à sa bien-aimée l'introduction d'un traité d'entomologie qui, comparant les singes aux fourmis, dit que « *les singes anthropoïdes sont, de tous les animaux, ceux qui se rapprochent le plus de l'homme par leur structure anatomique* » (II, 263).

La métaphore animale, instrument d'ironie et vecteur d'images, permet de broser un portrait rapide de l'individu, de le saisir dans sa forme extérieure première, travaille dans la perspective de Delacroix. L'homme étant avant tout défini et gouverné par ses sens, il « est un singulier animal » (II, 75). Souvent sa démarche, ses gestes révèlent « un type d'animal, comme la marque de sa race primitive » (II, 136-137). De même que « La Femme de Paul » donne à voir, avec les clients de la Grenouillère, « longs comme des échalas, ronds comme

¹ Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, [1865], Paris, Hachette, 1905, p. 360.

² La *physiognomonie* est une théorie fondée sur l'idée que l'apparence physique (et surtout les traits du visage) peut donner un aperçu du caractère ou de la personnalité. Cette théorie de Lavater (XVIII^e siècle) connut un vif succès au XIX^e siècle, notamment avec les thèses du criminologue Lombroso (1835-1909).

³ C'est Huysmans qui emploie ce terme. Voir Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998, p. 50.

⁴ Douglas W. Druick et Peter Zegers, « Le réalisme scientifique. 1874-1881 », *Degas*, Paris, RMN, 1988, p. 210.

⁵ *Ibidem*.

⁶ La traduction française de *De l'origine des espèces* de Darwin date de 1862 ; elle est basée sur la troisième édition anglaise de l'essai, paru la première fois en 1859.

des citrouilles, noueux comme des branches d'olivier », un portrait de groupe de type arcimboldien (I, 295), de même Maupassant caricature-t-il l'espèce humaine dans son ensemble par une description saisissante de joueurs de lawn-tennis :

leurs bonds, leurs gestes, leurs élans révèlent aussitôt au passant effaré l'expression bestiale cachée en tout visage humain qui ressemble toujours à un type d'animal et fait apparaître étrangement tous les tics secrets du corps. Et les yeux se troublant, l'esprit s'affolant à les voir, c'est alors une danse macabre de chiens, de boucs, de veaux, de chèvres, de cochons, d'ânes à figures d'hommes, enculottés et enjuponnés (*Chro.*, J. III, p. 345).

Ici, la combinaison des deux règnes produit des figures grotesques. Malgré tous les efforts qu'il fait pour déguiser ses origines sous des oripeaux, l'homme n'est rien d'autre qu'un « animal humain » (II, 1134), définitivement. C'est le verdict lancé par le narrateur dès l'incipit du « Masque ».

Mêler les humains et les bêtes afin de faire éclater les illusoires séparations entre espèces, afin de ramener l'homme à sa primitivité originelle et afin de lui rabaisser son... caquet, voilà l'une des esthétiques propres à Maupassant. Dans la classe sociale paysanne qui rassemble « ces brutes aux senteurs de bêtes » (I, 711 ; II, 388 ; II, 815), où les hommes sont élevés avec – et comme ? – les animaux (II, 970), la promiscuité entre humains et animaux génère une indifférenciation généralisée. Voyons ce que cela donne dans « La Ficelle » :

Sur la place de Goderville, c'était une foule, une cohue d'humains et de bêtes mélangés. Les cornes des bœufs, les hauts chapeaux à longs poils des paysans riches et les coiffes des paysannes émergeaient à la surface de l'assemblée. Et les voix criardes, aiguës, glapissantes formaient une clameur continue et sauvage que dominait parfois un grand éclat poussé par la robuste poitrine d'une campagnarde en gaité, ou le long meuglement d'une vache attachée au mur d'une maison. Tout cela sentait l'étable, le lait et le fumier, le foin et la sueur, dégageait cette saveur aigre, affreuse, humaine et bestiale, particulière aux gens des champs (I, 1080-1081).

Est-ce l'homme qui ressemble à la bête ? La bête qui s'adapte à l'homme ? Le mimétisme, de faculté se retourne en menace. Qu'il soit visuel (cornes ou coiffes) ou sonore, (voix ou meuglement, cris ou glapissements), ce tohu-bohu nie les rassurantes classifications. Quant au pronom de reprise « tout cela », il dévoile sous les différences apparentes une identité inavouable. On retrouve ici quelque chose des proliférations de monstres mêlés des tableaux de Jérôme Bosch. En l'imputant à Maupassant mais sans préciser la référence, Jean Fabre emploie même le terme d'« humanimalité¹ ». La conception animalisante que

¹ *Le Miroir de sorcière. Essai de littérature fantastique* (Paris, J. Corti, 1992, p. 399).

Maupassant a de l'individu ne se cantonne pas au monde paysan. L'analogie vaut pour toutes les classes sociales. Citons, à titre d'exemple parmi les bourgeois, l'épouse du père Boivin, véritable vision d'horreur, « être innommable » (I, 133) qui, avec ses « plumes de pigeon » (I, 133) dans les cheveux, ne fait plus qu'un avec la volaille qu'elle prépare¹.

Enfin, le cas de la bâtardise fait singulièrement ressortir la bestialité de l'homme, comme en témoigne « Un fils ». Incapable d'assumer sa paternité et donc de reconnaître un être humain dans la créature qui s'impose à lui, le narrateur de ce conte (un académicien) repousse – de façon scandaleuse, à nos yeux – son rejeton : « je regardais cette brute dont les grands cheveux jaunes semblaient un fumier plus sordide que celui des bêtes » (I, 422). La honte et la répulsion qui accablent ce père se traduisent par des cauchemars terribles qui accentuent le fossé entre lui-même et l'enfant illégitime, impossible à reconnaître, à tous les sens du terme, les deux personnages n'appartenant visiblement pas à la même espèce : « Je voyais ce goujat qui me riait au nez, m'appelait « papa » ; puis il se changeait en chien et me mordait les mollets, et, j'avais beau me sauver, il me suivait toujours, et, au lieu d'aboyer il parlait, m'injurait » (I, 422). Mis à distance, désigné comme « monstre » (I, 423), le bâtard cristallise particulièrement bien ce que Freud appelle *l'inquiétante étrangeté*². Fruit d'un accouplement brutal et bestial (« par terre, sur le pavé », I, 420) entre le narrateur et une jolie servante, ce fils « hideusement sale » (I, 421), à « la crinière hideuse » (I, 424), aux « pattes noueuses et dégoûtantes » (I, 422), à l'« air idiot » (I, 422), au langage « inarticulé » (I, 423), ce fils qui « couche avec les chevaux » et « s'endor[t] dans la boue » (I, 423) est une « brute » aux yeux du père (I, 423) : « cet être atrophié, larve d'écurie » (I, 424) rend criante la trace de l'animalité en l'homme, mais l'animalité dans ce qu'elle a de plus vil, la trace du primitif au sens le plus péjoratif : ce fils qui végète dans la fange, c'est la preuve vivante de l'infra-humain. Influencé, de manière plus ou moins consciente, par le mythe de la Chute, le père est contraint de reconnaître dans cette créature un être antérieur à la culture. Impossible pour lui d'admettre un quelconque lien de parenté avec cet individu qui est à ses yeux un « monstre » (I, 423), un étranger, une altérité incarnée.

La femme, bête humaine par excellence : un corps sans tête

Mais c'est surtout la femme qui, de par sa fonction au sein de l'espèce, pousse cette animalité à son paroxysme. Dans « La Peur », cette créature prend une forme caricaturale. Maupassant relate un souvenir de Tourgueniev : ce dernier, un jour, a vu une créature

¹ Voir aussi l'épouse dans « Le Père Mongilet » (II, 468).

² Cité par Jean Salem, « Le bestiaire imaginaire de Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 134).

horrible, « une folle, qui vivait depuis plus de trente ans dans [un] bois [...] et qui passait la moitié de ses jours à nager dans la rivière » (II, 202). Cet être indicible, mi-femme, mi-« guenon » (II, 201), d'une laideur effrayante, échappe à toute classification. Couronnée d'une tignasse indomptée, dotée d'hideuses « mamelles » (II, 201), tapie dans la forêt telle une sauvage, riant et « grognant » comme une « bête humaine » (II, 202), elle est tout sauf domestiquée : c'est un « monstre » qui n'a plus rien qui le rattache à la civilisation (II, 202). À mi-chemin entre l'homme et la bête, privée de langage, elle est d'autant plus dérangeante qu'elle incarne (certes à l'excès) le primitif qui est en nous.

Mais ce mythe connu de la femme-animal, être rudimentaire, sans cesse soumis à sa sensualité, autant dire à sa nature, prend le plus souvent une forme attirante. Écoutons Jean Starobinski décrire cette figure :

sa nature la voue à ne pas s'absenter de son corps. Ce qui la rend attirante et redoutable, c'est qu'elle représente la tiède et coupable inhérence au corps, l'opulente immanence charnelle. Pour l'homme qui s'est désolidarisé de son apparence physique, la plénitude vitale du nu féminin représente un aspect de l'unité primitive que la civilisation n'a pu détruire¹.

La femme est l'être primitif par excellence. C'est la loi organique qui régit le corps féminin. Et précisément, cette part prédominante de l'instinct chez la femme est source d'attrait ; elle suppose une présence, une spontanéité, une authenticité, une unité qui font défaut chez les hommes et chez les êtres trop civilisés. C'est bien ce qui a charmé Boitelle en la personne de la jeune négresse, « ce petit animal noir » (II, 1088) qu'il « contempl[e] avec [autant] d'étonnement et de plaisir » que les perroquets de la boutique attenante (II, 1087). C'est aussi ce qui séduit Bertin chez Annette : cette jeune fille assimilée tantôt à « un oiseau » tantôt à « un jeune chien qui n'obéit pas » (*FCM*, p. 947) n'a pas encore été dressée à paraître, ni bridé ses élans ; elle incarne le *naturel*, objet de fascination pour les êtres artificiels façonnés par une société normalisée.

Chez Baudelaire, cette animalité de la femme était source de méfiance et de mépris. Reprenant l'opposition traditionnelle entre d'un côté le féminin (corps, pulsions) et de l'autre le masculin (esprit), voilà ce qu'il écrit dans *Mon cœur mis à nu* :

La femme est le contraire du Dandy.
Donc elle doit faire horreur.
La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
Elle est en rut et elle veut être foutue.

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 69.

Le beau mérite !
La femme est *naturelle*, c'est-à-dire abominable [...].
La femme ne sait pas séparer l'âme du corps. Elle est simpliste, comme les animaux.
Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps¹.

Le dandy versus la femme. Quand l'un recherche à l'extrême la distinction, le raffinement, l'affectation dans le but d'accéder au seul Beau, l'autre subit son ancrage dans la nature : puisque seuls ses besoins primaires sont à remplir, rien ne la distingue de la bête. Alliés au registre vulgaire du verbe « foutre » et à la construction élémentaire des phrases (sujet, verbe), les termes « horreur » et « abominable » disent tout le mépris du poète pour la femme naturelle, triviale, pour la femelle.

Parmi toutes les femmes, la figure orientale cristallise aux yeux de Maupassant cet enracinement dans l'animal. Même si, nous le verrons, son rapport à l'étranger va progressivement se nuancer, Maupassant porte d'abord sur la femme orientale un regard curieux, intrigué devant l'objet exotique, dans la lignée des écrits issus de la colonisation. En effet, dans ces pays, le climat, le rapport culturel au corps comme l'organisation sociale patriarcale dénie aux femmes toute aptitude intellectuelle ou spirituelle². Ainsi Allouma est-elle présentée comme l'un de ces êtres « simples » (II, 1076) dont les sens priment sur la pensée. Pire, elle est à elle seule, bien plus qu'un animal, une véritable « ménagerie : félin, gazelle, écureuil, chien, cheval³ ». Au point qu'Auballe dit d'elle qu'il aurait « pu la tuer [...] un peu comme on assomme, par pure violence, un chien qui désobéit » (II, 1114). À ses yeux, cette femme pour laquelle il éprouve « une sorte de dédain paternel » (II, 1114) se situe « trop près de l'animalité humaine » pour avoir accès à « l'exaltation sentimentale qui est la poésie de l'amour » (II, 1107), propre aux pays « du Nord » (II, 1114). Ici, tout se passe au niveau des « organes », qui révèlent « un tas de petits instincts animaux que nous ignorons en nous » et « que nous ne raisonnons pas » (II, 1098). La femme exotique est, selon le mot de Jean Salem, la « *femme sans tête*⁴ ».

Dans le conte « Berthe », Maupassant va même plus loin : l'attitude supérieure du colon à l'égard d'Allouma cède la place à la reconnaissance d'une plénitude que l'homme civilisé a définitivement perdue :

¹ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, Œuvres complètes*, Gall., « Pléiade », 1975, vol. I, (III et XXVII), p. 677, 694.

² Voir Alain Ruscio, Introduction aux *Amours coloniales. Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*, éd. Complexe, 1996, p. 16.

³ Alice Planche, « De Le Clézio à Maupassant : vers l'amont d'une métaphore », *Métaphores*, n° 6, 1983, p. 58.

⁴ « Maupassant et Schopenhauer », *La Raison dévoilée. Études schopenhauriennes*, coll., 14-15 nov. 2003, dir. C. Bonnet et J. Salem, CHSPM, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2005, p. 181. On pense ici aux vénus paléolithiques dont les parties érotiques du corps (abdomen, hanches, seins, fesses, vulve) sont exagérément développées et la tête souvent réduite et dépourvue de détails anatomiques. La première fut la *Vénus impudique*, découverte en Dordogne et mise au jour par le marquis de Vibraye en 1864.

Elle l'aimait de tout son corps, de toute son âme, de toute sa pauvre âme infirme, de tout son cœur, de tout son pauvre cœur de bête reconnaissante.

C'était vraiment une image admirable et naïve de la passion simple, de la passion charnelle et pudique cependant, telle que la nature l'avait mise dans les êtres avant que l'homme l'eût compliquée et défigurée par toutes les nuances du sentiment (II, 362).

« Aimer de tout son corps » : seul Maupassant pouvait procéder à un tel détournement de cliché. Forcément seconds chez lui, le cœur comme l'âme cèdent impérativement la place au corps. Avec son intelligence « inerte » (II, 356) et ses « yeux [...] vides » (II, 360), Berthe semble n'être que matière. Dans ce texte que Jean-Louis Cabanès considère comme une fable, la jeune fille, parce qu'elle n'écoute que ses désirs, est un double du bon sauvage de Rousseau¹. Archétype de l'être primitif, elle donne libre cours à ses besoins primaires, dans une sexualité exacerbée. Par cet amour animal, le seul à être authentique, Berthe incarne un état antérieur à la civilisation, laquelle, en le raffinant à l'excès, est venu altérer le désir. Cet amour total, sans réserve, va bien au-delà de l'amour humain.

De la sexualité animale des humains

L'autre empreinte de l'animalité dans l'homme, c'est la sexualité, dont Maupassant propose deux versants. Si le premier, que l'on étudiera plus bas, suscite le dégoût chez certains personnages qui se sentent tirés, par le sexe, vers ce qu'il y a de plus primaire en eux, le second reconnaît la sexualité comme un acte spontané et parfois jubilatoire, signe de la nature, comme un acte instinctif contre lequel on ne peut ni ne doit lutter. Ces deux facettes de la sexualité animale constituent peut-être une partie de l'héritage laissé par Flaubert à Maupassant, comme en témoigne cet extrait du récit de jeunesse de 1838 intitulé *Mémoires d'un fou* :

Deux êtres jetés sur la terre par un hasard, quelque chose, et qui se rencontrent, s'aiment parce que l'un est femme et l'autre homme. – Les voilà haletants l'un pour l'autre [...] et disant sur tous les tons : « Je t'aime tu m'aimes il m'aime nous nous aimons » [...] et puis il rentrent, poussés tous les deux par une ardeur sans pareille, car ces deux âmes ont leurs organes violemment échauffés, et les voilà bientôt grotesquement avec des rugissements et des soupirs, soucieux l'un et l'autre pour reproduire un imbécile de plus sur la terre, un malheureux qui les imitera ! Contemplez-les, plus bêtes en ce moment que les chiens et les mouches, s'évanouissant, et cachant soigneusement aux yeux des hommes leur jouissance solitaire – pensant peut-être que le bonheur est un crime et la volupté une honte².

¹ Jean-Louis Cabanès, *CMRR, op. cit.*, II, p. 593.

² *Mémoires d'un fou, op. cit.*, p. 487-488.

Dans ce texte touffu, lui-même grotesque, le désir est décrit en deux temps. C'est la pulsion de vie qui est d'abord mise en avant, avec les expressions « ardeur », « organes violemment échauffés », « accouplés », « rugissements » : dans la pulsion animale n'émerge que la réalité du corps. Puis surgit (« peut-être ») la pensée, mais une pensée qui, dans l'optique du narrateur, émet des jugements de valeurs négatifs, diffuse un sentiment de culpabilité, fait peser sur le corps vivant le poids de la Faute. *Post coitum animal triste*. Loin de sauver de la matière, la pensée moralisante, qui se veut réaliste, l'y enfonce par le poids du sentiment de « honte » et vide le désir de sa source de « bonheur » et de « volupté ». C'est dans l'interstice très fin de ces deux postulats que se glissera à son tour Maupassant, qui porte sur l'acte sexuel un regard à la fois féroce et indulgent, mais surtout un regard dénué de morale. Ces paysans, surtout, manifestent des élans maladroits, frustes, à la fois grossiers et innocents, non dégrossis, non frappés du sentiment de culpabilité. Loin de les condamner ou de les juger, Maupassant, à les considérer, semble parfois pris d'une rêverie nostalgique.

Si l'aspect bestial de la sexualité est à ce point réhabilité par Maupassant, c'est parce qu'elle échappe à tous les interdits, et tout particulièrement à la condamnation judéo-chrétienne du corps et du plaisir. Le péché originel interprété dans les premiers temps du monothéisme comme péché d'orgueil (et d'envie : « vous serez comme des dieux », dit le Serpent) a peu à peu dérivé, au Moyen Âge, vers le péché de luxure : le déplacement est parlant. Ce qui compte pour Maupassant, c'est que l'acte charnel est naturel, qu'il relève de la nature. Même si les paysans en sont les meilleurs exemples, les citadins ne font que « dissimule[r] derrière les voiles délicats du sentiment et de la tendresse les actes brutaux que la nature commande » (I, 378). Ainsi Brétigny désire-t-il Christiane en « bête affamée » (*MO*, p. 550), tandis que Mme Hélène se comporte comme une « bête ardente » (I, 983). Quant à Rachel, la prostituée des Folies-Bergère qui séduit Duroy, il y a « quelque chose de bestial » dans son pouvoir de séduction (*BA*, p. 208). Si l'homme a tout du mâle, c'est sans appréhension que l'héroïne éponyme du poème « Vénus rustique » reçoit les « caresses de fauve » de l'un de ses amants (*V*, p. 105), tout comme le procréateur de « L'Héritage » est comparé à un « lion » (II, 9). Dans cette conception, la femme est assimilée à une femelle (II, 731 ; II, 752) : « hargneuse et superbe » (II, 155), c'est Francesca Rondoli ; « charmeuse et féline » (I, 685), c'est la comtesse Samoris ; « sanguine et bestiale » (II, 971), c'est la femme du berger Severin, aimant « animale et follement » comme le ferait un « chien », c'est Élisabeth dans *Notre cœur* (*NC*, p. 1170). Aux antipodes de la contenance et de la maîtrise propres à Michèle de Burne, la jeune aubergiste fait preuve d'une spontanéité qui confère à

cette relation un caractère profondément naturel, comme s'il s'agissait d'un amour des tout premiers temps de l'humanité, où seraient réconciliés les règnes humain et animal.

Autres latitudes, et même animalité féminine. En témoigne Allouma, avec son regard « fascinant comme celui des félins » (II, 1101-1102) et « le sourire animal de ses lèvres rouges » (II, 1102). L'étreinte physique qui l'unit à Auballe est décrite comme « l'éternelle lutte entre les deux brutes humaines, le mâle et la femelle, où le mâle est toujours vaincu » (II, 1102) et où la femelle est « nerveuse, souple et saine comme une bête, avec des airs, des mouvements, des grâces et une sorte d'odeur de gazelle » (II, 1102). Tour à tour dominante et dominée, Allouma est considérée comme « un animal très rare, chien ou cheval, impossible à remplacer ». Réduite à ses pulsions, la femme exotique est « une bête admirable, une bête sensuelle, une bête à plaisir qui [a] un corps de femme » (II, 1114). Allouma, monstre ou chimère, semble tout droit sortie du merveilleux, comme ces monstres mêlés, telle la sirène, des plus vieux récits non écrits de l'humanité.

Le caractère animal de la sexualité prend parfois des formes paroxystiques, comme dans la nouvelle « Fou ? », cas surprenant de zoophilie. Bien vite lassée de son amant, la jeune héroïne du conte finit par chercher ailleurs son plaisir. Et « voilà qu'un soir je la sentis heureuse. Je sentis qu'une passion nouvelle vivait en elle. [...] Elle palpitait comme après mes étreintes » (I, 524). Aussi « insaisissable » que cela soit pour lui, le narrateur finira par découvrir que la jouissance éprouvée par la femme lui est procurée par le cheval *en personne*, si l'on ose dire.

Chaque matin, dès l'aurore, elle partait au galop par les plaines et les bois ; et chaque fois, elle rentrait alanguie, comme après des frénésies d'amour [...] ; et le parfum de son corps, en sueur comme après la tiédeur du lit, se mêlait sous ma narine à l'odeur âcre et fauve de la bête [...]. Oh ! je ne m'étais pas trompé, c'était cela ! Elle semblait transportée d'allégresse, le sang aux joues, de la folie dans le regard ; et le mouvement précipité de la course faisait vibrer ses nerfs d'une jouissance solitaire et furieuse (I, 525).

L'amant humain n'aura été qu'une étape. La jalousie à l'égard du cheval, le fétichisme animal entraînent la perte des repères, dans un imaginaire indifférencié qu'il faut bien qualifier de chaotique. Face aux « perversions de la sensualité des femmes », à leurs « plus étranges fantaisies » (I, 525), l'homme trompé, au fond bien plus fou que sa maîtresse, même si le titre interrogatif brouille l'interprétation, réagira de manière violente, en tuant le cheval-amant (I, 526), avant d'assassiner la femme à son tour.

En fait, il existe une réelle ambivalence chez Maupassant quant à la bestialité, à l'animalité de la sexualité, comme en témoigne l'une des lettres où s'opposent les amants des « Caresses » :

Cette sensation d'horreur et d'insurmontable dégoût, nous l'éprouvons aussi quand, emportés par l'impétuosité du sang, nous nous laissons aller aux accouplements d'aventure. Mais quand une femme est pour nous l'être d'élection, de charme constant, de séduction infinie que vous êtes pour moi, la caresse devient le plus ardent, le plus complet et le plus infinis des bonheurs (I, 953).

À l'instar d'Henri, l'auteur de ces propos, il nous faut différencier les « accouplements d'aventure » de « cette sorte de nuage d'affection qu'on appelle l'amour » (I, 953). Le caractère animal ou bestial est tantôt valorisé comme union profonde et naturelle, tantôt déprécié en tant que réceptacle des pulsions les plus primaires, les moins rassurantes. L'animalisation ne peut-elle se transcender en amour ? L'homme ne peut-il modifier sa nature première ? Quand Maupassant exprime dans *Sur l'eau* « la haine » qu'il éprouve à l'égard « des animaux qui semblent des mécaniques vivantes avec leurs instincts invariables transmis dans leur semence du premier de leur race au dernier » (*SLE*, p. 62), c'est comme s'il décrivait les pulsions des hommes, transmises elles aussi de génération en génération, sans changement. Il semble bien que Maupassant hésite – tout comme Flaubert – entre une vision romantique de l'amour (ou peut-être surtout du désir) et le dégoût de l'acte, dans une dialectique du rêve et du réel, de la représentation et de la mise en présence. Cette absence de « synthèse possible¹ » lui permet de décliner le motif de la sexualité sous des formes variées, sans jamais résoudre les contradictions qui lui sont inhérentes : la question reste troublante.

L'homme comme animal souffrant et/ou menaçant

De même que l'espèce animale est séparée entre dominés et dominants, de même l'espèce humaine repose sur un rapport de force entre faibles et forts. En tant que victimes, certains personnages non seulement entretiennent des rapports privilégiés avec les animaux, mais en deviennent les doubles. Ainsi, dans « Le Vagabond », la seule solution qui s'offre à Randel, affamé, est de boire, comme un veau, à même le pis d'une vache, avant de se chauffer à son ventre :

La bête se dressa lentement, laissant pendre sous elle sa lourde mamelle ; alors l'homme se coucha sur le dos, entre les pattes de l'animal, et il but, longtemps, longtemps, pressant de ses deux mains le pis gonflé, chaud, et qui sentait l'étable

¹ Louis Forestier (I, 1580).

[...]. Maintenant, il promenait ses mains sur le poitrail, sous les pattes, pour y trouver de la chaleur. Alors une idée lui vint, celle de se coucher et de passer la nuit contre ce gros ventre tiède. Il chercha donc une place, pour être bien, et posa juste son front contre la mamelle puissante qui l'avait abreuvé tout à l'heure. Puis, comme il était brisé de fatigue, il s'endormit tout à coup (II, 859).

Avant d'analyser comment Maupassant réécrit le mythe de la vache nourricière, une remarque s'impose sur un mot totalement incongru dans ce texte : dans un passage saturé de sensations – olfactive (« qui sentait l'étable »), tactile (« pressant [...] le pis »), gustative (« il but, longtemps ») –, le mot « idée » détonne et fonctionne comme un lapsus, puisqu'il signifie ici *envie*, simplement : chez un homme-animal, le désir tient lieu d'idée. L'écrivain procède ici à une réécriture réaliste du mythe¹ : avec sa mamelle et son pis désaltérants, son poitrail réchauffant, son « gros ventre tiède », la vache est décrite dans sa matérialité physique. Le ventre bovin est transformé en refuge sécurisant. Physiquement et moralement rabaissé, le paria est forcé de renoncer à son identité d'homme pour survivre. La vache devient pour lui cette « source vivante » (II, 859) à qui parler (II, 859-860), contre qui « passer la nuit » (II, 859). La bête dont il baise la « large narine de chair humide » (II, 860) avant de partir acquiert à ses yeux le statut d'amante. De même que, dans « Après », l'abbé Mauduit et son chien sont décrits comme « deux frères, perdus sur la terre, aussi isolés et sans défense l'un que l'autre » (II, 1249). Comme si seuls les animaux comblaient le manque que ressentent ces individus projetés à la marge de la société.

Et, comme par un effet de miroir, chez l'homme, la peur, la détresse prend corps par le biais de la métaphore animale. Madame Walter approche Duroy « avec un air craintif et soumis » (*BA*, p. 413) ; avant d'embarquer sur la *Lorraine*, Pierre Roland éprouve une « détresse de chien perdu » (*PJ*, p. 822) ; l'inconnu fugitif et blessé que rencontre dans le train la comtesse Baranow s'enflamme pour elle « avec le dévouement d'une bête sauvée, reconnaissante et dévouée à la mort » (I, 814) ; c'est à « une clameur de bête mutilée² » (II, 625) que fait penser la lamentation de la mère Roque qui, tel un animal désespéré, « creus[e] le sol de ses doigts crochus comme pour y faire un trou et s'y cacher³ » (II, 625) ; impuissants devant l'océan, les personnages de « L'Épave » se terrent, « accroupis comme des bêtes dans un fossé, aux heures d'ouragan » (II, 664) ; à l'arrivée de la famille Hauser⁴, le jeune Ulrich devenu fou jette un cri « qu'on eût dit poussé par une bête » (II, 796), semblable à celui de

¹ Voir « La Vache », dans *Les Voix intérieures* de Hugo (1837).

² Voir *Notre cœur* (NC, p. 1101-1102).

³ Pierre Roland a un comportement similaire lorsqu'il se terre « comme une bête », tant il est « affolé de honte et de douleur » (*PJ*, p. 801).

⁴ De Jean Hauser à Gaspard Hauser, en passant par Gaspard Hari, il n'y a qu'un pas (Louis Forestier, II, 1580).

Mme Walter contrainte de donner sa fille à son ex-amant (*BA*, p. 467) ; face au colon, Allouma adopte « ce regard inquiet des Arabes qui ressemble au regard fuyant d'un chat en face d'un chien » (II, 1115) ; terrorisé par l'ennemi, Walter Schnaffs, se cache dans une ornière, « tapi comme un lièvre au milieu des hautes herbes sèches » (I, 794) ; devant son père enragé, Jean des Barrets fuit « comme un animal chassé » (I, 1128).

Cette façon toute primitive d'exprimer sa douleur recèle une authenticité chère à Maupassant, qui se confie dans une lettre à une inconnue où il évoque le hurlement des chiens la nuit :

C'est une plainte lamentable qui ne s'adresse à rien, qui ne va nulle part, qui ne dit rien et qui jette dans les nuits le cri d'angoisse enchaînée que je voudrais pouvoir pousser. Si je pouvais gémir comme eux, je m'en irais quelque fois, souvent, dans une grande plaine ou au fond d'un bois, et je hurlerais ainsi durant des heures entières, dans les ténèbres. Il me semble que cela me soulagerait... (*Corr.*, Suf. III, n° 694).

Le cri de la bête est un simple hurlement. Sans destinataire, sans objet. Ce qui compte, c'est de s'en libérer, de le laisser se *déchaîner*. Mais l'homme dit *civilisé* s'interdit ce défoulement, cette consolation élémentaire. Il n'est pas autorisé à laisser parler en lui la bête. Et la pudeur lui impose le silence, le bâillonne.

Dans le même temps, l'animal – et donc l'homme animalisé – est rapidement associé à un être redoutable. Ainsi le « bond » de bête tel que le rêve Duroy dans la dernière scène de *Bel-Ami* (*BA*, p. 480) est-il une formidable métaphore de l'énergie potentiellement agressive du héros capable de tout pour prolonger son ascension. C'est la détente du tigre prêt à saisir sa proie qui constitue la fin ouverte du roman. De même que certains animaux comme le loup monstrueux combattu par les frères d'Arville représentent une menace réelle (I, 626-627), de même certains personnages incarnent des animaux dangereux au sein de cette jungle qu'est la société : ainsi, Yvette a « l'air d'un chat qui va sauter sur les gens » (II, 245) ; pour avoir révélé à M. Parent qu'il n'est pas le père de son enfant, la bonne est traitée de « vipère » (II, 587) ; les chevelures des jeunes anglaises ressemblent « à des couleuvres lovées » (II, 315) ; la « mâchoire un peu trop forte » (*UV*, p. 23) de Julien de Lamare trahit la violence du personnage ; quant à Mouche, elle est apparentée à « une petite cantharide bourdonnante et enfiévrante » qui « se pose sur toutes les charognes » (II, 1172, 1174). Singulier bestiaire¹... Autant d'images en acte qui autorisent à dire que cette thématique, devenue lieu commun littéraire, est renouvelée par Maupassant de façon inquiétante.

¹ Voir Jean Salem, « Le bestiaire imaginaire de Maupassant », *ME, op. cit.*, p. 129-138.

Parce qu'ils sont une menace, les hommes comparés à des bêtes dangereuses sont eux-mêmes chassés, c'est-à-dire poursuivis et supprimés. Chassé comme une bête sauvage, tel est le sort de l'homme qui, dans « Confessions d'une femme », est pris pour l'amant, abattu d'un coup de fusil qui le fait « rouler sur le sol comme un loup qui reçoit une balle » (I, 471). Le Vagabond, qui a le tort d'errer trop près du village, se sent traqué comme « du gibier de prison », (II, 867). Renardet, une fois confronté au facteur Médéric, a l'impression d'être chassé « comme une bête » (II, 649). Apeuré comme les « lièvres blessés à mort qui voient venir le chasseur », le neveu de Cavalier « se m[e]t aussitôt à gratter la terre de ses mains et de ses genoux comme s'il eût voulu encore courir à quatre pattes » (II, 354). En donnant pour toile de fond à certaines histoires une partie de chasse, Maupassant fait une analogie en profondeur entre le règne humain et le règne animal.

On le voit, le lien entre bestialité et cruauté est explicite. Si certains textes de Maupassant évoquent des animaux rendus particulièrement féroces à cause de la faim (I, 626 ; I, 753 ; II, 410), plusieurs personnages font à leur tour preuve d'une agressivité sans pareille, toute bestiale. Souvent dénués – comme les animaux – de sens moral, les hommes fondent leurs relations sur la cruauté. Telles des bêtes humaines sauvages, ils sont prompts à libérer leurs instincts de violence : mesdames Parent et Bondel s'adressent à leur mari avec une telle agressivité que leurs mots et leurs cris sont respectivement reçus comme des « morsures » (II, 593), des « aiguillons de mouche venimeuse » (II, 1146) ; lorsque Duroy, reçu pour la première fois chez les Forestier, sent l'avènement de son ascension, le voilà prêt à « mang[er] un bœuf, [à] étrangl[er] un lion », image d'une ambition sans borne (*BA*, p. 218) ; Cachelin quant à lui est en passe de « dévorer » (II, 51) son gendre qui le prive d'héritage ; Jean Roland souhaite briser les « dents de vipère » de son frère Pierre (*PJ*, p. 801) ; Gargan étrangle sa femme infidèle en poussant « des cris de bête » (II, 569) ; c'est « à pas de loup » que Georges Louis rejoint ses parents avant de les assassiner (I, 558) ; la mère aux monstres qui martyrise ses enfants est « pareille à une bête féroce » (I, 843) ; dans « Une vendetta », avec la formule « toutes les deux » (I, 1031), la mère et la chienne sont traitées sur le même plan : la cruauté qui les unit abolit toute distinction entre les espèces humaine et animale. L'écriture de Maupassant oscille constamment entre comparaison et métaphore : de l'analogie extérieure, elle glisse insidieusement à une transformation beaucoup plus compromettante. La métaphore présuppose qu'il y a quelque chose d'autre en l'homme que de l'humain : la bête est en lui. Elle est d'autant plus monstrueuse que, contrairement aux animaux, elle est hostile à sa propre espèce et considère les siens comme « appartenant à des races ennemies » (II, 863). Quelque chose de l'être primitif le plus archaïque subsiste, perdure à travers l'histoire de l'humanité.

2. Pulsion de vie, sensualité, sexualité joyeuse

Mais là encore, c'est l'ambivalence qui l'emporte puisque l'animalité a plusieurs visages : à la bestialité, qui est la face sombre de l'instinct, fait pendant ce que Jaap Lintvelt appelle l'« animalité positive¹ », c'est-à-dire la pulsion de vie, faite d'instincts spontanés, authentiques, et qu'incarne pleinement un personnage comme Berthe (II, 355). L'instinct, c'est donc aussi le primordial, le vital. Donc faire taire ses sens, c'est se fourvoyer. Ceux qui s'y risquent passent à côté de la vie au lieu de la savourer pleinement. C'est le baron de Coutelier qui, refoulant son désir, ne fait que chasser depuis vingt ans : le titre du conte, « La Rouille » (I, 539), traduit toute l'ironie de l'auteur envers un personnage dont les facultés périmées ne peuvent être que réifiées, qu'inertes, rouillées de n'avoir pas servi. C'est aussi Jeanne, dans *Une vie*. En faisant d'elle une femme « prête à tout ce qui est noble² », Tolstoï surinterprète le personnage : bien sûr, la bestialité de son mari mine son rapport à la sensualité, mais en la rejetant, elle renie l'essentiel, à savoir son corps et ses désirs. D'une autre manière, le personnage de Mme Walter, dans *Bel-Ami*, en témoigne, elle chez qui l'éveil des sens ne survient que tardivement, elle qui, « à l'âge dangereux où la débâcle est proche » (*BA*, p. 287), tombe follement amoureuse de Duroy :

Étant demeurée jusque-là strictement honnête, vierge de cœur, fermée à tout sentiment, ignorante de toute sensualité, ça avait été tout d'un coup chez cette femme sage dont la quarantaine tranquille semblait un automne pâle après un froid été, ça avait été une sorte de printemps fané, plein de petites fleurs mal sorties et de bourgeons avortés, une étrange éclosion d'amour de fillette, d'amour tardif, ardent et naïf, fait d'élans imprévus, de petits cris de seize ans, de cajoleries embarrassantes, de grâces vieillies sans avoir été jeunes (*BA*, p. 410).

L'extinction forcée des sens se paie au prix fort. Brutal et tardif à la fois, le rattrapage est dérisoire : la passion de « gamine » (*BA*, p. 411) de Virginie Walter dysfonctionne dans ce corps de femme d'âge mûr qui ne peut pas faire marche arrière. Le dérèglement qui en découle ne fait qu'exaspérer le jeune amant qui, en voyant « la maladresse de sa caresse » ou son « ardeur inhabile [...] song[e] aux vieillards qui essaient d'apprendre à lire » (*BA*, p. 411). Maupassant n'est pas tendre avec ceux qui n'accordent pas – comme on le dit de deux instruments – leur corps à la nature.

¹ Jaap Lintvelt, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, éd. Nota bene/L'Harmattan, Québec/Paris, 2000, p. 114.

² Léon Tolstoï, *Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 20.

a- Entre vitalisme, éveil des sens et désir

La pulsion de vie

Quelles que soient les prétentions de l'homme à échapper à sa nature première, son corps semble un organe doté d'une autonomie qui le tire du côté du vivant. S'interrogeant sur la distinction entre pulsion et désir, Pierre Danger définit la pulsion comme « ce qui reste du désir si l'on ôte la représentation ». Partant, il en vient à repérer deux types d'écriture radicalement différentes, celle de Maupassant appartenant à ce groupe d'« écritures qui sont une interrogation sur la pulsion elle-même, qui expriment une volonté angoissée de saisir la vérité de la pulsion en deçà de toute représentation¹ ». Ici, il ne s'agit pas d'un interdit de la représentation, mais d'un état antérieur à la représentation. On pense notamment à Renardet dans « La Petite Roque » : dès lors que la pulsion est là, sans écran, l'acte (le viol) devient mécanique, automatique, inévitable. Il suffit d'un fragment de seconde, juste le temps que la conscience s'absente, pour que les réflexes et l'instinct puissent librement s'exprimer.

Dans la vie, la pulsion de vie est partout. La force « d'où sort notre race » (*Chro.*, D. II, p. 1061) s'ancre dans le primitif – jusqu'à le valoriser –, dans la mesure où elle exprime l'instinct de survie propre à l'homme. Antonia Fonyi montre bien dans l'un de ses articles qu'« Éros, le cohérent, le dynamique, la grande divinité créatrice, introduit dans la représentation – dans la création littéraire – une *secrète quintessence de vie* (II, 1085)² ». Cette idée est particulièrement vraie chez les héros de *Bel-Ami*, doués d'une vitalité étonnante et d'une capacité de résilience inépuisable. Ainsi, dans la scène d'agonie de Forestier, la description du paysage est symbolique : il est d'abord contaminé par les forces de mort, comme le montrent les images mortifères où, dans un combat cosmique, le rouge est absorbé par le noir :

Il y eut un long silence ; un silence douloureux et profond. L'ardeur du couchant se calmait lentement ; et les montagnes devenaient noires sur le ciel rouge qui s'assombrissait. Une ombre colorée, un commencement de nuit qui gardait des lueurs de brasier mourant entraînait dans la chambre, semblait teindre les meubles, les murs, les tentures, les coins avec des tons mêlés d'encre et de pourpre. La glace de la cheminée, reflétant l'horizon, avait l'air d'une plaque de sang (*BA*, p. 327).

¹ *PDM*, op. cit., p. 45-46. L'autre type d'écriture « s'engag[e] dans les méandres de l'illusion » (*id.*, p. 45-46).

² « Secrète quintessence de vie. Racines inconscientes et butées esthétiques de l'épistémologie de Maupassant », *RSH*, 1994, n° 235, p. 90.

Mais dans le même temps, alors même que notre héros prend conscience qu'il ne peut pas, « à cette heure, en ce lieu, devant ce corps » (BA, p. 337) déclarer ouvertement sa flamme à Madeleine, on assiste au triomphe de la pulsion de vie sous la forme d'une odeur voluptueuse :

Le souffle qui entra les surprit tous les trois comme une caresse. C'était une brise molle, tiède, paisible, une brise de printemps nourrie déjà par les parfums des arbustes et des fleurs capiteuses qui poussent sur cette côte. On y distinguait un goût puissant de résine et l'âcre saveur des eucalyptus (BA, p. 326).

Et la couleur rouge, retrouvant sa vigueur rutilante, éclatante, vient alors dire le désir de Duroy pour la femme bientôt veuve. Comme si l'environnement parlait pour le héros. Immergé dans cette nature qui semble narguer le mort, dans cette atmosphère printanière et gonflée de renouveau, Georges trouve Madeleine « plus jolie encore avec son air plus délicat » (BA, p. 325). C'est bien la vie qui sort victorieuse de cette chambre. Triomphe de la vie sur la mort ? Ou mort qui stimule la vie ? C'est du pareil au même. Très vite, à peine réglées « toutes les démarches que réclame un mort », Duroy découvre qu'il a « grand-faim » (BA, p. 334) : seul compte pour lui le contentement des sens, la satisfaction des besoins fondamentaux. Ne pas désirer, en un pareil instant, ne serait-ce pas mourir soi-même ? C'est bien cette force vitale qui a le dernier mot puisque la scène s'achève sur un déjeuner en tête à tête entre les deux personnages qui « en [o]nt fini avec la mort » (BA, p. 340). La vie l'emporte donc sur cette épreuve, ainsi que sur l'histoire tout entière puisque c'est le mot « lit » (BA, p. 480) qui clôt le roman : « devant ses yeux éblouis par l'éclatant soleil flottait l'image de Mme de Marelle rajustant en face de la glace les petits cheveux frisés de ses tempes, toujours défaits au sortir du lit » (BA, p. 480). Par une simple « pression [de la main] qui pardonne et reprend » (BA, p. 479), Clotilde vient de réitérer sa passion à Duroy, qui donne à leur liaison le dernier mot. Le lit est l'indice ultime que le désir est plus fort que tout, pour ainsi dire *plus fort que la mort*. Il est, ce désir, le seul contre-pouvoir possible face à la force ravageuse, inéluctable de la mort. Si le roman s'achève (dans une fin ouverte) sur cette image, c'est bien parce que Bel-Ami a acquis sa remarquable position sociale en attirant dans son lit les femmes capables de lui servir. C'est par le sexe que Duroy réussit ; c'est par le sexe que Duroy, « lui, le fils des deux pauvres paysans de Canteleu » (BA, p. 478), se transforme en « Du Roy de Cantel » (BA, p. 346) : derrière le généalogique et ses blasons, il y a donc le biologique. Le désir tire ici du côté de l'avenir, de la vie. Il est ce qui fonde l'envol de Bel-Ami. Il est, chez lui, une pulsion constructive.

La pulsion de vie met en jeu une énergie qui permet, face aux forces destructrices à l'œuvre dans le monde, de prendre le dessus. Dans un article du *Voltaire* paru en mai 1880, Zola loue cette « grande poussée charnelle » à propos du recueil *Des vers*, de Maupassant. Ainsi, la scène mythique d'*Une vie*, où Jeanne abreuve Julien de sa propre bouche, file la métaphore de la fontaine de vie :

Il tendit sa gorge, souriant, la tête en arrière, les bras ouverts ; et il but d'un trait à cette source de chair vive qui lui versa dans les entrailles un désir enflammé. Jeanne s'appuyait sur lui avec une tendresse inusitée ; son cœur palpitait ; ses seins se soulevaient ; ses yeux semblaient amollis, trempés d'eau (*UV*, p. 58).

À la différence de l'eau croupissante qui servait plus tôt de cadre aux fiançailles symboliques des jeunes amoureux (*UV*, p. 33), l'eau de cette scène est une eau vive, vivante et saine, qui déborde jusque dans les yeux de l'héroïne. Elle est la source du seul moment de bonheur pour Jeanne, cette fois-là à l'écoute de son corps et de son instinct. Le lien fluide entre le baiser et l'eau dit bien à quel point la sensualité est vitale, au même titre qu'un besoin primaire. Comme si les deux amoureux inventaient un rite païen sans le savoir : baptême et communion à la fois, hors Dieu, hors religion, d'instinct.

On retrouve de façon tout à fait paradoxale la victoire de la pulsion de vie dans « Le Saut du berger », cette nouvelle dans laquelle un prêtre, par haine du corps et du désir, jette dans un précipice une cabane où se sont retrouvés deux amants. Après une course effrénée, la carriole vient s'écraser au fond du ravin, où l'on découvre un spectacle affreux : « On les ramassa l'un et l'autre, les amoureux, broyés, pilés, tous les membres rompus, mais étreints, toujours, les bras liés au cou dans l'épouvante comme pour le plaisir¹ » (I, 380). Ce qui est remarquable dans ce texte, c'est qu'une fois de plus, le narrateur donne au « plaisir » le mot de la fin : dans un dernier geste d'enlacement, les amoureux semblent se jouer des lois divines et de la mort. L'horrible peur n'aura pas effacé ce à quoi ils tenaient le plus, ne les aura pas désaccouplés. De même que, quelques lignes plus haut, le massacre par le même prêtre d'une chienne en gésine² se clôt sur l'image des chiots à la recherche des « mamelles » (I, 379), de même le prêtre, ici, ne parvient pas à détruire cette « chose » qui « le soul[ève] de colère et de dégoût : l'amour » (I, 378). C'est bien l'accouplement, opiniâtre signe de vie, qui sort victorieux de cette tragédie.

¹ Voir *Une vie* (R, p. 144-145).

² Voir *Une vie* (R, p. 141).

Dans tous ces exemples, on voit bien que le désir et le sexe sont du côté de la vie et qu'à l'inverse, quand la sexualité est pratiquée à des fins utiles (notamment financières), niée comme plaisir et pulsion, elle se révèle vaine, stérile, voire mortelle, comme dans « Un million » (I, 615) ou « L'Héritage » (II, 35). Maupassant, à l'encontre des préjugés courants encore aujourd'hui, met l'accent sur l'égalité entre l'homme et la femme face à la pulsion : deux sexes, une seule jouissance.

L'éveil des sens

Mais, en général, l'éveil des sens, qui concerne surtout des personnages jeunes, ou vierges, n'est pas traité, comme là, sous l'angle du ridicule. De façon significative, c'est précisément Jeanne qui, avant de condamner les plaisirs charnels, décèle chez Gilberte, la maîtresse de son mari, « cette espèce de béatitude » (*UV*, p. 115) que connaissent les êtres dont le désir sexuel est assouvi. Provocateur, le choix du terme religieux est lourd de sens sous la plume de notre auteur, qui ravale le sacré au niveau du profane. Chez Maupassant, sans rien perdre de son intensité sacrée, la béatitude se réalise, prend corps. Et pour cause, puisque les seuls véritables moments de bonheur qu'éprouve l'héroïne d'*Une vie* sont ceux où elle pratique sans tabou l'acte charnel, dans le contexte exotique de la Corse, par le biais d'une scène mémorable – parce qu'initiatique –, la scène du val d'Ota, où Maupassant montre avec délice le désir des deux jeunes mariés, attisé par l'eau d'une source à laquelle ils se désaltèrent :

Et comme elle savourait la fraîcheur de l'eau, il lui prit la taille et tâcha de lui voler sa place au bout du conduit de bois. Elle résista ; leurs lèvres se battaient, se rencontraient, se repoussaient. Dans les hasards de la lutte ils saisissaient tour à tour la mince extrémité du tube et la mordaient pour ne point lâcher. Et le filet d'eau froide, repris et quitté sans cesse, se brisait et se renouait, éclaboussaient les visages, les cous, les habits, les mains. Des gouttelettes pareilles à des perles luisaient dans leurs cheveux. Et des baisers coulaient dans le courant (*UV*, p. 57).

Là encore, la nature, sous la forme de l'eau, est partie prenante dans le désir devenu jeu : elle devient même un acteur à part entière de la scène amoureuse, à qui les baisers transformés en bulles semblent également destinés. Cette osmose parfaite avec l'environnement naturel fait naître chez la jeune femme « une inspiration d'amour¹ » (*UV*, p. 57) qui provoque l'union des deux corps. Dans cet épisode, Jeanne laisse jaillir la primitive qui est en elle, devenant un être de chair qui sent et aime avec ses sens, qui écoute et fait confiance à son corps, qui donne du sens aux sensations.

¹ Robert Lethbridge préfère parler de « spasme physique » (« Parenthèses solaires », *MPS*, *op. cit.*, p. 92).

A fortiori quand il est accompagné d'une moustache, le baiser est à déguster ; « cette frémissante approche des bouches, ce premier contact humide et frais, puis cette attache immobile, éperdue et longue, si longue ! de l'une à l'autre » (I, 632) constitue le *hors-d'œuvre* de l'acte sexuel :

— Oh ! ma chère Lucie, ne te laisse jamais embrasser par un homme sans moustaches ; ses baisers n'ont aucun goût, aucun, aucun ! Cela n'a plus ce charme, ce moelleux et ce... poivre, oui, ce poivre du vrai baiser. La moustache en est le piment [...]. C'est elle qui caresse, qui fait frémir et tressaillir la peau, qui donne aux nerfs cette vibration exquise qui fait pousser ce petit « ah ! » comme si on avait grand froid (I, 919).

Même si la nuit de noces est présentée ensuite comme un véritable viol¹, la découverte par Jeanne de la jouissance du corps s'épanouit pleinement au cours de son voyage de noces, qui s'apparente à une idylle, « un songe, un enlacement sans fin, une griserie de caresses » (UV, p. 60). L'éveil des sens marque chez Jeanne un seuil dans la conscience de son corps entre un avant et un après. Une fois qu'elle y a goûté, elle devient friande de « cette étrange et véhémence secousse des sens qu'elle avait ressentie sur la mousse de la fontaine » (UV, p. 59).

De la même manière, devenue la maîtresse de Brétigny, Christiane Andermatt « se sen[t] exister d'une façon nouvelle, avec une activité de plaisir et de vie qu'elle ne connaissait point autrefois » (MO, p. 538). L'éveil des sens est très net chez ce personnage sur qui la liaison a l'effet d'une renaissance (MO, p. 566). « Frissonn[ant] de la tête aux pieds à chaque parole » (MO, p. 565) prononcée par son amant qui la dévore du regard, elle ressent l'amour comme une ivresse :

Christiane avait fait comme un adolescent qui s'enivre une première fois. Le premier verre, le premier baiser, l'avait brûlée, étourdie. Elle avait bu le second bien vite, et l'avait trouvé meilleur, et maintenant elle se grisait à pleine bouche (MO, p. 576).

Le même vertige est à l'œuvre dans *Bel-Ami*, où les femmes perçoivent d'emblée le pouvoir de séduction qui émane du héros, dont le surnom évocateur est pourtant trouvé par une enfant (BA, p. 263), la petite Laurine, graine de femme : ce n'est pas le péché originel qui est en elle, mais l'intuition précoce, et innocente, que quelque chose de la vraie vie, sans interdit, est là. La relation qui unit Georges à Clotilde de Marelle est caractérisée par « une sorte d'hallucination de ses sens » (BA, p. 255). Certes « moins platonique » (BA, p. 258) que Madeleine, Clotilde satisfait tous les désirs de Duroy en « moissonn[ant] son ardeur » (BA,

¹ Nous développons ce thème dans notre chapitre intitulé « Violences physiques et viols » (I, C, 3, b).

p. 412). Belle métaphore¹ du désir parvenu à maturité. Celui-ci est si fort chez notre héros qu'il le pousse à conclure : « — Voilà pourtant la seule bonne chose de la vie : l'amour ! tenir dans ses bras une femme aimée ! Là est la limite du bonheur humain » (*BA*, p. 336). Par cette pensée, Bel-Ami prend conscience du bonheur à la fois comme plaisir et comme symptôme de notre finitude. Mais cette idée éphémère ne prendra pas racine chez ce héros boulimique toujours propulsé vers le futur, sans cesse en devenir, pour qui chaque aventure est un nouveau départ.

Dans *Notre cœur*, anémié par sa relation tourmentée avec Michèle de Burne, Mariolle ne trouve de chaleur et d'apaisement qu'auprès du « plus joli corps de femme qu'il eût aperçu de sa vie » (*NC*, p. 1168), celui de sa servante Élisabeth :

il avait du goût pour elle, cet attachement reconnaissant de la chair et de l'âme dont la sensation de la tendresse inspirée et celle du plaisir partagé pénètrent toujours l'animal humain. Cette enfant séduite ne serait-elle pas, pour son amour aride et desséchant, la petite source trouvée à l'étape du soir, l'espoir d'eau fraîche qui soutient l'énergie, quand on traverse le désert ? (*NC*, p. 1179).

Métaphorisée en « petite source », la jeune femme semble jouer le rôle d'un double positif de la « Vénus » (*II*, 638) anadyomène de « La Petite Roque ». Comme dans la scène, unique, d'*Une vie* où Jeanne, en Corse, abreuve Julien d'une eau sauvage (*UV*, p. 58), Élisabeth joue auprès de son amant le rôle de source de vie. C'est elle en effet qui redonne à Mariolle le goût de l'existence : « c'[es]t là de l'amour bu à sa source même, aux lèvres de la nature » (*NC*, p. 1170). Ce faisant, elle correspond pleinement au mythe de la servante d'auberge qu'a mis en lumière Pierre Danger, cette « éternelle figure de la mère nourricière et protectrice, celle dont l'inépuisable générosité conditionne pour l'homme sa survie même² ». Elle est, double inversé de Michèle, la femme civilisée, sophistiquée par excellence, une créature primitive.

Désir du corps et corps du désir

La question de la sexualité permet à Maupassant de jouer sur le paradigme. À partir du moment où il sent s'éveiller en lui ses sens, l'être humain se fait désirable. Cela constitue un véritable leitmotiv chez Maupassant, pour qui seul le désir est vrai. Au point que son œuvre se livre à un véritable hymne au corps. Ainsi certains hommes sont-ils dotés d'atouts physiques qui les rendent particulièrement séduisants. C'est le cas des canotiers, et en particulier des

¹ Voir « Une partie de campagne » (*I*, 251).

² *PDM*, *op. cit.*, p. 176. Même si « elle est aussi, de sa part, l'objet d'un sentiment ambigu car il se sent par là même infantilisé par elle, menacé dans sa virilité » (Pierre Danger, *ibidem*).

deux jeunes hommes sous le charme desquels tombent Mme et Mlle Dufour, la mère et la fille dans « Une partie de campagne » :

Ils avaient la face noircie par le soleil et la poitrine couverte seulement d'un mince maillot de coton blanc qui laissait passer leurs bras nus, robustes comme ceux des forgerons. C'étaient deux solides gaillards, posant beaucoup pour la vigueur, mais qui montraient en tous leurs mouvements cette grâce élastique des membres qu'on acquiert par l'exercice, si différente de la déformation qu'imprime à l'ouvrier l'effort pénible, toujours le même. [...] Mme Dufour, plus hardie, sollicitée par une curiosité féminine qui était peut-être du désir, les regardait à tout moment, les comparant sans doute avec regret aux laideurs secrètes de son mari (I, 248-249).

Le désir naît encore davantage de la vue du corps féminin. Comme l'indique Louis Forestier concernant les six romans de Maupassant, « l'attrait charnel compte [...] beaucoup pour les mâles [...]. C'est de corps que la femme est désirable¹ ». Il en va de même dans les nouvelles. Ainsi la taille de la Martine obnubile-t-elle Benoist (I, 974), tout comme l'aspect de Rose, ses « joues rouges et pleines », sa « large poitrine saillante », ses « grosses lèvres fraîches », le tout « sem[é] de petites gouttes de sueur (I, 228), fait beaucoup d'effet à Jacques. Ce sont des sensations bien physiques que les hommes éprouvent devant les femmes sensuelles : « la chair soulevée » plus que « l'esprit égaré » (*MO*, p. 672), ils voient leurs désirs « courir [...] dans les moelles » (I, 674). Chez Maupassant, tout se joue ici au niveau du corps : loin de l'accord des sentiments ou de l'amour platonique², Maupassant s'intéresse à l'anatomique, à l'organique. Le correspondant des « Caresses » clame (pour lui-même et pour le lecteur qui semble inclus dans la première personne du pluriel) ainsi comme devise : « Aimons la chair parce qu'elle est belle, parce qu'elle est blanche et ferme, et ronde et douce, et délicieuse sous la lèvre et sous les mains » (I, 954).

Berthe, quant à elle, est présentée comme « une Vénus, oui, une Vénus, blonde, grasse, vigoureuse » (II, 360). Même bouche que celle de Mme Hélène dont les « lèvres grasses, retournées » sont « ouvertes comme des fleurs » (I, 983). Du corps comme fleur à butiner, la *Vénus rustique* donne encore un exemple, elle dont la « joue attir[e] tous les baisers des bouches,/Comme une fleur séduit le peuple ailé des mouches » (*V*, p. 100). La rime, au pluriel, de « bouches » avec « mouches » claironne ce que le désir franc peut avoir de provocant. Henri Templier, le héros de « Nuit de Noël », déclare : « — J'ai un faible, vous le savez, j'aime les femmes nourries. Plus elles sont en chair, plus je les préfère. Une colosse me

¹ Louis Forestier, Préface aux *Romans* (R, p. XX).

² Dans *Les Mémoires d'un fou* (1838), Flaubert, lui, parle de l'amour platonique comme d'un « amour sublime s'il existait, mais qui n'est qu'un rêve comme tout ce qu'il y a de beau sur ce monde » (*Œuvres de jeunesse, op. cit.*, p. 488).

fait perdre la raison » (I, 696). De son côté, Georges Kervelen est fasciné par le corps de Mme Kergaran qui offre une sorte de corps à corps avec la nature elle-même : « Elle avait une poitrine superbe, la gaillarde, ferme, blanche et grasse, un peu grosse peut-être, mais tentante à faire passer des frissons dans le dos » (II, 75).

Les femmes moins rustiques font tout autant naître le désir. Aux yeux de Bel-Ami, toutes les femmes sont potentiellement l'objet d'appétit sexuel : l'anacoluthie du chapitre VI de la première partie : « comme le matelot qui s'affole en revoyant la terre, toutes les jupes rencontrées le faisaient frissonner » (BA, p. 282) mime le bouleversement du désir panique du personnage qui est réduit à une fonction d'objet, privé de libre-arbitre, « toutes les jupes » étant si l'on ose dire remontées au premier plan, en position de sujet grammatical. Dans « Une partie de campagne », Henriette est troublée par « ce jeune homme qui la trouvait belle, dont l'œil lui baisait la peau, et dont le désir était pénétrant comme le soleil » (I, 251), tandis que sa mère dévoile l'ampleur de ses charmes :

C'était une femme de trente-six ans environs, forte en chair, épanouie et réjouissante à voir. Elle respirait avec peine, étranglée violemment par l'étreinte de son corset trop serré ; et la pression de cette machine rejetait jusque dans son double menton la masse fluctuante de sa poitrine surabondante (I, 246-247).

Même si la masse, il est vrai, confine souvent au surplus, c'est par un excès de générosité que les femmes offrent, dévoilent leurs appâts. Dans le milieu mondain où se joue « L'Inutile Beauté », les hommes se repaissent des « femmes décolletées, diamantées, emperlées, épanouies dans cette serre illuminée où la beauté des visages et l'éclat des épaules semblent fleurir pour les regards au milieu de la musique et des voix humaines » (II, 1214). Yvette elle aussi joue la comédie de la mondanité en exhibant ses « seins nus, au-dessus d'un flot d'étoffes éclatantes » (II, 242).

L'image du feu traduit la nature brûlante et indomptable du désir : la flamme est une métaphore récurrente dans l'œuvre de Maupassant, où nombre de personnages sont « secoués de désirs réchauffés et d'ardeurs fermentées » (FCM, p. 893). Ainsi, dans le poème « Le Mur », Maupassant évoque « Cet étrange tourment où nous jette une femme/Lorsque fermente en nous la fièvre du désir ! » (V, p. 42) : l'allitération en [f] mêle la femme, le ferment et la fièvre pour caractériser une flamme amoureuse marquée par sa dimension physiologique. De même, ce n'est pas un hasard si l'entrée en scène de Bel-Ami – le désir fait homme – se produit par une « nuit étouffante » qui rend la ville « chaude comme une étuve » (BA, p. 198). De son côté, la baronne de Fraisières, qui compense ses frustrations sexuelles avec son

domestique, se vante de l'avoir « allumé », « ce rustre [...], il a flambé comme un toit de paille » (II, 510). La comparaison est délectable, qui relègue le serviteur (pourtant bien utile en l'occurrence) à son milieu domestique, comme s'il ne méritait pas plus. De même que la toison d'Yvette est constituée de « cheveux cuits au feu » (II, 243), de même Mme de Burne s'impose-t-elle dès sa première apparition avec ses « cheveux follets » qui semblent « brûler comme des flambées de broussailles » et « s'éclair[er] de lueurs fauves » (NC, p. 1042). En associant les termes « broussailles » et « fauves » – issus du monde sauvage –, l'auteur met en place une poétique de l'indifférenciation, qui mêlent les différents règnes. Entre Michèle et Mariolle en effet, « ce fut instantané chez l'un et chez l'autre, comme un feu qui prend bien dès qu'une allumette l'a touché » (NC, p. 1042). Sujet à « une fièvre chaude » (NC, p. 1064), Mariolle « souffl[e] ainsi sur le feu de son propre cœur et l'allum[e] en incendie » (NC, p. 1062). Lorsqu'il tentera de substituer Élisabeth à Michèle, la même image reviendra, cette relation le rendant tout « brûlant de désir » (NC, p. 1181). De même, la belle Américaine de *L'Âme étrangère* est caractérisée par sa toison pleine de la lumière, épaisse du soleil, décrite comme « une flambée éclatante de cheveux blonds. Ce n'était point ce nuage vaporeux dont sont auréolées certaines figures anglaises, mais une chevelure ensoleillée et lourde » (AE, p. 1195). De son côté, la marquise Obardi « portait dans toute sa personne, dans cette toilette simple où ces fleurs semblaient saigner, dans son regard qui pesait, ce soir-là, sur les gens, dans sa voix lente, dans ses gestes rares, quelque chose d'ardent » (II, 251). Le narrateur d'« Un échec » attise le désir d'une voyageuse par des « histoires [...] hardies, astucieusement décolletées, pleines de mots voilés et perfides, de ces mots qui allument le sang » (II, 502). En croisant sa mystérieuse inconnue, Roger des Annettes éprouve une « sensation de chaleur ardente » et semble en sa présence « devant la bouche d'un four » (II, 444). Chez Maupassant, donc, même si le cliché de la flamme amoureuse est emprunté à la poésie précieuse, il est réactivé, revivifié parce que matérialisé, par le biais d'images en acte. On est bien en présence d'une poétique « sensualiste » où les images prennent chair.

Le refus de l'idéalisation de la femme

Si le corps est fortement sexualisé, c'est aussi parce que Maupassant se méfie de toute idéalisation. Certes, les figures mythologiques et bibliques l'inspirent, et ce, dès ses écrits de jeunesse, mais il les travaille à sa manière. Ainsi l'un de ses premiers poèmes fait-il la part belle à une « Vénus rustique », figure croisée de la déesse et de la campagnarde, sœur de la

« Vénus charnelle¹ » de *La Vie errante* (VE, p. 118) ou de la petite Élisabeth de *Notre cœur*, « paysanne faite en déesse » (NC, p. 1164), ou encore de la « Vénus paysanne » qu'est la petite Roque (II, 638). En incarnant ainsi le mythe, l'écrivain donne à voir une poétique originale, qui a partie liée avec sa conception du monde.

Prenons le cas de « La Petite Roque » justement, au moment où l'enfant, dénudée, sort de la rivière, en un motif cher à l'écrivain² :

Il écarta doucement les feuilles et regarda. Une fillette, toute nue, toute blanche à travers l'onde transparente, battait l'eau des deux mains, en dansant un peu dedans, et tournant sur elle-même avec des gestes gentils. Ce n'était plus une enfant, ce n'était pas encore une femme ; elle était grasse et formée, tout en gardant un air de gamine précoce, poussée vite, presque mûre. Il ne bougeait plus, perclus de surprise, d'angoisse, le souffle coupé par une émotion bizarre et poignante. Il demeurait là, le cœur battant comme si un de ses rêves sensuels venait de se réaliser, comme si une fée impure eût fait apparaître devant lui cet être troublant et trop jeune, cette petite Vénus paysanne, née dans les bouillons du ruisseau, comme l'autre, la grande, dans les vagues de la mer (II, 638).

« Ce n'était plus », « ce n'était pas », « comme si » : au bord de l'interdit, le vocabulaire hésite. L'indéfinition de l'âge de la petite fille (ni une enfant, ni une femme), en tant qu'effacement du marqueur temporel, fait perdre ses repères à Renardet. « Fée impure », « trop jeune », qui suscite des « rêves sensuels », l'enfant résume à elle seule un ensemble de contradictions qui attisent le désir de l'homme : mi-Eve, mi-Vénus Vénus, à la fois rustique et anadyomène, la petite fille incarne ici à la fois la tentation et l'innocence. Si Maupassant convoque la « grande » Vénus pour étayer sa comparaison, c'est pour mieux la congédier par la suite, car bientôt la culture cédera devant la nature, devant la nature brutale de l'homme (II, 639). L'auteur a beau avoir conservé la majuscule dans l'expression « Vénus paysanne », c'est le second terme de l'image qui l'emporte : d'origine mythologique, la figure est ici incarnée. Chez Maupassant, une fois la culture assimilée, la poétique *réaliste* consiste à matérialiser le mythe, à lui donner corps, au sens propre. Se détourner de la femme telle que la « rêv[ent] » M. de Garelle, Chassel, Pierre Roland ou Mariolle (II, 380 ; II, 779 ; PJ, p. 748 ; NC, p. 1171), de « la femme poétisée, la femme idéalisée, la femme divine ou majestueuse comme la Vénus de Milo » (VE, p. 117), au profit de l'être de chair, voilà l'une des caractéristiques de l'esthétique maupassantienne. Car notre auteur se méfie de l'idéal, qui est une mystification. C'est ce qui l'incite, dans *La Vie errante*, à opérer une distinction très

¹ À propos de « Petit soldat », Louis Forestier cite un extrait de « La Vache au taureau », tiré des *Névroses* de Rollinat où il est question des « plantureuses Vénus de l'animalité » (II, 1467-1468). Voir le portrait de Berthe en « Vénus admirable et stupide » (II, 359).

² Voir « Vénus rustique » (V, p. 99) et « Marroca » (I, 370).

nette entre deux types d'artistes, ce qu'on appelle les réalistes¹ et ceux qu'il nomme « les poètes ». Au détour d'un voyage en Sicile, il dresse des seconds, ces êtres exaltés qui se nourrissent d'idéal, un portrait féroce :

Toute créature devant qui s'exalte leur rêve est le symbole d'un être mystérieux, mais féérique : l'être qu'ils chantent, ces chanteurs d'illusions. Elle est, cette vivante adorée par eux, quelque chose comme la statue peinte, image d'un dieu devant qui s'agenouille le peuple. Où est ce dieu ? Quel est ce dieu ? Dans quelle partie du ciel habite l'inconnue qu'ils ont tous idolâtrée, ces fous, depuis le premier rêveur jusqu'au dernier ? Sitôt qu'ils touchent une main qui répond à leur pression, leur âme s'envole dans l'invisible songe, loin de la charnelle réalité. La femme qu'ils étreignent, ils la transforment, la complètent, la défigurent avec leur art de poètes. Ce ne sont pas ses lèvres qu'ils baisent, ce sont les lèvres rêvées. Ce n'est pas au fond de ses yeux bleus ou noirs que se perd ainsi leur regard exalté, c'est dans quelque chose d'inconnu et d'inconnaissable ! L'œil de leur maîtresse n'est que la vitre par laquelle ils cherchent à voir le paradis de l'amour idéal (*VE*, p. 120).

À l'amour véritable, « trop humainement commun » (*Chro.*, J. II, p. 212-213), les poètes préfèrent l'idée d'amour. Plutôt que de vivre leur passion, ces imposteurs la rêvent. Simple prétexte, l'être de chair prétendument aimé est réduit à une coquille vide que comble un fantasme, à un tremplin où prend élan leur imaginaire. Par l'usage de la troisième personne du pluriel, qui noie l'ensemble des poètes dans un groupe uniforme, Maupassant met à distance ces « impuissants décrocheurs d'étoiles » (*VE*, p. 119), ces « trompeurs toujours trompés » (I, 955) en quête d'un amour qui n'est qu'illusion. Contre cet amour « irréalisable et surhumain » (*VE*, p. 119), il plaide en faveur d'un amour à vivre, qui s'effectue sur terre, qui s'attache à « une femme, une vraie femme, en chair et en os, avec ses qualités de femme, ses défauts de femme, son esprit de femme, restreint et charmant, ses nerfs de femme et sa troublante femellerie » (*VE*, p. 119-120). Contre ceux qui s'alimentent de stéréotypes et de clichés éculés, il prône un langage nouveau qui n'hésite pas devant la provocation, et élabore une « poésie réelle » (*VE*, p. 121), une poésie du vivant.

Précisément, dans l'une de ses chroniques de 1882, Maupassant présente la Belle Ernestine, une aubergiste de Saint-Jouin, comme l'incarnation de ce type de femme :

C'est une forte fille, mûre maintenant, belle encore, d'une beauté puissante et simple, une fille des champs, une fille de la terre, une paysanne vigoureuse. Le front et le nez superbes, le front droit, tourné comme un front de statue, le nez continuant la ligne droite qui part des cheveux, rappellent les Vénus, bien qu'ils soient jetés, comme par mégarde, sur une tête à la Rubens. Car toute cette fille semble Flamande,

¹ Mais, nous le savons depuis l'étude sur « Le Roman » publiée par Maupassant, « les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes » (*R*, p. 709).

par sa carnation, sa structure, son rire osé, sa bouche forte, bien ouverte. C'est une de ces servantes charnues et saines qu'on a vu danser dans les kermesses du grand peintre (*Chro.*, J. II, p. 107-108).

De figure mythologique, la femme se transforme en personnage à la Rubens, peintre qui a donné à la sensualité toute sa plénitude. C'est un personnage vrai, vivant, un être de chair. Loin de trouver chez elle « des coquetteries de Parisienne » (*Chro.*, J. II, p. 108), les voyageurs découvrent une beauté rustique, sans apprêt, authentique qui fait la part belle au corps et aux sens. Ne s'agit-il pas d'une véritable revendication artistique ? d'un art poétique en rupture avec la tradition ? De la ligne des peintures toscanes, il passe à la couleur du Nord ; de l'idée à la matière, de l'équilibre élégant mais statique au mouvement, de la mesure classique à l'excès baroque.

Cette femme dont le corps prend corps et vie peut même être fictive, représentée par une œuvre d'art. Ainsi, la découverte, au musée de Syracuse, de la statue de Vénus¹, représentation époustouflante de cette femme-corps tant aimée, est l'occasion d'un véritable manifeste du réalisme selon Maupassant :

c'est la femme telle qu'elle est, telle qu'on l'aime, telle qu'on la désire, telle qu'on la veut êtreindre. Elle est grasse, avec la poitrine forte, la hanche puissante et la jambe un peu lourde, c'est une Vénus charnelle, qu'on rêve couchée en la voyant debout [...]. Et le marbre est vivant. On le voudrait palper, avec la certitude qu'il cédera sous la main, comme de la chair [...]. Une œuvre d'art n'est supérieure que si elle est, en même temps, un symbole et l'expression exacte d'une réalité. La Vénus de Syracuse est une femme, et c'est aussi le symbole de la chair [...], une vraie femme en chair et en os, avec ses qualités de femme, ses défauts de femme, son esprit de femme restreint et charmant, ses nerfs de femme et sa troublante femellerie [...]. La Vénus de Syracuse est la parfaite expression de cette beauté puissante, saine et simple [...]. C'est un corps de femme qui exprime toute la poésie réelle de la caresse (*VE*, p. 117, 118, 119, 120, 121).

Jean Balsamo a bien noté qu'avec la Vénus de Syracuse, « Maupassant invers[e] la relation à l'antiquité² » : aux antipodes de toute idéalisation, l'art cesse d'être re-présentation pour se faire présentation ; l'effet de réel est si total que la statue non seulement suscite le désir mais l'éprouve, puisqu'elle « cédera sous la main » du visiteur. C'est une déesse plus vraie que nature, donc, et qui correspond à la représentation que les Grecs se font des maîtres de l'Olympe : au contraire du christianisme où l'homme est à l'image de Dieu, le paganisme grec donne à voir « des dieux charmants, charnels, passionnés comme nous, faits comme nous, qui personnifi[ent] poétiquement toutes les tendresses de notre cœur, tous les songes de

¹ Maupassant l'oppose au portrait de la Joconde, représentation de « l'insaisissable idéal » (*VE*, p. 119).

² « Maupassant et les lieux trop communs du voyage en Italie », *Maupassant et les pays du soleil*, op. cit., p. 138.

notre âme, et tous les instincts de nos sens » (*Chro.*, D. II, p. 1034). L'art sert à faire le lien avec le réel, non avec l'au-delà.

C'est ce vers quoi Maupassant a tendu : loin de renvoyer à un monde idéalisé¹, l'art prend racine dans le réel et s'attache à le rendre palpable. Jacques Bienvenu l'a bien noté, l'art révèle « le Maupassant primitif² » : la Vénus de Syracuse révèle pleinement sa nature d'homme et d'artiste charnel. C'est « autant par vocation déterminée que par tristesse ou par désespoir d'atteindre jamais l'Idéale Beauté » que Maupassant s'est fait le porte-parole de l'amour physique, suppose Léon Gistucci qui assure que Maupassant « réduit trop souvent l'amour au geste physique » et que « la passion charnelle, quand elle renie l'âme, porte en elle son châtement³ ». Mais cette lecture chrétienne ne tient pas : pour notre auteur, il vaut mieux se satisfaire des seuls sens plutôt que se perdre dans des sentiments irrémédiablement éphémères, quitte à ce que cette lucidité ruine les illusions confortables. Même un homme de raison comme Mariolle finit par accorder au corps sa pleine et juste place dans le désir amoureux qu'il a pour Michèle : « Il s'aperçut alors clairement qu'il l'aimait déjà avec ses sens autant qu'avec son âme, plus peut-être » (*NC*, p. 1113). Ancré dans la réalité et accepté comme tel, assumé comme un fond primitif authentique, le corps désirable est alors la source et le vecteur d'un érotisme délectable pour le héros comme pour Maupassant.

b- Le plaisir sexuel

Jugeant le plaisir physique comme le seul authentique, Maupassant lui accorde dans son œuvre une place maîtresse. Mais, s'il évoque ou décrit le plaisir sexuel avec jubilation, il ne tombe cependant jamais dans la gratuité, ni dans le voyeurisme⁴. Léon Gistucci loue précisément le fait que l'écrivain « répugne à la gravelure. Son érotisme est noble. Il ne tombe jamais dans la basse pornographie. [Quand] il blesse la pudeur, [c'est] sans avilir l'Art⁵ ». Rares, malgré l'ampleur de l'œuvre et l'audace de nombreux thèmes, les scènes de sexe sont toujours motivées, comme le montre bien André Vial :

Alors que sa conception vitaliste du monde semblait devoir l'incliner à quelque insistance, son œuvre, dans l'ensemble, et les longs récits surtout, demeurent à cet égard [celui du sexe] mesurés, et même pudiques. Le thème n'y intervient que

¹ Voir la critique que Maupassant fait en 1881 de l'écrivain Edmond de Goncourt (*Chro.*, J. I, p. 180).

² Jacques Bienvenu, « Voyage initiatique en Sicile », *MPS*, *op. cit.*, p. 143.

³ Léon Gistucci, *Le Pessimisme de Maupassant*, *op. cit.*, p. 20, 21.

⁴ Sur l'absence de voyeurisme, voir Micheline Besnard-Coursodon (*Le Piège*, *op. cit.*, p. 50) et Barbara Krajewska (« *Bel-Ami* ou la rage d'être femme », *Revue des deux mondes*, juin 1993, p. 40).

⁵ *Le Pessimisme de Maupassant*, *op. cit.*, p. 20-21.

dûment légitimé par la nécessité interne de l'action, soit que tel épisode à venir ne se puisse bien entendre qu'au prix d'une précision de cet ordre, [...] soit encore que, observé ou vécu, il modifie la sensibilité, le jugement ou le comportement d'un personnage [...]. Une chose était le choix d'un sujet [...], une autre le procédé de mise en œuvre : il tient toujours davantage de la suggestion que de la description, et de l'humour que de la complaisance. Il suffit de se reporter à telle page de *Boule de suif*, de *La Maison Tellier* ou de *L'Héritage*, pour se convaincre de la nécessité que revêt la suggestion, à la fois comme gage de vraisemblance et comme moyen d'ironie, la solidité de structure, le pouvoir d'illusion qui procèdent de la première étant toute la préoccupation de l'artiste, la gaîté qui naît de la seconde, la seule participation morale de l'homme à l'événement¹.

Pour autant, contrairement à ses contemporains – notamment les naturalistes –, Maupassant (et c'est aussi un effet de sa position ironique) récuse l'alibi scientifique pour aborder la sexualité dans son œuvre. L'évoquant plus directement, il l'appréhende simplement, comme une forme parmi d'autres de la sensualité. Par conséquent, le plaisir sexuel est décrit à la fois sans complaisance et sans gêne, ce qui permet à l'auteur de, littéralement, se régaler en écriture.

Le recours aux métaphores culinaires

La capacité de séduction d'un être humain (la femme le plus souvent) se traduit par l'« appétit » qu'il suscite (*BA*, p. 283). Manger l'autre, voilà bien le fantasme qui fonde l'acte sexuel, qui n'est autre chez Maupassant qu'un besoin primaire. D'où l'usage récurrent des métaphores culinaires. La nouvelle « Le Gâteau » raconte comment une femme « belle à ravir » (I, 347) a pris l'habitude, lors de réunions mondaines, d'accorder la découpe du dessert à celui qu'elle a élu comme amant. Mais, la maturité approchant, « les comètes ne brillent pas toujours du même éclat. Tout vieillit par le monde » (I, 349). Désormais, chacun fuit la charge octroyée par la maîtresse de maison (I, 349). Avancée en âge, la femme, loin d'offrir un certain attrait, suscite dégoût, horreur et peur. Le privilège du *rituel* libertin de la brioche est devenu lui aussi indésirable. Si elle n'est pas ou plus désirable, donc, la partenaire est assimilée à « plat... négligé » (I, 1043), voire à un mets inférieur, à l'image de M. Lerebour, à qui la femme reproche de lui « sue[r] dans le dos comme du lard fondu » (I, 856). À l'image encore des prostituées de « Nuit de Noël », « laides à donner une indigestion » selon Henri Templier (I, 696). Voyons comment l'auteur de la lettre que constitue « Vains conseils » s'adresse à son ami à propos de sa maîtresse : « — Quand tu l'as prise c'était un plat mangeable. Maintenant, ce ne sont plus que des restes... bons à jeter » (I, 1214). De même, à l'exception des protagonistes de « L'Épave » (II, 662), les Anglaises sont par définition

¹ André Vial, *MAR*, *op. cit.*, p. 338-341.

dénuées de tout pouvoir de plaire¹ : leurs corps à « façades planes » (II, 454) qui les apparentent à des « conserves au vinaigre » (II, 454 ; II, 316) excluent d'emblée le moindre désir, mais stimulent la rage impitoyablement ironique de l'auteur. Aussi celles qui dansent dans « Nos Anglais » sont-elles assimilées à des « œufs à la neige [qui] tournent, tournent, tournent, [d]es œufs à la neige [qui] tournent comme des sauces » (II, 457). La répétition étourdissante du verbe et l'ambivalence du verbe « tourner », quand il est associé à une sauce, traduisent le ton moqueur du narrateur, nullement émoustillé par les jeunes anglaises. Guère plus appétissantes sont en effet les vieilles filles telles que Mlle Perle et Miss Harriet, la première étant dotée d'une « chevelure à la Vierge conservée » (II, 673), la seconde semblant « confite dans une innocence surie » (I, 886) : les deux expressions confèrent à la virginité un goût quelque peu aigre, rance. Si miss Harriet éprouve, elle, du désir (I, 889-890), elle ne saurait faire naître un quelconque appétit sexuel chez le peintre Chenal :

Elle était très maigre, très grande, tellement serrée dans un châle écossais à carreaux rouges, qu'on l'eût crue privée de bras si on n'avait vu une longue main paraître à la hauteur des hanches, tenant une ombrelle blanche de touriste. Sa figure de momie, encadrée de boudins de cheveux gris roulés, qui sautillaient à chacun de ses pas, me fit penser, je ne sais pourquoi, à un hareng saur qui aurait porté des papillotes (I, 880).

Ce portrait terrible – à couper tout net l'appétit – fonctionne à la façon d'un mot-valise, comme un télescopage d'images qui préfigure les collages surréalistes. Dans un amalgame grotesque, le naturel est combiné à l'artificiel, le cadavre à l'animal. C'est l'animalité qui triomphera dans la mort même puisque la « masse [...] singulière, incompréhensible » que forme à la fin du conte son corps écrasé au fond d'un puit l'apparente à « un cheval » (I, 892). Thanatos sans Éros, donc. Miss Harriet n'est autre qu'une de ces « vestales pétrifiées » (I, 881) qui – du moins de leur vivant – laissent de marbre. Assimilé à une nourriture bien peu appétissante, ce corps de « fantôme » qui a cru peut-être pouvoir « dompter » ses sens (I, 889) est avant tout l'expression d'une douleur incommensurable.

En revanche, quand elle est objet de désir, la femme est à croquer, à déguster, à savourer. C'est une image que Maupassant utilise pour son propre compte puisque, dans une lettre en provenance d'Alger, il confie en 1881 à sa maîtresse Gisèle d'Estoc que « l'abstinence prolongée [lui] donne parfois de terribles fringales de [se]s caresses » (*Corr.*,

¹ Maupassant s'y donne à cœur joie, les réifiant de façon outrancière et grotesque : quand elles n'ont pas des dents semblables à « des instruments de jardinage » (I, 171), leurs jambes pareilles à des « échasses » (*Chro.*, J. I, p. 422) les font « ressembl[er] à des poteaux télégraphiques qui auraient eu des crinières » (I, 328).

Suf. II, n° 239). La même métaphore est développée dans les textes fictifs : dans « Miss Harriet », Léon Chenal défend les filles d'auberge au baiser « savoureux comme un fruit sauvage » (I, p. 878) ; dans « Vénus rustique », les jeunes hommes « mang[ent] de baisers » l'héroïne (V, p. 101) ; dans *Bel-Ami*, la pétillante Clotilde, enveloppée de son « peignoir japonais », semble à Duroy « plus excitante, plus poivrée » que Mme Forestier (R, p. 251-252). C'est précisément au restaurant, autour d'un repas gastronomique arrosé de champagne (BA, p. 256-259) que Clotilde de Marelle et Georges Duroy se sentent appartenir à la même « race » (BA, p. 412), elle s'avouant « moins platonique » que son amie Madeleine (BA, p. 258) et lui jugeant indissociables « l'union des sens » et « l'union des cœurs » (BA, p. 257).

L'être aimé est source d'un plaisir gustatif. De même que le mets savoureux acquiert par le biais de la métaphore un pouvoir érotique, telle la « truite rose comme de la chair de jeune fille » (BA, p. 256), de même le désir s'exprime-t-il sous la forme d'un appétit de l'autre, qui rend l'amant attiré par le « goût de la femme » (II, 1100), voire « affamé » (II, 76). Ainsi les « regards avides » que Berthe jette sur son mari sont-ils les mêmes que ceux dont elle vise « les plats sucrés » (II, 361). Avec sa « bouche de gourmande, de sensuelle » (II, 360), la jeune fille aborde la sexualité comme une nourriture, un besoin primaire. Emblématique de l'œuvre tout entière, la nouvelle « Boule de suif » dit l'association étroite entre nourriture et sexualité¹ : l'héroïne, en tant qu'objet de désir, y incarne bien cette alliance entre le corps féminin et le mets savoureux :

Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. Sa figure était une pomme rouge, un bouton de pivoine prêt à fleurir (I, 91).

Le portrait, mêlant le végétal et l'animal, suggère le désir de cueillette, de chasse éprouvé par des voyageurs transformés en nomades. La faim que ressentent les personnages pour le panier de provisions de Boule de suif a subi un simple déplacement métonymique : « Tous les regards étaient tendus vers elle. Puis l'odeur se répandit, élargissant les narines, faisant venir aux bouches une salive abondante avec une contraction douloureuse de la mâchoire sous les oreilles » (I, 94). Dans cet espace restreint, confiné qu'est la diligence, les voyageurs sont livrés à une promiscuité où se confondent chairs et viandes de toutes sortes. Et où, nous y reviendrons, il n'y a qu'un pas entre se sustenter et dévorer l'autre.

¹ Sur cette question, voir Alain Boureau (« Boule de suif ou la république des ogres », *L'École des lettres*, n° 13, juin 1993, p. 30), Marie-Claire Bancquart (« Flaubert et Maupassant : manger en mots, manger des mots », *FPM*, op. cit., p. 168) et Louis Forestier (« La nourriture dans *Pierre et Jean* », *MCR*, op. cit., p. 156).

Bonne à être dévorée (II, 139), la femme est une bête à plaisir à consommer sans modération. « Chair » (II, 689) « précieuse » (FCM, p. 999), « fraîche ou non » (II, 243), la femme n'est qu'une « marchandise humaine » (I, 279) que l'on peut choisir comme dans une « halle » (II, 402) : la métaphore est filée sous toutes les coutures. C'est bien un morceau de charcuterie que semble s'offrir le canotier gourmand (et donc le lecteur) d'« Une partie de campagne » où, par un mouvement de balançoire, « les formes [de Mme Dufour], secouées, tremblot[ent] continuellement comme de la gelée sur un plat » (I, 247). De même, la prostituée enceinte que rencontre Henri Templier une « Nuit de Noël » correspond à son fantasme de femme bien en chair :

Soudain, en face du théâtre des Variétés, j'aperçus un profil à mon gré. Une tête, puis, par-devant, deux bosses, celle de la poitrine, fort belle, celle du dessous surprenante : un ventre d'oie grasse. J'en frissonnai, murmurant : Sacristi, la belle fille ! Un point me restait à éclaircir : le visage. Le visage, c'est le dessert ; le reste c'est... c'est le rôti [...]. Elle était superbe, tellement jolie qu'elle m'étonnait, et grosse à ravir mon cœur pour toujours (I, 696-697).

Même si, lors de cette nuit de Noël, c'est l'homme qui sera le dindon de la farce..., la femme est comparée à un « rôti ». Dans « L'Héritage », Lesable se réjouit également de la « belle santé appétissante » (II, 14) de Cora, dont il aimerait « embrasser longuement à petits baisers lents, comme on boit à petits coups de très bonne eau-de-vie, [la] joue fraîche » (II, 18). Lui aussi toujours assoiffé de désir, le baron d'Étraille déclare à propos de sa jeune épouse : « Elle ressemble à ces verres de champagne où tout est mousse. Quand on a fini par trouver le fond, c'est bon tout de même, mais il y en a trop peu » (I, 1232). Car vivre consiste, pour Maupassant, à boire et dévorer le monde.

La jouissance par la sexualité

Chez nombre de personnages maupassantiens, le plaisir est vécu pleinement : la vie sexuelle en fait des primitifs réjouis d'être en accord avec leur corps, elle les épanouit. Quand ce n'est pas le cas, il s'agit d'un amour manqué, comme celui de Mademoiselle Perle et M. Chantal, à qui le narrateur – comme s'il était lui-même impliqué – souhaite une « courte étreinte » qui leur procurera « la rapide et divine sensation de cette ivresse » qui fait des nouveaux amants des « ressuscités » (II, 684). Le plaisir est régénérescence, même pour les ouvriers de la dernière heure.

Dans « Miss Harriet », le peintre Léon Chenal fait l'éloge des amours rustiques, qui sont authentiques, purs de toute sophistication, libres de toute illusion :

J'ai connu les rendez-vous dans les fossés pleins de primevères, derrière l'étable où dorment les vaches, et sur la paille des greniers encore tièdes de la chaleur du jour. J'ai des souvenirs de grosse toile grise sur des chairs élastiques et rudes, et des regrets de naïves et franches caresses, plus délicates en leur brutalité sincère, que les subtils plaisirs obtenus de femmes charmantes et distinguées (I, 878).

Le raffinement et la sophistication ôtent au désir sa vérité et sa sincérité originelles. Dans *Une vie*, l'unique scène d'extase charnelle qu'éprouve Jeanne est trop intense pour ne pas être relevée : même si, comme nous le verrons plus loin, elle est conditionnée par un paysage particulier, cette jouissance, là encore, est une expérience authentique :

Jeanne s'appuyait sur lui avec une tendresse inusitée ; son cœur palpitait ; ses seins se soulevaient ; ses yeux semblaient amollis, trempés d'eau. Elle murmura tout bas : « Julien... je t'aime ! » et, l'attirant à son tour, elle se renversa et cacha dans ses mains son visage empourpré de honte (*UV*, p. 58).

Tel le signe d'un interdit, la honte participe d'une excitation qui aiguise le désir.

De manière significative, le rythme musical des corps traduit l'harmonie sexuelle – éphémère mais bénéfique – entre le beau Maze et Cora qui marchent « d'un pas égal, hanche à hanche, balancés d'un même mouvement, d'un même rythme, comme deux êtres créés pour aller côte à côte dans la vie » (II, 56). Ailleurs, dans « Farce normande », au moment de leur nuit de noces, les jeunes mariés – dont la femme est « toute frémissante d'attente » (I, 500) – « jou[ent] d'une façon amoureuse et gaie, sans pudeur apprise et sans gêne » (I, 501), et la complicité du narrateur, affranchie de toute morale, se traduit par l'image du lit dont « les ressorts chant[ent] sous [leur] poids » (I, 501). Dans « La Serre », les « aigreurs » (I, 860) de Mme Lerebour disparaissent dès que le couple pratique à son tour cette « chose étrange et pleine d'intérêt » (I, 860) découverte en espionnant les rendez-vous galants de la servante Céleste (qui, son nom l'indique, en monte au septième ciel). Mme Vasseur, quant à elle, se donne en rêve à un jeune homme qui la courtise et voici l'impression qui découle de ce songe :

Ce fut (la réalité n'a pas de ces extases), ce fut une seconde d'un bonheur suraigu et surhumain, idéal et charnel, affolant, inoubliable. Elle s'éveilla, vibrante, éperdue, et ne put se rendormir, tant elle se sentait obsédée, possédée toujours par lui (I, 747).

Sur la rêveuse le rêve ne laisse pas seulement une trace, mais s'imprime en elle, prend vie, devient réel.

L'accord physique entre deux êtres est magistralement figuré par le couple Clotilde-Duroy grâce auquel surgit cette « fête de la chair » dont parle Jean-Louis Bory¹ : malgré les quatre disputes (*BA*, p. 278, 347, 420, 472) qui les séparent pour un temps, les deux amants finissent toujours par se réconcilier, leur sensualité partagée étant plus forte que les déceptions.

Mais, commentant « Une partie de campagne », Tolstoï considère que « le récit ne se rapporte qu'au côté le plus insignifiant du sujet : le plaisir goûté par les vauriens² ». Pourquoi ne pas voir, au contraire, dans la rencontre physique entre Mlle Dufour et le canotier, la plus simple expression de la jouissance, constitutive d'un véritable instant de bonheur, qui inspire à Maupassant un petit bijou littéraire :

Alors, affolée par un désir formidable, elle lui rendit son baiser en l'étreignant sur sa poitrine, et toute sa résistance tomba comme écrasée par un poids trop lourd. Tout était calme aux environs. L'oiseau se remit à chanter. Il jeta d'abord trois notes pénétrantes qui semblaient un appel d'amour, puis, après un silence d'un moment, il commença d'une voix affaiblie des modulations très lentes. Une brise molle glissa, soulevant un murmure de feuilles, et dans la profondeur des branches passaient deux soupirs ardents qui se mêlaient au chant du rossignol et au souffle léger du bois³ (*I*, 253).

La métaphore filée se poursuit dans la page, créant plus qu'une analogie, une harmonie universelle entre l'exaltation physique des deux amoureux et l'ivresse de l'oiseau. L'hypallage figure le transfert de l'émotion : de la sorte, le désir reste pudique et s'universalise par la vitalité animale. C'est l'oiseau qui dit la joie du couple, à sa façon, en dehors de la langue, en deçà de la langue, dans le langage de la nature. La montée vers le rossignol est une plongée (même si contre-plongée) dans la nature. Ici, ni colombe chrétienne, ni perroquet fétiche, ni quelque autre animal élaboré en objet de culte. Le rossignol, c'est la matière première, dans sa réalité vive la plus subtile, le souffle, le chant. Le conte donne à voir un état antérieur à la constitution des rituels, antérieur au paganisme des Anciens, où l'être, par une sorte de pré-assomption profane, trouve le bonheur par le corps seul, non pas dans les cieux mais sur fond de ciel, c'est-à-dire sur terre, dans son milieu naturel. Encore à hauteur d'homme.

Ce qui n'empêche pas, passant toujours métonymiquement de l'oiseau au ciel, la jouissance sexuelle d'atteindre quelque chose de l'extase mystique. Car, chez Maupassant, l'association sexe-sacré n'est pas sacrilège : en témoigne la maison de filles des « Vingt-cinq

¹ Préface à *Bel-Ami*, Paris, Gall., « Folio », 1973, p. 22.

² Léon Tolstoï, *Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 13.

³ Voir « Rêverie au clair de lune » (*V*, p. 143-144).

Francs de la supérieure », annoncée comme « lieu de délices » (II, 1035). Est-ce la reproduction sur terre du jardin d'Éden¹ ? Dans une nouvelle qui se donne à lire comme un hymne au lit, une femme adresse à l'abbé d'Argencé, son amant, une lettre où elle évoque les traces conservées par la couche de deux amants : « Et leur lit s'émeut comme une mer soulevée, ploie et murmure, semble lui-même animé, joyeux, car sur lui le délirant mystère d'amour s'accomplit » (I, 383). Le lit se transforme alors en fétiche sur lequel est transférée l'émotion amoureuse. Le lit devient océan : il amplifie le transport des amants par les vagues houleuses de ses draps, tout bruissant du clapotis marin porté par les allitérations en [m] qui suggèrent les baisers et les mots d'amour ; la métaphore emporte les amoureux, le lit et la mer dans son sillage. La fétichisation de l'objet redouble l'exaltation du personnage féminin qui mêle le sacré du « mystère » au délire de la relation physique, dans une conception de l'amour où il n'y a pas d'interdit et où prime l'innocence. Pierre Jouvenet, dans un mouvement de sacralisation, accorde au lit, cette pièce maîtresse de la chambre, la valeur d'un « sanctuaire » où l'homme « trouv[e] les plus douces heures de l'existence » (II, 134). Là encore, on assiste à la métamorphose d'un espace profane en lieu sacré.

Quant au héros du « Verrou », célibataire endurci, il raconte avec délectation sa première aventure avec une femme :

Alors j'oubliai tout dans une extase frénétique. Ce fut une heure de folie, d'emportement, de joie surhumaine ; puis, une délicieuse lassitude nous ayant envahis, nous nous endormîmes, aux bras l'un de l'autre. [...] Oh !... Le soleil couchant, rouge, magnifique, entrant tout entier par ma fenêtre grande ouverte, semblait nous regarder du bord de l'horizon, illuminait d'une lueur d'apothéose mon lit tumultueux (I, 493).

Le rapport physique est source de jouissance et d'extase. La connotation divine qui réside dans le terme « apothéose » est orientée dans un sens païen. Chez Maupassant, donc, le transport qui ravit lors de la relation sexuelle est de type sacré, d'autant que la nature, ici l'astre solaire, dans le plaisir, se joint à l'homme. L'« apothéose » dont il est question ici est toute terrestre.

Une sexualité sans tabou

Si les personnages tiennent un tel discours sur la sexualité, c'est avant tout parce que notre auteur ne l'appréhende pas comme un tabou. Prenant nettement ses distances avec la culture judéo-chrétienne et tous ses dérivés, prenant le contre-pied des « idées graves et de[s]

¹ En hébreu, le terme « Éden » signifie *délices*.

préceptes pudibonds » (*Chro.* J. II, p. 10-11), Maupassant donne à voir une sexualité déculpabilisée car issue de la nature. Et ce dès ses premiers textes. En témoignent ses poèmes comme « Ma source », « La Femme à barbe » et « 69 » qui, très osés, n'ont circulé que clandestinement. En témoigne également *À la feuille de rose, maison turque*¹, pièce pornographique de 1875 dont il donne une représentation privée dans laquelle il joue lui-même. Le public, ses amis écrivains pour l'ensemble, sera comblé, à commencer par Edmond de Goncourt qui souligne la « belle absence de pudeur naturelle² » du texte et par Flaubert qui le 30 avril 1875 rend hommage au « lubrique auteur, [à l']obscène jeune Homme » qu'est son disciple (*Corr.*, YL, p. 99).

La question de la sexualité, même dans ce qu'elle a de plus grivois, est un sujet de conversation plaisant entre ces artistes qui sont aussi des amis. En mai 1882, Paul Alexis raconte dans une chronique du *Réveil*, l'aisance dont fait preuve Maupassant à ce sujet :

Tout à coup la conversation ayant tourné, on parle femmes. Comme un cheval de guerre, frémissant au bruit du canon, Maupassant se leva. Il en avait une bonne à raconter, qui lui était arrivée, à lui. Et avec une compétence spéciale, avec une autorité surprenante pour son âge, il tient tout le monde sous le charme, par l'audace, par la flamme, et par la franchise et par la profondeur des sensations vécues auxquelles il nous initiait³.

C'est dans cet esprit que Maupassant, dans sa préface aux *Poèmes et Ballades* de Swinburne, traduits en français en 1891, fera l'éloge de la liberté de pensée du poète anglais, dont l'œuvre, « admirable presque d'un bout à l'autre », appartient « à la plus sensuelle, à la plus idéalement dépravée, exaltée, impurement passionnée des écoles littéraires » (*Chro.*, J. III, p. 436). Relevant de l'esthétique dionysiaque, cette œuvre reste inaccessible aux esprits ordonnés par le principe apollinien.

Sans doute les amateurs de clarté, de logique et de composition s'arrêteront stupéfaits devant ces poèmes d'amour éperdus et sans suite. Ils ne les comprendront pas, n'ayant jamais senti ces appels irrésistibles et tourmentants de la volupté insaisissable, et l'inexprimable désir, sans forme précise et sans réalité possible, qui hante l'âme des vrais sensuels. Swinburne a compris et exprimé cela comme personne avant lui, et peut-être comme personne ne le fera plus, car ils ont disparu du monde contemporain, ces poètes déments épris d'inaccessibles jouissances. Tout ce que la femme peut faire passer d'aspirations charnellement tendres, de soifs et de faims de la bouche et du cœur, et de torturantes ardeurs hantées de visions enfiévrantes pour nos yeux et pour notre sang, le poète halluciné l'a évoqué par ses

¹ Le texte ne sera publié qu'en 1945. Voir *Les plus belles œuvres érotiques des grands écrivains du XIX^e siècle*, dir. D. Leroy, Le Pré aux Clercs, « Bibliothèque libertine », 1998, p. 15.

² Christopher Lloyd, « Maupassant trichologue : histoires de poils » (*MCR*, *op. cit.*, p. 161).

³ Cité par Gérard Delaisement (*Chro.*, D. II, p. 1460).

vers [...]. Arrêtons-nous encore à *Dolores*, Notre-Dame des Sept-Douleurs. C'est une espèce d'hymne désespéré à la Luxure Idéale, d'où naît le spasme de la chair terrible, convulsif et sans rêve (*Chro.*, J. III, p. 436-439).

« Éperdus », « tourmentants », « déments », « torturantes », « hantées », « enfiévrantes », « désespéré » : éminemment sensuelle, la littérature de Swinburne dit la violence et l'emprise des pulsions sur le corps et l'esprit. Fouillant les zones d'ombres de l'humain, elle saisit son essence même et parvient à transcender les contradictions : « idéalement dépravée », « impurement passionnée », elle dé-moralise au sens étymologique le rapport au corps et au plaisir. Ce qui importe, c'est de jouir du « spasme de la chair terrible, convulsif et sans rêve ». C'est-à-dire de s'abandonner à son corps brut, en se défendant de le poétiser. C'est ce désir-là qui est en marche chez Berthe dont « la passion charnelle et pudique » est « telle que la nature l'avait mise dans les êtres avant que l'homme l'eût compliquée et défigurée par toutes les nuances du sentiment » (II, 362). On sent derrière ces propos toute la nostalgie de Maupassant pour une nature non pas seulement d'avant la faute mais pré-sentimentale. C'est la matière même qui est source de plaisir, une matière qui ne serait pas entachée ni récupérée par la culture.

Même si les lecteurs et, *a fortiori*, les éditeurs de Maupassant protestent face à certains passages un peu trop « roides » (*Corr.*, *Suf.* III, n° 486), notre auteur rechigne à respecter les bienséances. Considérée comme irréductible, la force du plaisir s'impose, échappe aux lois morales, parfois les transgresse, sans que les personnages éprouvent ni honte, ni regrets, ni remords. C'est le cas dans *Bel-Ami*, qui fait la part belle à un personnage dont Jean-Louis Bory dit avec humour qu'« il porte son sexe comme Musset son cœur : en bandoulière. [...] il le porte sur sa figure, sous son nez : c'est sa moustache¹ ». Transgressées aussi les lois morales dans « Au bois », où une vieille dame surprise en « flagrant délit de mauvaises mœurs » (II, 758) s'explique devant le maire « sans embarras, sans vaine pudeur, presque sans hésitation » (II, 760). À la fin, la nature sort victorieuse, au détriment de la morale. Bafouée, encore, la morale dans « La Maison Tellier », dont l'étage réservé aux bourgeois offre un salon de Jupiter « tapissé de papier bleu et agrémenté d'un grand dessin représentant Lédà étendue sous un cygne » (I, 258). La préposition « sous » rend l'expression plus crue, car plus visuelle que la formule traditionnelle de *Lédà et le cygne*. En affichant ainsi le caractère

¹ Préface à *Bel-Ami*, *op. cit.*, p. 8.

sexuel de la référence mythologique, Maupassant dénonce l'édulcoration faite au nom du *bon goût* des bien-pensants¹.

Chez Maupassant, cette émancipation touche aussi bien les hommes que les femmes. Ainsi, dans sa quête du plaisir, la figure de Mme de Marelle est une sorte de double féminin de Duroy, en tant qu'elle « libère l'amour physique de la cage où la société l'avait enfermée. Elle brave l'interdit sans honte, et ce faisant elle s'impose comme égale à l'homme² ». En appréciant de s'encaniller (*BA*, p. 269), elle reconnaît en elle ce que la morale apprend à refouler. Même chose dans « Joseph », « Sauvée » et « Le Signe », trois nouvelles qui selon Pierre Danger abondent dans le sens de « l'affirmation d'une liberté sexuelle, d'une libre disposition de son corps ». Dès lors, la femme entretient une relation particulière à l'homme, qui « se fonde [...] sur une complicité avec lui, une sorte de ressemblance, de gémellité qui peut aller à l'extrême jusqu'à une quasi-fusion des sexes³ ». C'est pourquoi il faut, à la suite de Barbara Krajewska, relativiser la misogynie prétendue⁴ de Maupassant.

Tous ces personnages réfutent le regard hypocrite porté sur la sexualité, issu de la morale ambiante. Maupassant tient à cette idée au point de la divulguer dans des textes de registres très différents. En effet, il la clame haut et fort dans plusieurs de ses chroniques, des articles où il parle en son nom propre, tels que « Le Préjugé du déshonneur » en 1881 :

Rien ne sert de se révolter, de raisonner, de s'indigner, de proclamer des principes, d'invoquer la morale. Car telle est la nature humaine. La nature est toute-puissante, défie les raisonnements, les indignations et les principes. C'est la nature, inclinons-nous (*Chro.*, J. I, p. 230).

Inclinons-nous, donc, devant les instincts, qui relèvent des « lois naturelles » (*Chro.*, J. I, p. 358) et qui sont les plus forts. Et gardons-nous de « mettre les lois d'accord avec la nature » puisque les premières « ne sont faites que pour contrarier » (*Chro.*, J. I, p. 358) la seconde. Dès lors qu'elles s'inscrivent en faux contre les lois naturelles, les lois morales sont inefficaces et néfastes. Faire fi de la nature, cela revient à engendrer un système où l'homme civilisé est en rupture avec son être naturel. Penchons-nous, à titre de contre-exemple, sur le cas particulier d'« Idylle », qui fait la part belle à la nature, contre la morale. Bien sûr, ce n'est pas un hasard si Maupassant a intitulé de la sorte son conte, et non « Histoire vraie ». Le récit, qui se déroule dans un train, nous met en présence d'une nourrice « à la poitrine

¹ On trouve chez le peintre Courbet, et notamment dans *L'Origine du monde* (1866), la même offensive contre les impostures des alibis culturels de la peinture officielle de son époque.

² Barbara Krajewska, « *Bel-Ami* ou la rage d'être femme », *op. cit.*, p. 38.

³ Pierre Danger, *PDM*, *op. cit.*, p. 38. Voir Clotilde qui s'encanille dans *Bel-Ami* (*R*, p. 270).

⁴ Voir Alain Quesnel, *Premières leçons sur les romans de Maupassant*, PUF, Bibliothèque Major, 1999, p. 60.

volumineuse » (I, 1193) et d'un jeune ouvrier maigre qui n'a rien mangé depuis deux jours. Alors que, sous la chaleur accablante de l'Italie, la jeune femme souffre depuis la veille de ses montées de lait (I, 1195), le jeune homme affamé propose de la soulager. Alors, assis « à genoux devant elle », ayant « passé ses deux bras autour de la taille de la femme », il se met à téter la « lourde mamelle » (I, 1197). Une fois les deux seins vidés, chacun des protagonistes remercie l'autre pour le service rendu : un trop peu contre un trop plein. Commentant ce conte, Louis Forestier parle d'une « étrange et inquiétante confusion entre le sentiment maternel et la pulsion amoureuse¹ ». Étrange, oui. Inquiétante, pas tant que cela. Tout ici se passe dans la plus grande sérénité. Sans gêne, sans honte, sans préjugé de la part des personnages. Sans jugement moral de la part du narrateur. C'est bien au sens où l'entend le Larousse qu'il faut prendre le terme d'*idylle*, qui exprime un « regard mélancolique jeté en arrière vers la simplicité de la vie primitive² », faite d'innocence naturelle. En « buvant [...] à cette source de chair » (I, 1197), le jeune ouvrier porte certes atteinte aux bienséances. En offrant son sein, la jeune paysanne transgresse certes la morale. Mais, loin de chercher à être délibérément subversifs, l'un et l'autre agissent de façon spontanée. C'est à la nature que s'en remettent ces êtres redevenus des « rustres », au sens positif du terme, au sens de *primitif* (I, 1194). Avec l'image du sein, les registres érogène et nourricier sont réunis, et même réconciliés. De la sorte, le corps n'est plus considéré comme un tabou ni comme un objet uniquement sexuel : il est ce qui donne la vie et le plaisir, dans le même temps, dans le même mouvement, dans le même élan. Simplement. Par un retour à un état primitif de l'humanité, un état d'avant la civilisation, d'avant la morale.

Précisément, les tabous varient d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre. Par conséquent, le rapport à la morale, et donc au corps, à la sexualité, diffère sensiblement. Ainsi la nudité du corps apparaît-elle comme naturelle dans les pays du soleil. En témoigne la scène où, dans la région de Boghar, en Algérie, le chroniqueur surprend une jeune Arabe dont le visage n'est pas voilé. À sa vue, elle soulève sa robe et s'en couvre la tête : certes, par ce geste, l'ensemble de son corps est dénudé, mais sa figure, elle, en étant cachée, est préservée. « Sa pudeur et sa dignité de femme » sont sains et saufs. Preuve, s'il en faut, que « les manifestations de la morale [...] dépendent [...] des latitudes » (*Chro.*, J. I, p. 422-423).

¹ Louis Forestier (I, 1632).

² Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, vol. IX, Slatkine reprints, Genève-Paris, 1982, p. 554.

c- Sensualité et sexualité exotiques

Les étrangères, les femmes d'ailleurs suscitent une écriture qui mêle les stéréotypes de la couleur locale et l'imaginaire propre¹, et qui – comme le veut la tradition – fait des colonies « l'éden sexuel, le harem des Occidentaux² ». L'attrait pour l'Autre féminin se cristallise plus précisément sur la femme exotique parce qu'elle est doublement étrangère : comme femme et comme indigène. Déclinée sous toutes ses formes – africaine, arabe, juive... –, elle est à la fois source de rêveries et lieu d'une sensualité exacerbée, au point d'inspirer une figure originale, celle de la divinité sensuelle. Tout se passe comme si l'amour exclusivement sensuel ne pouvait avoir lieu que dans un contexte hautement primitif, qu'avec une femme, ou plutôt une femme-animal, sans esprit, sans sensibilité même, qui ne semble régie que par ses instincts. Si l'idée qu'une race soit entièrement soumise à ses instincts relève bel et bien du mythe, l'univers exotique permet à Maupassant de donner corps à une sexualité qu'on pourrait appeler *primitive*, c'est-à-dire qui fait la part belle aux instincts, aux pulsions, en accord avec une nature luxuriante.

Les « tendresses noires³ » ou le désir pour les femmes d'ailleurs

C'est que, suivant la mode de l'orientalisme⁴ propre au XIX^e siècle, Maupassant cède autant que ses personnages à ce penchant exotique, qui est à l'origine de nombreux fantasmes, d'ailleurs confirmés par le *Manuel d'érotologie arabe du Cheikh Nefzaoui*, datant du XV^e siècle, que notre auteur a probablement contribué à faire connaître et diffuser en France⁵. Certes, l'amour des « étrangères » touche parfois les Anglaises (II, 316) ou les Russes (I, 811), mais il y a chez Maupassant une prédilection très nette pour les femmes du Sud. Ce qui fait dire à Pierre Soubias que « l'Afrique est aussi, pour Maupassant, un réservoir d'anecdotes croustillantes et de lieux communs qui plaisent, il le sait, à son public : le pittoresque sans surprise, l'exotisme facile ont de quoi tenter aussi, en Maupassant, le mondain qui veut séduire⁶ ». En effet, dès la parution de l'article sur « Les Oulad-Naïl », le 11 août 1881, le lecteur « est largement servi en digressions sur les curiosités du coin⁷ ». Mais, quand bien

¹ Voir Christopher Lloyd, « Maupassant et les stéréotypes nationaux », *19-20 RLM*, oct. 1998, n° 6, p. 9-24.

² Christelle Taraud, « La prostituée indigène à l'époque coloniale », *Quasimodo. Fictions de l'étranger*, printemps 2000, n° 6, p. 221.

³ L'expression est tirée de « Marroca » (I, 367).

⁴ Voir la chronique « L'Orient », de septembre 1883 (*Chro.*, D. I, p. 711).

⁵ Voir Mohamed Lasly, Introduction au *Jardin parfumé* (Mas de Vert, éd. Philippe Picquier, 2002, p. 21).

⁶ « La place de l'Afrique dans l'imaginaire de Maupassant... », *Maupassant multiple, op. cit.*, p. 30.

⁷ Mireille Gouaux-Coutrix, « Au Soleil de Maupassant ou un romancier face à la colonisation », *Entre l'Occident et l'Orient. Minorités, échanges, populations et l'individu*, coll. internat., oct. 1981, Univ. Nice, p. 274.

même elle répondrait à une demande du public, cette concession aux goûts du moment se double d'une expérience personnelle et profonde, fondée sur les quatre séjours qu'il a passés en Afrique, respectivement en 1881, 1887, 1888 et 1890¹.

Le nom seul, s'il a des accents étrangers, suffit à susciter le désir : le sobriquet de la jeune canotière surnommée « *Ça ira* », qui fait penser « à un nom d'Orientale », se transforme rapidement en « Zaïra » (II, 574). Voyant là « une lourde hérédité littéraire », Louis Forestier imagine qu'elle tire ses « lettres de noblesse » chez « Zoraïde Turc de *L'Éducation sentimentale*, elle-même inspiratrice de la pochade érotique intitulée *À la feuille de rose, maison turque*² » par Maupassant. Car, dans les pays du Nord, la sensualité passe souvent par la référence stéréotypée à l'exotisme : de même que les spectacles de l'Éden, dans *Notre cœur*, reposent sur des « danseuses exotiques » (NC, p. 1035), de même les filles des Folies-Bergère dans *Bel-Ami* sont-elles apparentées à une « tribu » qui rôde (BA, p. 206).

Dans le château de la vallée de Thorenc où il est installé, le héros de « Sur les chats » se plaît également à rêver d'un palais où l'accueillerait un Turc lors d'un voyage en Orient :

Puis un petit nègre me conduisait à ma chambre – tous mes rêves finissaient donc ainsi – une chambre bleu ciel, parfumée, avec des peaux de bêtes par terre, et, devant le feu – l'idée de feu me poursuivait jusqu'au désert – sur une chaise basse, une femme à peine vêtue, qui m'attendait. Elle avait le type oriental le plus pur, des étoiles sur les joues, le front et le menton, des yeux immenses, un corps admirable, un peu brun mais d'un brun chaud et capiteux (II, 697).

Ici la rêverie exotique sombre dans la répétition morne (« tous », « donc », « ainsi ») que le héros est impuissant à revivifier et qu'il subit comme un fantasme obsédant.

C'est une grande différence avec Boitelle, qui « se sen[t] le cœur remué » face à la « jeune négresse » qui tient le bien nommé « café des Colonies » (II, 1087, 1088). La « petite bonne à peau noire³ » (II, 1088), aux dents riantes et aux yeux clairs n'a qu'à le regarder pour qu'entrent en lui « une fête, un bonheur auquel il pens[e] sans cesse » (II, 1088). Pierre Danger fait donc de ce conte le parfait exemple d'un désir non médiatisé : Boitelle n'a jamais vu de négresse auparavant. Ici, le goût de l'exotisme est loin d'être un simple stéréotype : il signifie en creux une « sorte de disponibilité totale à la vie et aux émotions qu'elle procure,

¹ Sur cette question, voir Jean Salem, *La Philosophie de Maupassant* (op. cit., p. 79).

² Louis Forestier (II, 1511).

³ Une peau « trop noire » aux yeux de ses parents, qui ont l'impression qu'« on dirait Satan ! » (II, 1092).

une primitive innocence¹ » qui laisse Boitelle intact de tout préjugé. On est aux antipodes de l'idée de René Girard selon laquelle le désir présuppose l'imitation d'un modèle extérieur².

Outre qu'elle relève du rêve, la femme exotique (et colonisée) s'offre dans toute sa splendeur dans plusieurs textes dont l'histoire est située à l'étranger. Ainsi le lieutenant de La Vallée voit-il dans le personnage de Châli aux « grands yeux pleins du secret de cette terre antique et fabuleuse » (II, 90) qu'est l'Inde, une figure qui, si jeune soit-elle³, paraît résumer à elle seule « toute une race [...], cette belle race mystérieuse d'où semblent sorties toutes les autres » (II, 91). En Afrique, le narrateur de « Marroca » subit le charme des femmes de là-bas, qui suscitent en lui un attrait par avance :

— Tu riais beaucoup, d'avance, de mes tendresses noires, comme tu disais ; et tu me voyais déjà revenir suivi d'une grande femme en ébène coiffée d'un foulard jaune, et balottante en des vêtements éclatants. Le tour des Mauricaudes viendra sans doute, car j'en ai vu déjà plusieurs qui m'ont donné quelque envie de me tremper en cette encre (I, 367).

« Se tremper dans l'encre des femmes exotiques », voilà un plaisir qui fait du narrateur – ici scripteur d'une lettre évoquant les belles étrangères –, un double de Maupassant (*Corr.*, AM, p. 63). Le choix du verbe est d'autant plus remarquable qu'il fonctionne dans toute sa polysémie : l'image connotée sexuellement renvoie également à la pratique de l'écrivain. La femme africaine n'est plus seulement source de plaisir, mais source d'inspiration, hissée au rang de muse.

Plus sauvage encore en tant que créature où se mêlent le « sang arabe et [l]e sang nègre » (II, 1103), le personnage d'Allouma, dès la première rencontre, fascine Auballe :

Sur un de ces grands tapis rouges en haute laine du Djebel-Amour, épais et doux comme des matelas, une femme, une fille, presque nue, dormait, les bras croisés sur ses yeux. Son corps blanc, d'une blancheur luisante sous le jet de lumière de la toile soulevée, m'apparut comme un des plus parfaits échantillons de la race humaine que j'eusse vus. Les femmes sont belles par ici, grandes, et d'une rare harmonie de traits et de lignes [...]. J'aime les femmes ! L'éclair de cette vision m'avait traversé et brûlé, ranimant en mes veines la vieille ardeur redoutable à qui je dois d'être ici [...]. J'avoue que pendant toute la journée je demeurai sous l'émotion agressive du souvenir de cette fille arabe étendue sur un tapis rouge (II, 1099-1100).

On se croirait devant un tableau de Delacroix. Encadrant ce portrait saisissant, le rouge est chargé de diverses connotations énumérées avec délice par Didier Coste : « couleur de

¹ Pierre Danger, *PDM*, op. cit., p. 109.

² Voir *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, op. cit., 351 p.

³ Sous couvert d'exotisme, « Châli » constitue un cas avéré, et assumé, de pédophilie qui n'est pas sans poser des problèmes moraux.

passion, incandescence, joie et souffrance, à-vif de la chair, couleur de ce que nous avons dans la peau et dans le sang, de l'instinct, de la chasse et de la dévoration, signe sur le corps d'une négritude cachée, d'un primitivisme, mais aussi faire-valoir du blanc, fond de gloire pour la pureté, donnée d'un contraste violent, étrange, et amorce du divin¹ ». Fabuleuse réunion des contraires, cette créature semble aux yeux de l'occidental appartenir à « une autre race, [...] une autre espèce, née sur une planète voisine » (II, 1107). Goûter à Allouma, c'est faire une expérience baudelairienne, c'est « Plonger [...] / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*² ». Face à cet être inédit, l'amant est renvoyé à sa propre primitivité, transformé en prédateur traquant sa proie (II, 1100).

À Constantine, c'est au tour des petites Juives d'être admirées, ces « petites Salomés troublantes » au teint « d'une délicatesse lumineuse » (VE, p. 142) :

Elles sont ici d'une beauté superbe, sévère et charmante. Elles passent drapées plutôt qu'habillées, drapées en des étoffes éclatantes, avec une incomparable science des effets, des nuances, de ce qu'il faut pour les rendre belles. Elles vont, les bras nus depuis l'épaule, des bras de statues qu'elles exposent hardiment au soleil ainsi que leur calme visage aux lignes pures et droites (AS, p. 223-224).

Elles stimulent, intuitivement, chez le poète le sens esthétique, en ont une science innée, dirait-on, sont des statues vivantes et colorées.

On dirait quelque nation de conte de fées, une nation de petites femmes galantes ; car elles ont l'air femme, ces fillettes, femmes par leur toilette, par leur coquetterie éveillée déjà, par les apprêts de leur visage. Elles appellent de l'œil, comme les grandes ; elles sont charmantes, inquiétantes et irritantes comme des monstres adorables. On dirait un pensionnat de courtisanes de dix ans, de la graine d'amour qui vient d'éclore (AS, p. 224).

Si Delacroix voyait surtout dans les Juives, ces « perles d'Éden³ », des créatures primitives, Maupassant, lui, est frappé par le caractère précoce de leur coquetterie : ces enfants qui sont déjà des femmes brouillent les frontières habituelles. Au point que le narrateur apparente à des « monstres adorables » ces créatures inédites, oxymoriques. Dès le plus jeune âge, elles maîtrisent l'art de plaire, combinant drapé, maquillage et regard hypnotique. À la fois souveraines et fées, elles fascinent comme fascine la mystérieuse Inconnue que rencontre Roger des Annettes, elle aussi probablement juive (II, 447).

¹ « “ Allouma ” ou ce que la main gauche n'a pas dit à la main droite », *French Forum*, mai 1988, XIII, n° 2, p. 235.

² Baudelaire, « Le Voyage », *La Mort*, VIII, *Les Fleurs du mal* [1861], *op. cit.*, p. 173.

³ Tanger, 25 janvier 1832, lettre à Jean-Baptiste Pierre (cité par Alain Daguerre De Hureaux, *Delacroix*, Hazan, 1993, p. 172).

Moins sophistiquées, les femmes en Italie sont « enveloppées de loques de couleurs éclatantes, rouges, bleues ou jaunes » (*VE*, p. 73-74), mais le secret de leur beauté, c'est le mélange des « races¹ ». Ainsi en est-il de la femme croisée au détour d'une rue d'un village de la côte italienne, mi-orientale, mi-maure, mi-florentine, qui produit sur le voyageur « l'émotion de la plus surprenante beauté » peut-être jamais rencontrée (*VE*, p. 54-55).

D'autres, à l'égal des jeunes « princesses des Mille et une Nuits » (*VE*, p. 156), deviennent sacrées, pourtant ou parce que découvertes dans un bouge de Tunis :

C'est une figure sans nuances, d'une régularité imprévue, primitive et superbe, faite de lignes si simples qu'elles semblent les formes naturelles et uniques de ce visage humain.

En toute figure rencontrée, on pourrait, semble-t-il, remplacer un trait, un détail, par quelque chose pris sur une autre personne. Dans cette tête de jeune Arabe on ne pourrait rien changer, tant ce dessin en est typique et parfait. Ce front uni, ce nez, ces joues d'un modelé imperceptible qui vient mourir à la fine pointe du menton, en encadrant, dans un ovale irréprochable de chair un peu brune, les seuls yeux, le seul nez et la seule bouche qui puissent être là, sont l'idéal d'une conception de beauté absolue dont notre regard est ravi (*VE*, p. 156-157).

Front, nez, menton, yeux, bouche, courbe du visage, teinte de la peau : l'écrivain s'attarde sur chaque détail de la figure pour souligner cette beauté à la perfection sculpturale, que viennent rehausser des accessoires de choix tels que l'« écharpe d'or » et les habits de « princesses des Mille et une Nuits » (*VE*, p. 156). Par le recours au vocabulaire hyperbolique (les adjectifs « superbe », « parfait », « irréprochable », « absolue » ; les adverbes d'intensité « si » et « tant ») est décrite une beauté sans faille, vision d'un absolu, que le moindre changement détruirait. C'est bien d'une figure magique qu'il est question ici, apparentée à une statue digne d'un rite religieux. L'enfant est métamorphosée en divinité, en un totem humain rendu presque intouchable² par sa beauté. Et si cette créature relève d'un idéal, c'est surtout parce qu'elle combine à merveille culture et nature, parce qu'elle offre la synthèse parfaite d'une beauté à laquelle l'homme moderne n'a plus accès, qui a quelque chose de révolu.

Primat des sens

Par la géographie (réelle et fictionnelle) de Maupassant, le personnage (et, partant, le lecteur) peut faire l'expérience de l'exotisme, qui permet un idéal de plein épanouissement des sens et qui, à ce titre, relève du primitif. Ainsi, la Corse, lieu du bonheur charnel, incarne-t-elle pour notre auteur « une sorte de paradis perdu » où le corps, « précédant la faute

¹ Comme chez Allouma (II, 1101).

² Sur l'aspect intouchable des négresses, voir la lettre de Flaubert à Louis Bouilhet (13 mars 1850, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 605).

originelle¹ », réalise son plein épanouissement, non entravé par les codes sociaux. C'est ainsi que le « pays inculte » (*UV*, p. 54) qu'est la Corse est décrite au début du « Bonheur » comme « un monde encore en chaos » (I, 1240), « un bout du monde » (I, 1241) qui ne connaît « point de culture » (I, 1240), comme s'il s'agissait d'une terre pré-adamique non encore déformée par la civilisation. Car, ici, le chaos, loin de figurer une réalité confuse et inquiétante, est synonyme de beauté sauvage où, d'après la vieille dame et le narrateur, le bonheur semble possible² (I, 1244). C'est bien ce dont témoigne l'épisode corse d'*Une vie*, dont le paysage annonce la découverte de la sensualité par Jeanne au val d'Ota : la petite ville d'Ajaccio « chaude comme une fournaise » en cette « saison brûlante », « le mordant parfum des plantes aromatiques » (*UV*, p. 54) initient l'héroïne à la jouissance charnelle.

De même, en Orient, dans ce « pays barbare où l'Esprit est mort » (*Chro.*, D. I, p. 712), au lieu de « mont[er] aux étoiles » (*VE*, p. 214), le désir s'ancre dans le corps même. Alain Ruscio montre bien que, dans la littérature occidentale, « la femme noire est présentée comme ignorante des tabous, soumise à la puissance de l'instinct, à la solide et animale recherche du rut³ ». Maupassant va même jusqu'à dire que, là-bas, contrairement aux pays du Nord, « le cœur ne sait pas aimer. Les femmes belles et ardentes sont ignorantes de nos tendresses ». Maupassant semble penser que l'être primitif se limite spontanément à son plaisir propre, n'a pas accès à l'autre comme sujet, connaît un érotisme qui n'est pas encore dégagé de l'auto-érotisme. Il poursuit : « Leur âme simple reste étrangère aux émotions sentimentales et leurs baisers, dit-on, n'enfantent point le rêve » (*VE*, p. 214-215). Mais l'incise finale fait entendre le scepticisme du chroniqueur, toujours enclin à questionner les certitudes confortables. Bien mieux, là-bas, c'est le corps qui aime. Sans « bégueulerie inepte », sans « pudeur odieuse », sans « morale imbécile » (II, 697). Là-bas, c'est du corps que jaillit le plaisir. En tant qu'« homme charnel, [...] qui n'a que des yeux et des sens » (II, 1115), Auballe ne peut qu'être en accord avec

ce pays, cette Afrique nue, sans arts, vide de toutes les joies intelligentes, [qui] fait peu à peu la conquête de notre chair par un charme inconnaissable et sûr, par la caresse de l'air, par la douceur constante des aurores et des soirs, par sa lumière délicieuse, par le bien-être discret dont elle baigne tous nos organes ! (II, 1107).

On est, bien au-delà des limites de la sexualité, dans une communion panique avec le Grand Tout : à la fois fiévreusement et paisiblement comme le suggère la répétition des

¹ Mariane Bury, *Une vie de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 111.

² Maupassant, nous y reviendrons, donnera dans *Sur l'eau* une variante pessimiste de ce texte (*SLE*, p. 145-146).

³ *Le Credo de l'homme blanc. Regards coloniaux français. XIX^e-XX^e siècles*, éd. Complexe, 1995, p. 188.

« par », le moi se laisse délicieusement absorber. On sait, aujourd'hui encore, que le rapport entre nature et culture diffère selon les civilisations : c'est « grâce à une certaine tradition, à une relation à la nature¹ » beaucoup plus directe que les Africains entretiennent avec le monde un rapport plus organique. Joyeusement contaminé par son environnement, le narrateur de « Marroca » se fait l'apologiste d'une certaine forme d'amour caractéristique de l'Algérie, où prédominent les sens. « Ardeur frémissante », « soulèvement », « brusque tension des désirs », « énervement » : ce n'est pas de « l'amour du cœur » qu'il est question ici, mais de « l'autre amour, celui des sens » qui « a du bon » mais qui est en même temps « terrible » (I, 367). En même temps que désirable et surexcitant, cet amour est pressenti comme une menace : il repousse les frontières connues, il inspire – aussi irrésistible qu'il est – la terreur de succomber à ce « qui vous enfièvre » (I, 367) et de disparaître.

La divinité sensuelle : une figure originale

Dans les pays exotiques, le primat des sens favorise la création d'une figure originale : la divinité sensuelle. « Brutes comme toutes les idoles » (VE, p. 55) et comme l'était déjà la Vénus rustique des poèmes de jeunesse de Maupassant (V, p. 99), les femmes exotiques² allient érotisme et mystère, au point de devenir des divinités issues de quelque religion primitive, où profane et sacré seraient compatibles, comme sexualité et adoration. Là, la notion de primitivité n'est nullement péjorative. Allouma est une primitive : sa forte sensualité ne l'empêche pas d'être apparentée, avec son « air un peu divin » (II, 1103), à une « idole », éclairée d'une bougie (II, 1101), dont le front est étoilé de « quatre petits signes bleus finement tatoués » (II, 1101). C'est bien d'une créature magique qu'il s'agit, parée de « bijoux sauvages » (II, 1101), prompte à attiser le désir du narrateur. Même effet produit par Marroca³, qui suscite chez son futur amant « l'idée des obscènes divinités antiques » (I, 371). Dès la scène où elle apparaît, la jeune femme – type nouveau de Vénus anadyomène – est présentée « moitié nageant, moitié marchant » (I, 370) : à la fois femme et bête, elle est un être hybride, qui tend vers la divinité. Jouant sur la figure de l'oxymore, Maupassant mêle avec délectation les contraires, reliant le haut et le bas (« inférieur et magnifique », I, 371), le sacré et le vulgaire (« obscènes divinités »), le caché et l'exhibé. C'est bien parce qu'elle semble appartenir aux deux règnes, animal et humain, que cette créature est assimilée à une

¹ Propos de Peter Brook cités par Georges Banu, *Peter Brook. Vers un théâtre premier*, Seuil, rééd. 2005, p. 297.

² Gérard Delaisement parle d'elles comme des « passions primitives » de Maupassant (*Chro.*, D. I, p. 1591).

³ « Bien que Marroca soit de souche européenne, Maupassant lui donne inconsciemment des réactions observées par lui chez les femmes d'Afrique du Nord » (Louis Forestier, I, 1404).

déesse, renouant avec une religion primitive qui ignorerait la hiérarchie entre espèces et autoriserait les ambivalences.

L'Oulad-Naïl rencontrée en Afrique par Maupassant produira le même effet, une fascination inédite :

Mais soudain, au milieu d'un passage étroit enfermé entre deux lignes de maisons apparut, grande, mince, le corps cambré, drapée superbement sous des étoffes rouges et bleues, la tête couverte d'une montagne inimaginable de cheveux noirs formant une sorte de tour carrée, soutenue par un étrange diadème et par des chapelets de médailles qui serpentaient dedans, la gorge disparue sous des colliers faits avec des pièces de vingt francs, le ventre emprisonné sous une bizarre plaque d'argent naïvement ciselée où pendait, au bout d'une chaîne, une serrure symbolique, les bras couverts de bracelets, les chevilles chargées d'anneaux, une femme, une Oulad-Naïl, une courtisane du Sud. Dans cette petite ville de colons, poussée en plein désert, l'apparition subite de cet être éclatant et magnifique, couvert de parures, au visage tatoué d'étoiles bleues, à la démarche fière comme celle d'une reine barbare, me saisit d'étonnement et d'admiration (*Chro.*, J. III, p. 369-370).

Souveraine et provocante, élégante et gueuse, surgissement et mirage, ornée d'atours aussi bien religieux que profanes, la femme est ici un véritable rébus. Face à cette apparition improbable, comment ne pas se sentir irrésistiblement séduit ?

L'attrait qu'exercent ces êtres est d'autant plus fort que, souvent, leur corps est mis en scène par une musique qui en rehausse la sensualité. La musique cadre particulièrement bien puisque la rhaïka, cette flûte à la tonalité à la fois « douce et sauvage » (*Chro.*, D. II, p. 1191) est elle-même ambivalente, fait entendre son « cri féroce, ininterrompu, mystérieux » (*Chro.*, J. III, p. 370), émet des sons qui « crispent, tordent, déchirent, affolent les nerfs¹ » des « primitifs » (*Chro.*, J. III, p. 371). Par une sorte d'harmonie cosmique, cette musique s'apparente au « souffle de l'âme des feuilles, de l'âme des bois, de l'âme des ruisseaux, de l'âme du vent » (*Chro.*, J. III, p. 377 ; *VE*, p. 159-160). Magique, elle reflète un art de la spontanéité, un art authentique, qui s'oppose radicalement à l'art sophistiqué tel que le pratique par exemple le pianiste Massival dans *Notre cœur* (*R*, p. 1041). L'Exposition universelle de 1889 aura beau mettre en scène ce genre de tableaux exotiques, Maupassant, lui, ne se satisfait pas de ce pâle ersatz qui les dé-nature, à tous les sens du terme. Dans sa chronique de 1889 intitulée « Les Africaines », il s'évade de ce simulacre pour plonger le lecteur dans la version originale et originelle, car ces scènes « n'ont de charme et de couleur » (*VE*, p. 19) que lorsqu'elles sont retranscrites dans leur cadre propre. Remontent alors, par le biais du souvenir, de « claires visions africaines », une « suite d'images, de gens, de choses,

¹ Voir la musique occidentale, en l'occurrence *Faust*, dans *Fort comme la mort* (*R*, p. 1 000).

de paysages aimés », dont « les deux plus étranges apparitions de danses et de femmes africaines, qui aient émerveillé [s]es yeux, l'une à Djelfa, l'autre à Tunis ». En particulier, Maupassant conserve un souvenir enchanté de la « danse auguste et primitive » (*Chro.*, J. III, p. 367, 368, 371) de « ces courtisanes du désert » (*AS*, p. 87). Primitivité d'une danse¹ elle aussi chargée de mystère, réalisée par des « filles couvertes d'or et d'étoffes flamboyantes » (*AS*, p. 93) qui ne sont pas toutes jolies « mais [qui] toutes sont singulièrement étranges » (*AS*, p. 93). Le critère occidental de la beauté est détrôné par celui d'étrangeté. Les Oulad-Naïl initient le poète Maupassant à une forme inédite, inouïe de beauté, qui repose sur l'esthétique de l'hétéroclite, de l'agglutination, que l'écrivain suggère aussi bien par la combinaison de toutes les formes possibles de parures (tissus, coiffage, bijoux, tatouages) que par la longueur, rarissime chez lui, de phrase, par l'accumulation des appositions aux volumes croissant puis décroissant, par les séquences surchargées d'adjectifs, et surtout par l'incroyable distance entre l'action (« apparut ») et le sujet en trois temps (« une femme, une Oulad-Naïl, une courtisane du Sud »). La femme apparaît et produit une véritable sidération qui dure un long temps. Le regard du voyageur, comme sous un effet hypnotique, ne peut se détacher. Au point qu'on peut se demander s'il s'agit d'une apparition ou d'une hallucination.

À plusieurs reprises, le voyageur-chroniqueur est en présence de ces créatures qui se contorsionnent de manière incongrue, mêlant « boiterie méthodique » et « mouvement de colombes amoureuses » (*AS*, p. 92). Lors d'une fête arabe qui se tient dans le désert, Maupassant assiste une fois de plus à ce spectacle fascinant :

Ce sont des femmes qui dansent, des Oulad-Naïl. Elles sautent suivant le rythme sauvage, monotone et affolant de la danse sacrée des Aïssaoua. Depuis une heure, deux heures peut-être, en plein soleil, les yeux hagards, la salive aux lèvres, les vêtements presque arrachés du corps : laissant sortir entre les bandes d'étoffes les seins noirs et flasques agités de secousses, les cheveux répandus sur les épaules, noirs, mêlés, huileux, cinq femmes, deux jeunes et trois vieilles, font des sauts, des bonds et des flexions de jambes avec des gestes épileptiques. Dieu, leur Dieu Allah, le seul Dieu, s'amuse à les regarder sans doute, du haut de son paradis, car c'est pour lui qu'elles dansent ainsi [...]. Beaucoup sont jeunes, très jeunes, âgées de treize à seize ans, gentilles, d'une grâce et d'une joliesse un peu repoussantes de petits animaux, qui sont pourtant des femmes.

Mais voilà que deux danseuses s'abattent, en proie à des convulsions. L'écume leur sort de la bouche et des femmes de la foule se précipitent, les ramassent, les caressent, leur parlent, les calment et les réconfortent, tandis qu'un des hommes, les yeux tout à fait retournés dénoue d'un geste son turban, qui se déroule derrière lui, comme un long serpent qui se livrerait aussi aux transports divins des Aïssaoua (*Chro.*, J. III, p. 427-428).

¹ Notons qu'il ne s'agit pas de la danse du ventre, que Maupassant trouve « laide » (*Chro.*, J. III, p. 372).

Trances mécaniques et surprenantes, fascinantes et répugnantes, spontanées et ritualisées, profanes et sacrés chez ces créatures-oxymores que Maupassant qualifie de « divinités sauvages » (*AS*, p. 101). Corps érotique qui exulte... au nom de Dieu. Danse où convulsion se confond avec extase mystique. Par ce rite où seule la pièce d'étoffe s'apparente au reptile diabolique, le corps et l'âme ne forment plus qu'un, dépassant toute idée de péché. Car la civilisation arabe semble, ici, se soustraire à toute notion de moralité : « la liberté des mœurs, l'épanouissement, en pleine rue, d'une prostitution innombrable, joyeuse, naïvement hardie, révèlent tout de suite la différence profonde qui existe entre la pudeur européenne et l'inconscience orientale » (*VE*, p. 131). Aussi le voyageur de *La Vie errante* qui découvre Tunis est-il troublé par le spectacle qui s'offre à lui dans un bouge où il a été secrètement conduit :

Où sommes-nous ? Dans le temple de quelque religion barbare, ou dans une maison publique ?

Dans une maison publique ? Oui, nous sommes dans une maison publique, et rien au monde ne m'a donné une sensation plus imprévue, plus fraîche, plus colorée que l'entrée dans cette longue pièce basse, où ces filles parées, dirait-on, pour un culte sacré, attendent le caprice d'un de ces hommes graves qui semblent murmurer le Coran jusqu'au milieu des débauches (*VE*, p. 157-158).

Prostituée ou idole ? Pratique sexuelle ou méditation spirituelle ? Beaucoup moins cloisonnée qu'en Occident, la société arabe imbrique sans complexe profane et sacré, soumise qu'elle est à l'influence des cultures animistes de ces pays-là. Tantôt « idole » (*II*, 1101, p. 1104 ; *VE*, p. 143 ; *Chro.*, J. III, p. 370), tantôt « sphinx » (*AS*, p. 92 ; *II*, 90), tantôt « Bouddha » (*II*, 1101) ; statue d'ébène en Afrique contre « statue de vieil ivoire » (*II*, 89) en Inde, avec le personnage de Châli (*II*, 90), la femme exotique cristallise donc une certaine conception du sacré, où se combinent admirablement sensualité et religiosité, animalité et mysticisme. On est ici en présence de « déesses de chair » (*VE*, p. 143), à la fois « bestiales et mystiques, parées pour des vices primitifs exigeants et simples de nomades » (*Chro.*, J. III, p. 370). Nous sommes loin de penser, comme Florence Goyet¹, que cette beauté mêlée serait aux yeux de Maupassant inférieure à la beauté occidentale. L'écrivain, se gardant d'émettre tout jugement de valeur, tente plutôt de porter sur cette beauté un regard désoccidentalisé, de voir en quoi elle fait saillir le caractère primitif de ces créatures qui relèvent d'une humanité des origines, située avant la civilisation. Comme les femmes rustiques, les figures d'ailleurs s'offrent comme des êtres que n'ont pas dénaturés les règles sociales et morales. Par-delà tous

¹ Florence Goyet, *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, op. cit., p. 114.

les interdits, le primitif ouvre ici sur tous les possibles. Dans la vision de Maupassant, privée de Dieu et même de dieux, la seule forme de divinité reconnue n'est-elle pas ici : dans ces femmes d'Ailleurs, géantes couvertes d'or, idoles désirables, passerelles entre notre monde et un autre ? À la fois taboues et offertes, elles laissent le spectateur interdit.

d- L'érotisme ou le jeu avec l'instinct

La sexualité prend diverses formes. Elle est d'abord brute, simple expression d'une pulsion. Mais elle peut aussi être médiatisée, l'homme cherchant à jouer avec un instinct qu'il sait irrépressible. Comment ? En parant d'érotisme la pulsion, en élaborant une poétique du corps qui favorise l'excitation sexuelle et mentale. La pulsion est bien là, mais elle sert de matériau au lieu d'être simplement subie. Certaines créatures (féminines) de l'univers de Maupassant excellent dans cet art de plaire particulièrement élaboré, dans ce maniérisme subtil qui prend dans ses rets à son insu celui qui se croyait chasseur.

Parmi les différentes formes d'érotisme, l'érotisme verbal peut servir de vestibule. Il est à l'œuvre dans la scène de *Bel-Ami* où, les Forestier, Mme de Marelle et Duroy dînant ensemble, s'échangent « des audaces habiles et déguisées, de toutes les hypocrisies impudiques de la phrase qui montre des images dévêtues avec des expressions couvertes » (*BA*, p. 258). De cette conversation à quatre naissent des affinités qui vont favoriser des relations extraconjugales. Quant à Julien, le mari de Jeanne, c'est un doux blasphème qu'il commet envers sa jeune épouse, sous couvert de mots d'humour :

Comme Jeanne dormait sur le côté droit, son téton du côté gauche était souvent à l'air au réveil. Julien l'ayant remarqué appelait celui-là : « monsieur de Couchedehors » et l'autre « monsieur Lamoureux », parce que la fleur rosée du sommet semblait plus sensible aux baisers. La route profonde entre les deux devint « l'allée de petite mère », parce qu'il s'y promenait sans cesse ; et une autre route plus secrète fut dénommée le « chemin de Damas » en souvenir du val d'Ota (*UV*, p. 60).

L'allusion biblique pour désigner l'entrecuisse est un sacrilège délectable : en effet, c'est sur le chemin de Damas que Saül, jusqu'alors pharisien, eut une vision du Christ et devint saint Paul¹, « l'Apôtre des Gentils ». La conversion dont il est question ici est d'un tout autre ordre ; elle concerne l'initiation de Jeanne au plaisir charnel. Davantage que sur la

¹ La Bible, Acte des Apôtres, IX.

description du corps, l'érotisme repose ici sur la complicité du clin d'œil entre les amants et sur la transgression excitante et partagée d'un interdit.

En revanche, la semi-nudité, pourtant riche en suggestions, est relativement peu représentée en tant que telle dans notre corpus. Elle s'offre notamment à Servigny, lorsqu'il porte Yvette « jusqu'au lit en frémissant, remué par l'odeur de ce corps presque nu, par le contact de cette chair, par la moiteur des seins à peine cachés qu'il faisait fléchir sous sa bouche » (II, 305). Quant à la nudité, dans « L'Inconnue », Roger des Annettes livre avec délectation à son ami Gontran l'effet qu'elle produit sur lui : « — Comme elle est superbe et saisissante l'apparition de la chair, des bras nus et de la gorge après la chute du corsage, et combien troublante la ligne du corps devinée sous le dernier voile ! » (II, 446). Mais à la description attendue du corps nu, Maupassant, malicieusement, substitue l'effet esthétique qu'il provoque. Une fois disparue la civilisation (le vêtement), il reste le vif, le vivant, la vie, le corps du commencement. La « chute du corsage » favorise un retour à l'état originel, affranchi de toute connotation morale.

Il est des éléments privilégiés de l'érotisme, et au tout premier plan, celui de l'eau, dont la transparence et l'ondulation mettent en valeur le corps féminin, comme en témoigne ce passage de « Mes vingt-cinq jours » :

Si j'étais poète, comme je dirais cette vision inoubliable des corps jeunes et nus dans la transparence de l'eau [...] le long des roches, la chair blonde glisse dans l'onde presque invisible où les nageuses semblent suspendues. Sur le sable du fond on voit passer l'ombre de leurs mouvements ! (II, 536).

S'offre à voir ici, dans une belle fantasmagorie, une consubstantialité entre l'eau et la chair, par un jeu subtil d'échange des matières. Car le désir n'est jamais loin de l'hallucination, comme en témoigne la scène du bain dans « La Petite Roque » (II, 638) qui confirme et, pour ainsi dire, matérialise ces propos.

Dans son ouvrage consacré à *L'Orientalisme*, Edward Saïd a bien montré que, dans l'imaginaire de Flaubert, l'Orient et le sexe sont indissociables : assimilé à « une sensualité infatigable, un désir illimité, de profondes énergies génératrices », « l'Orient est un lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe¹ ». Ainsi la terre méridionale répond-elle aux attentes du corps qui libère ses pulsions. En Afrique, Maupassant lui aussi va pouvoir libérer le faune qui est en lui, encouragé par la prédominance du feu, métaphore du désir. C'est dans ce contexte propice à l'assouvissement charnel que le narrateur de

¹ Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. C. Malamoud, Seuil, 1980, p. 216, 219.

« Marroca », affranchi de tous les interdits qui portent sur le regard, fait une rencontre éblouissante placée sous le double signe du Feu et de l'Eau :

j'aperçus, prenant son bain, se croyant bien seule à cette heure brûlante, une grande fille nue, enfoncée jusqu'aux seins. Elle tournait la tête vers la pleine mer, et sautillait doucement sans me voir. Rien de plus étonnant que ce tableau : cette belle femme dans cette eau transparente comme un verre, sous cette lumière aveuglante. Car elle était belle merveilleusement, cette femme, grande, modelée en statue. [...] Comme il fallait bien qu'elle sortît, je m'assis sur la berge et j'attendis. Alors elle montra tout doucement sa tête surchargée de cheveux noirs liés à la diable. Sa bouche était large, aux lèvres retroussées comme des bourrelets, ses yeux énormes, effrontés, et toute sa chair un peu brunie par le climat semblait une chair d'ivoire ancien, dure et douce, de belle race, teintée par le soleil des nègres (I, 370).

Ici, ni Diane ni Suzanne, ni la Grèce ni la Bible, mais l'Afrique, l'Afrique faite femme, l'Afrique faite géante. Le diable n'est convoqué (dans la coiffure) que pour être d'emblée congédié, dans un cliché. Loin de la nudité culpabilisante et du mythe éthéré de la Vénus anadyomène, la créature africaine donne à voir son corps bien en chair, sans tabou. Tous les éléments qui encadrent cette apparition, y compris le soleil qui devient un adjuvant, participent de la charge érotique de la scène¹ : le climat « torride » qui contraint les vêtements à « coll[er] au corps », les « senteurs puissantes » des « hautes plantes aromatiques », la « buée ardente du sirocco » sont à l'image du désir du narrateur, « plus énervé que de coutume » par « le manque de femmes » (I, 369).

Dès lors que le désir n'est plus tabou, dès lors que les corps ne se taisent plus, tous les jeux érotiques sont permis. Ainsi, déjeunant chez Clotilde en présence de la bonne, Duroy « sentit un pied, un petit pied, qui rôdait sous la table. Il le prit entre les siens et l'y garda, le serrant de toute sa force² » (BA, p. 262-263). Le désir qui lie les deux amants est trop fort pour ne pas rejaillir lors d'un dîner mondain chez les Walter :

Tout à coup, il crut sentir, sous la table, quelque chose effleurer son pied. Il avança doucement la jambe et rencontra celle de sa voisine qui ne recula point à ce contact. [...] Duroy, le cœur battant, poussa un peu plus son genou. Une pression légère lui répondit. Alors il comprit que leurs amours recommençaient. Que dirent-ils ensuite ? Pas grand-chose ; mais leurs lèvres frémissaient chaque fois qu'ils se regardaient (BA, p. 297).

¹ Dans *Bel-Ami*, la balade au Bois de Boulogne avec ses voitures remplies d'amoureux qui suintent de sensualité sera pour Georges et Madeleine une porte ouverte sur le désir (BA, p. 371-372). Le même environnement produira l'effet inverse sur Leras, dans « Promenade » (II, 130).

² Voir « Ce cochon de Morin » (I, 648).

Le jeu du pied est tout à la fois citation d'un geste passé, pardon accordé, promesse d'un plaisir prochain et accroissement de son pouvoir érotique par la clandestinité. Maupassant introduit parfois dans ses textes des connotations érotiques plus ou moins évidentes à déceler. Dès la première page du roman, la charge sexuelle qui frappe *Bel-Ami* est criante : « Il marchait ainsi qu'au temps où il portait l'uniforme des hussards, la poitrine bombée, les jambes un peu entrouvertes comme s'il venait de descendre de cheval » (*BA*, p. 197). La fin de la phrase, sous la forme d'une comparaison hypothétique, est suspecte : censée atténuer la grivoiserie de l'image, elle ne fait qu'attirer davantage l'œil sur l'élément comparé. L'essentiel se passe d'emblée au niveau de l'entrejambe ; cela a quelque chose de pictural, et même de cinématographique, cette entrouverture à l'ouverture du roman, une vraie perspective. De même, dans « Une partie de campagne », Mlle Dufour se balance sur l'escarpolette, « montrant à chaque retour ses jambes fines jusqu'au genou, et jetant à la figure des deux hommes, qui la regardaient en riant, l'air de ses jupes, plus capiteux que les vapeurs du vin » (*I*, 246-247). La senteur qui s'échappe de la robe est renforcée par la présence du chat qui, « la queue dressée », fait entendre « un petit ronron de plaisir » (*I*, 247) et annonce l'union physique proche.

Dans un passage réjouissant de *Bel-Ami*, Maupassant s'amuse à filer la métaphore sexuelle à travers le personnage de Clotilde :

Puis elle ajouta en regardant Georges avec une gaieté sensuelle : — Tu caresses donc tous mes vices ? [...]

Elle dit : — Tiens, assieds-toi dans le fauteuil, je vais m'accroupir entre tes jambes pour grignoter mes bonbons. Je serai très bien.

Il sourit, s'assit, et la prit entre ses cuisses ouvertes comme il tenait tout à l'heure Mme Walter.

Elle levait la tête vers lui pour lui parler, et disait, la bouche pleine (*BA*, p. 418-419).

La complicité des deux personnages se double de celle que Maupassant crée avec son lecteur : la gourmandise de Clotilde se prolonge en jubilation polissonne des mots, qui font aussi le régal du lecteur. Autre figure, la métonymie, qui s'inscrit bien dans cet érotisme et traduit le désir dans toute sa puissance suggestive, comme l'indiquent les propos de Mariolle dans *L'Âme étrangère* : « — Connais-tu quelque chose de plus joli au monde que la petite mousse des courts cheveux, des premiers cheveux dorés ou châains avec des luisants d'acajou, sur la peau blanche du cou qui descend se fondre dans l'épaule ? » (*AE*, p. 1194). Ainsi, même quand la description semble obéir à la (fausse) prétendue neutralité *réaliste*, tout ramène au sexe, le rappelle, y fait allusion. Cette mousse brillante contrastant avec la peau claire évoque bien une autre partie du corps plus intime et plus érogène encore. Parce que la

pilosité chez Maupassant est source d'excitation, comme dans « Yvette » où le corsage de certaines courtisanes « n'étant soutenu que par un mince ruban qui contournaient la naissance du bras » laisse « apercevoir, par moments, une tache sombre sous les aisselles » (II, 243). Cette présence de la toison féminine rappelle aux êtres leur part naturelle, leur animalité. Le personnage qui incarne le mieux cet érotisme hautement suggestif est celui – tout baudelairien¹ – de « L'Inconnue », véritable objet de fascination pour Roger des Annettes :

C'était une brune, une brune grasse, avec des cheveux luisants, mangeant le front, et des sourcils liant les deux yeux sous leur grand arc allant d'une tempe à l'autre. Un peu de moustache sur les lèvres faisait rêver... rêver... comme on rêve à des bois aimés en voyant un bouquet sur une table (II, 443).

Sorcellerie évocatoire de cette pilosité qu'on dirait à effet gigogne : des cheveux au duvet, en passant par les sourcils et la moustache, jusqu'au contenu des points de suspension. La mise en abyme du désir érotique qui joue sur le caché et le montré mime son pouvoir vertigineux et obsessionnel. « L'œil était pareil à une tache d'encre sur de l'émail blanc. Ce n'était pas un œil, mais un trou noir, un trou profond ouvert dans sa tête, dans cette femme, par où on voyait en elle, on entraînait en elle » (II, 443-444). En poursuivant ainsi, Maupassant confirme bien cette rêverie *en creux* : le sexe féminin, que tout désigne mais indirectement, par glissement métonymique, est d'autant plus présent qu'il reste non nommé (innommable ?). Clotilde de Marelle, Marroca, Allouma, l'Inconnue : qu'elle soit ou non exotique, la femme fatale est brune chez Maupassant². L'enfouissement du visage – signe de l'humain – par les cheveux « mangeant le front³ » rehausse chez cette créature inquiétante la part bestiale, accentuée par l'allusion aux « bois ».

3. Sexualité cruelle et brutale

Si l'instinct sexuel peut parfois être raffiné, par la caresse, ou quelque peu contourné, par l'érotisme, il s'impose néanmoins comme un déterminisme, nous l'avons vu. Et cette force, quand elle n'est pas pulsion de vie, tend à prendre la forme d'une sexualité cruelle et brutale. En cela, Maupassant s'inscrit volontairement dans la lignée de Baudelaire pour qui

¹ Voir Christopher Lloyd, « Maupassant et la femme castratrice : lectures de "L'Inconnue" » (*ME, op. cit.*, p. 99). Voir « À une passante » de Baudelaire, Tableaux parisiens, XCIII, *Les Fleurs du mal* [1861], *op. cit.*, p. 127.

² Voir *Bel-Ami* (R, p. 213), « Marroca » (I, 370), « Allouma » (II, 1103). Dans *The Private affairs of Bel-Ami* de Lewin, Clotilde est blonde, Madeleine brune : c'est, à notre avis, un contresens.

³ Voir « Confessions d'une femme » (I, 469) et *L'Âme étrangère* (R, p. 1194).

existe une « liaison intime de la férocité et de l'amour¹ ». Très présents dans notre corpus, le couple Éros et Thanatos ainsi que la forme de l'amour passion servent de toile de fond à la représentation de la relation de couple, où violence et viols sont prédominants et banals.

a- Cruauté de la sexualité

À cet égard, la nouvelle « Sur les chats » – au titre évocateur –, où le narrateur témoigne de sa relation ambiguë à la bête, peut être lue comme une métaphore filée de la sensualité, qui mêle désir et cruauté :

Je l'énervais et elle m'énervait aussi, car je les aime et je les déteste, ces animaux charmants et perfides [...]. Je sens en elle l'envie qu'elle a de me mordre et de me déchirer [...]. Des femmes aussi nous donnent cette sensation [...]. Près d'elles, quand elles ouvrent les bras, les lèvres tendues, [...] on sent bien qu'on tient une chatte, une chatte à griffes et à crocs, une chatte perfide, sournoise, amoureuse ennemie, qui mordra quand elle sera lasse de baisers (II, 692-694).

C'est la cruauté et la duplicité qui permettent l'analogie entre la femme et la chatte. Plus loin dans le conte, reprenant un topos de la poésie décadente en vogue à cette époque, l'évocation d'une femme-panthère orientale, nue, étendue sur des peaux de bêtes (II, 697), confirme ce mélange de douceur et de cruauté, qui fait naître chez l'homme « des convoitises bestiales dans l'œil et dans le pli des lèvres » (II, 245). Dans « Mots d'amour », le personnage de René cite Musset pour montrer toute l'ambivalence de la passion amoureuse :

*Je me souviens encor de ces spasmes terribles,
De ces baisers muets, de ces muscles ardents,
De cet être absorbé, blême et serrant les dents.
S'ils ne sont pas divins, ces moments sont horribles² (I, 360).*

Et le narrateur – maupassantien, lui – d'ajouter : « ou grotesques ! ». En citant ce poème, l'ancien amant accentue le ridicule des propos de sa jeune maîtresse tout droit sortis de livres populaires tels que « la *Cuisinière bourgeoise*, le *Parfait Jardinier* et les *Éléments d'histoire naturelle à l'usage des classes inférieures* » (I, 360). Mais la mise à distance se fait aussi vis-à-vis du romantisme et de l'amour éthéré, « divin », puisque René (doté ironiquement du même prénom que le héros de Chateaubriand, premier grand romantique français) recherche l'« enveloppement de rêve » (I, 359) qui suppose une harmonie entre le

¹ Baudelaire, « Journaux intimes » [1861-1867], *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, « Pléiade », vol. I, p. 650.

² Louis Forestier indique (I, 1396) que ces vers sont extraits de l'acte IV de *La Coupe et les lèvres* (1831).

corps, l'âme et la parole. Mais cette alliance parfaite est une utopie naïve et, bien souvent, c'est le grotesque qui prédomine.

« Brutale, bestiale » (I, 360), la caresse d'amour l'est aussi pour le narrateur de « Marroca », qui décrit ainsi son amante algérienne :

C'était vraiment une admirable fille, d'un type un peu bestial, mais superbe [...], ses dents pointues, son sourire même avaient quelque chose de féroce et sensuel ; et ses seins étranges, allongés et droits, aigus, comme des poires de chair, élastiques comme s'ils eussent renfermés des ressorts d'acier, donnaient à son corps quelque chose d'animal (I, 371).

Encore une fois, c'est le mélange animal, végétal et humain qui produit une mécanique d'acier chargée d'un érotisme menaçant. Au moment de l'étreinte, la créature mystérieuse dont se dégage « cette odeur fauve qui plaît aux mâles » (I, 372), pousse « de longs cris vibrants, qui faisaient au loin hurler les chiens » (I, 372) : il y a là un écho entre des bêtes plus ou moins sauvages.

Éros et Thanatos

C'est précisément à propos de la nouvelle intitulée « L'Inconnue » que Christopher Lloyd reprend l'idée d'érotisme comme « magie noire¹ ». La « tache noire » (II, 446) qui jaillit de son dos fait écho à ce que Flaubert appelait « un sexe nouveau par-dessus l'autre² » et renvoie à un inconnu fascinant, chargé de mystères, qui fait rimer pénétration et possession. Le caractère énigmatique qui se dégage de cette créature est tel que, depuis qu'il l'a rencontrée, le narrateur est sous influence : « Toutes les autres me répugnent, me dégoûtent » (II, 447). C'est un paradoxe attrait que celui qu'exerce la femme-sorcière, qui ouvre aussi les portes sur un univers autre, comme le négatif du positif, à moins qu'il ne soit le positif du négatif. Cette femme primitive est une figure troublante, qui semble une survivante de temps très anciens. L'analogie entre l'érotisme et l'ésotérisme met en évidence le traitement singulier du thème d'Éros et Thanatos par Maupassant :

Il se produit donc, à propos de l'amour, un retournement caractéristique dans les contes de Maupassant : c'est dans notre nature même que se trouve la source, non de la joie de vivre, mais de l'empoisonnement de la vie. Cette idée pourrait être tragique, si l'écrivain était un moraliste chrétien qui en partît pour démontrer

¹ Marie-Claire Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Minard, 1976, p. 62. Désormais abrégé *MCF*.

² « Notes diverses », *Notes de voyages, Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, vol. V, 2^e série, 1910, p. 361. Jean-Pierre Richard note que « ce sexe nouveau par-dessus l'autre [...] brise comme une faille l'équilibre lisse de la beauté » (*Littérature et Sensation*, Seuil, 1954, p. 133).

l'existence du péché. Rien de tel dans une œuvre qui s'élève contre le puritanisme [...]. Aussi, au lieu du tragique, assistons-nous à propos de l'érotisme au développement d'une forme de fantastique. La relation de l'amour avec la mort apparaît comme inexplicable, et cependant inéluctable¹.

C'est bien du registre fantastique que semblent relever plusieurs personnages : mélanges d'éléments d'ordinaire incompatibles, intrusion de la mort dans la vie, horreur dans la beauté, perversité dans l'innocence, tout concourt à l'hésitation (propre au fantastique selon Todorov), qui trouble et déstabilise. Ce chaos relève du primitif. En tête vient l'Inconnue, cette étonnante silhouette dont le corps nu jure sur les vêtements « vides et mous », « frappés de mort » (II, 446), dont l'« œil étrange et mort » (II, 445) est comme le miroir d'une sexualité monstrueuse et menaçante, et dont la « tache noire, entre les épaules » (II, 446) est comme le sceau du couple indissociable Éros-Thanatos. Autant d'éléments qui ne font qu'attiser le désir du spectateur de la scène.

Fantastique encore, dans « Un cas de divorce », l'image que se fait Chassel du corps de sa femme, qui inocule le poison de la mort dans la vie même :

Elle fut souffrante, un jour, d'une fièvre passagère, et je sentis dans son haleine le souffle léger, subtil, presque insaisissable des pourritures humaines. Je fus bouleversé ! Oh ! la chair, fumier séduisant et vivant, putréfaction qui marche, qui pense, qui parle, qui regarde et qui sourit, où les nourritures fermentent, et qui est rose, jolie, tentante, trompeuse comme l'âme (II, 780).

Chez ce personnage, que l'avocat de la partie adverse considère comme « fou » (II, 783), l'horreur suscitée par la juxtaposition du mort et du vivant frappe d'interdit tout rapport physique avec la partenaire. Car la femme est l'incarnation d'un corps qui se joue de l'homme, en exhibant le vivant pour mieux attirer vers la mort. Sur ce plan, Maupassant s'inscrit dans la tradition littéraire occidentale qui, depuis Tristan et Iseult, voit dans la femme le double réceptacle du désir et de la mort. Il y a sous la femme, une femme fatale.

De là naît la confusion entre acte sexuel et acte criminel. Cette confusion, Maupassant l'entretient dans différents registres, jusqu'au comique, dans « Les Sabots », où le curé exprime son désaccord sur les rendez-vous galants qui ont lieu « comme ça, le soir, dans le cimetière » (I, 711). Même tonalité dans « Le Crime au père Boniface » :

On gémissait dans la maison [...]. Il entendait fort bien de longs soupirs douloureux, une sorte de râle, un bruit de lutte. Puis, les gémissements devinrent plus fort, plus répétés, s'accrochèrent encore, se changèrent en cris [...].

¹ Marie-Claire Bancquart, *MCF, op. cit.*, p. 61.

— Je fis le tour de la maison pour me rendre compte, et j’entendis qu’on gémissait comme si on eût étranglé quelqu’un ou qu’on lui eût coupé la gorge (II, 170-171).

Chez Maupassant, les scènes de volupté s’apparentent souvent à des scènes de crime¹. C’est bien le cas ici, où le facteur, qui a « la tête pleine de la vision du crime » (II, 169) qu’il vient de lire dans le journal, confond gémissement dû au plaisir et gémissement dû à la mort. L’analogie est la même dans « La Rouille », où M. de Coutelier tombe amoureux de Mme Vilers à dater du jour où elle tue deux perdrix² (I, 542). Le narrateur de « La Relique » raconte, toujours dans le même registre, quel « sacrilège » il a commis pour sa fiancée très pieuse : « J’avais volé ; j’avais violé une église, violé une châsse ; violé et volé des reliques sacrées. Elle m’adorait pour cela ; me trouvait tendre, parfait, divin » (I, 592). Vol, viol, la différence entre les signifiants est minime, et nulle entre les signifiés. Ici, le rapt de la relique vaut la possession de la jeune femme.

Unir ainsi Éros et Thanatos ne relève ni de la recherche d’un style, ni de la posture du dandy (même si Maupassant n’est pas tout à fait étranger aux sirènes décadentes) ; il s’agit plutôt pour lui de montrer comment la mort sous-tend le désir et la vie mêmes, à travers une poétique où la nature, la matière, l’organique prédominent. Quelle que soit l’intensité du plaisir, la souffrance, la douleur, la mort rôdent toujours dans les parages. Ne peut-on interpréter cela comme une survivance d’un temps très ancien où la vie est d’abord une survie ? Dans « Le Père », des « légions de mouches bourdonn[ent] au-dessus » des deux amants (I, 1074) : dès la première étreinte, l’amour ne fait qu’un avec la mort. Car le corps porte en lui le double germe de la vie et de la mort. Le danger devient alors d’autant plus grand que, dans les moments de plaisir, on a tendance à baisser la garde. Yves Reboul l’explique bien dans son commentaire d’« Une partie de campagne » : « le désir, tout en étant au cœur même de la vie, se consume aisément pour révéler alors son vrai visage qui est celui d’un masque de la mort³ ». À l’image des prostituées de « L’Odyssée d’une fille », dont l’« haleine putride » (I, 997) ne refoule pas les clients, la femme est précisément celle qui mène à Thanatos. Notre corpus nous en donne plusieurs exemples saisissants. Citons, à titre emblématique, la comparaison utilisée dans *Notre cœur* pour suggérer la compréhension muette entre les deux amants que sont Michèle et Mariolle : « elle le comprenait sans qu’il s’exprimât, comme un tireur devine que sa balle a fait un trou juste à la place de la mouche

¹ Voir Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, op. cit., p. 16.

² Voir « Un coq chanta » (I, 479).

³ « “ Une partie de campagne ” ou la question de l’auteur », *Maupassant multiple*, op. cit., p. 131-132.

noire du carton » (*NC*, p. 1067). Quelle image incongrue, qui fonctionne comme un lapsus : pour Maupassant, l'amour est un jeu dangereux, un jeu parfois mortel.

Dès la rédaction de ses écrits de jeunesse, Maupassant sera tenté, avant d'en être hanté, par ce motif riche en images. Pour s'en convaincre, lisons deux de ses premiers poèmes, écrits en 1876 : « Au bord de l'eau » (*V*, p. 55) où la fièvre sensuelle des amants est stoppée par la mort, mais surtout « Un coup de soleil » :

C'était au mois de juin. Tout paraissait en fête.
La foule circulait bruyante et sans souci.
Je ne sais trop pourquoi j'étais heureux aussi ;
Ce bruit, comme une ivresse, avait troublé ma tête.
Le soleil excitait les puissances du corps ;
Il entraînait tout entier jusqu'au fond de mon être ;
Et je sentais en moi bouillonner ces transports
Que le premier soleil au cœur d'Adam fit naître.
Une femme passait ; elle me regarda.
Je ne sais pas quel feu son œil sur moi darda,
De quel emportement mon âme fut saisie ;
Mais il me vint soudain comme une frénésie
De me jeter sur elle, un désir furieux
De l'étreindre en mes bras et de baiser sa bouche !
Un nuage de sang, rouge, couvrit mes yeux ;
Et je crus la presser dans un baiser farouche.
Je la serrais, je la ployais, la renversant.
Puis, l'enlevant soudain par un effort puissant,
Je rejetais du pied la terre, et dans l'espace
Ruisselant de soleil, d'un bond, je l'emportais.
Nous allions par le ciel, corps à corps, face à face.
Et moi, toujours, vers l'astre embrasé je montais,
La pressant sur mon sein d'une étreinte si forte
Que dans mes bras crispés je vis qu'elle était morte... (*V*, p. 44).

Ascension glorieuse vers les cieux que, brutalement, plombe l'adjectif final. « Et quand il croit serrer son bonheur il le broie¹ », dira plus tard Aragon. Les amants sont d'abord des combattants qui déclinent le « corps à corps » aussi bien sous la forme de l'étreinte que de la lutte : l'œil de la femme devient dard dont le poison contamine le partenaire et le rend étranger (« farouche ») et « furieux ». Le désir réveille la bête féroce qui sommeille en l'être humain ; chaque homme contient un « Adam » qui peut resurgir, incontrôlable, et transforme le passant urbain le plus inoffensif en animal sanguinaire. Les thèmes du rapt, du viol, du meurtre se donnent à lire ici, mais dans un envol qui semble devoir encore beaucoup à la mythologie. On pense à l'enlèvement des Sabines ou, mieux, à celui d'Europe par le taureau

¹ Aragon, « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane française* (1944).

Jupiter. Maupassant s'appropriera le couple Éros et Thanatos de façon plus originale et lui donnera littéralement corps.

Considérant les femmes exotiques comme « aussi malfaisantes et pourries que le liquide fangeux des puits sahariens » (I, 369), le narrateur de « Marroca » par exemple tombe sous le charme maléfique de l'une d'elles. C'est précisément avec elle que l'acte charnel prend des tonalités à la fois mortifères et morbides :

Et jamais femme ne porta dans ses flancs de plus inapaisables désirs. Ses ardeurs acharnées et ses hurlantes étreintes, avec des grincements de dents, des convulsions et des morsures, étaient suivies presque aussitôt d'assouplissements profonds comme une mort (I, 371).

À la fin de la nouvelle, la jeune algérienne, jouant avec le feu, convie son amant à son domicile conjugal pour prolonger leurs ébats. Le voyant s'inquiéter du retour possible de son mari, elle le rassure en lui montrant « une petite hachette à fendre le bois, aiguisée comme un couteau » (I, 375) avec laquelle elle le tuerait, mimant la scène en exhibant « ses lèvres entrouvertes, ses dents pointues, claires et féroces » (I, 375). Pouvoir, désir de corps et désir de mort, voilà ce qui caractérise la passion amoureuse chez Maupassant. De même qu'Auballe, hanté par Allouma, éprouve à son égard « une envie de frapper, de la faire souffrir » (II, 1112), de même Benoist désire-t-il la Martine au point de vouloir dans le même temps « l'étreindre, l'étrangler, la manger, la faire entrer en lui » (I, 977). Comme dans « Fou ? », dont le narrateur éprouve à l'égard de la femme qu'il aime autant « le besoin de tuer cette bête que [...] la nécessité de la posséder sans cesse » (I, 523-524), le désir de possession se superpose au désir de meurtre et à l'anthropophagie, donnant à voir une confusion des désirs les plus archaïques de l'homme.

Cette ambivalence, c'est aussi celle qui préside, dans « L'Épingle », à la dangereuse passion qui unit Jeanne de Limours au narrateur :

pendant trois ans ce fut une existence effroyable et délicieuse que la nôtre. J'ai failli la tuer cinq ou six fois ; elle a tenté de me crever les yeux avec cette épingle que vous venez de voir. [...] il existe assurément un amour atroce, cruellement torturant, fait de l'invincible enlacement de deux êtres disparates qui se détestent en s'adorant [...]. Quand je la regardais, j'avais autant envie de la tuer que de l'embrasser. Quand je la regardais... je sentais un besoin furieux d'ouvrir les bras, de l'étreindre et de l'étrangler. Il y avait en elle, derrière ses yeux, quelque chose de perfide et d'insaisissable qui me faisait l'exécrer ; et c'est peut-être à cause de cela que je l'aimais tant. En elle, le Féminin, l'odieux et affolant Féminin était plus puissant qu'en aucune autre femme. Elle en était chargée, surchargée comme d'un fluide grisant et vénéneux. Elle était Femme, plus qu'on ne l'a jamais été (II, 522).

Désir et désir de mort seraient donc une seule et même chose. Ce rapport intime et incompréhensible d'amour-haine est également manifeste chez Bertin, qui a « tout à coup une de ces fureurs d'amoureux qui changent en haine la tendresse. Ce fut, dans son âme et dans son corps, une grande secousse nerveuse, et tout de suite, sans transition, il la détesta » (*FCM*, p. 862).

Nombreux sont les textes où apparaît cette alliance de mouvements contraires dans le désir, double source de plaisirs et de dangers. Ainsi, dans *Fort comme la mort*, la liaison entre Bertin et Any, qui vient de perdre son beau-père, est d'emblée marquée du sceau de la mort, le peintre étant précisément ému par « cette jolie femme blonde et noire, faite de soleil et de deuil » (*FCM*, p. 850). Dans « Yvette », la marquise Obardi se jette quelquefois « dans l'amour comme on se jette dans un fleuve pour se noyer et se laissait emporter, prête à mourir s'il le fallait, enivrée, affolée, infiniment heureuse » (II, 271). Quant aux deux amants de *Mont-Oriol*, dont la relation est scandée par la mort d'animaux (*MO*, p. 508, 647), ils « s'embrass[ent] longuement en s'étreignant à se briser les os » (*MO*, p. 590), tout comme Mariolle et Michèle partagent dans *Notre cœur* « un de ces baisers aux yeux clos qui donnent l'étrange et double sensation du bonheur et du néant » (*NC*, p. 1095) ; « Une partie de campagne » nous montre aussi Henri et Henriette poussant au moment de leur union « un gémissement tellement profond qu'on l'eût pris pour l'adieu d'une âme » (I, 253). L'orgasme et agonie se ressemblent à s'y méprendre.

Cette exaspération morbide est poussée à son paroxysme par le jeune avocat de « La Tombe » qui, inconsolable, va déterrer le cadavre de sa jeune maîtresse pour une ultime étreinte¹, confondant lit et sépulture. Nécrophilie, érotisme macabre qui ne relèvent pas du *roman noir* mais participent bien plus du pessimisme² foncier de Maupassant. C'est surtout, sans que le personnage en ait conscience, un rituel magique archaïque qui, dans l'union du corps vivant de l'un au cadavre de l'autre, mêle révolte furieuse et désir suicidaire, dans la fascination d'une unité quasi élémentaire. Tandis que le héros de « La Chevelure » recourt au symbolique par le fétichisme : c'est avec la « natte de cheveux blonds » (II, 110) d'une inconnue qu'il entretient une relation amoureuse :

Je m'enfermais seule avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l'enroulais autour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond, à travers. Je

¹ Voir « En voyage » (I, 815), « La Morte » (II, 941). C'est avec un certain raffinement que ce qu'il faut bien appeler la nécrophilie entre en scène dans l'œuvre de Maupassant.

² Ce pessimisme prend aussi la forme de la farce : dans « La Chambre 11 », l'héroïne, pensant retrouver son amant, se glisse dans le lit et étreint « à pleines lèvres » « le cadavre glacé d[un] voyageur » (II, 399).

l'aimais ! Oui, je l'aimais. Je ne pouvais plus me passer d'elle, ni rester une heure sans la revoir [...] je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder (II, 112).

Fusion ? Aliénation ? Ou retrouvailles avec la magie noire ? En mêlant ainsi le charme (au sens étymologique) et la mort, le personnage révèle en même temps le maléfice dont il est l'objet et qui le conduira à la folie. Notons que l'eau, convoquée ici sous forme métaphorique, est également emblématique dans la mesure où elle est elle-même porteuse à la fois de désir et de mort à la fois, sans qu'il y ait entre eux de « contradiction mais plutôt une intime complémentarité¹ ». « La Petite Roque » est un parfaitement exemple du lien dérangent entre plaisir et souffrance, entre mort et désir. Ainsi les villageois, informés du meurtre, se massent-ils rapidement autour de la victime, formant « un cercle épais, agité et bruyant ». Si certains osent « palper » le corps (II, 626), c'est surtout de voyeurisme morbide qu'il s'agit ici. Tout se joue au niveau du regard, les « yeux avides de garçons fouilla[nt] ce jeune corps découvert » (II, 626). Car le corps sans vie est celui d'une petite fille « grasse et formée, [...] presque mûre » (II, 638), un corps hautement désirable, donc. Ici, le texte mêle, dans une sorte de densité, fascination morbide et désir sexuel, à travers une image saisissante où le viol, en focalisation interne, est réactivé par le regard. Mais penchons-nous à notre tour sur la scène même du crime. Dans un décor aux accents morbides, avec sa futaie pleine de mousse « répand[ant] dans l'air stagnant une odeur légère de moisi et de branches mortes » (II, 619), c'est bien un double mouvement qui agit le meurtrier-voleur :

il avait ressenti une émotion profonde du meurtre de cette enfant. Il l'avait commis d'abord dans l'affolement d'une ivresse irrésistible, dans une espèce de tempête sensuelle emportant sa raison. Et il avait gardé au cœur, gardé dans sa chair, gardé sur ses lèvres, gardé jusque dans ses doigts d'assassin une sorte d'amour bestial, en même temps qu'une horreur épouvantée pour cette fillette surprise par lui et tuée lâchement (II, 641).

« Amour » et « horreur » : les sentiments opposés sont rehaussés par la dualité du personnage lui-même, d'abord sujet puis objet de l'action. Pulsions de vie et pulsions de mort s'entremêlent, se confondent, comme si dans les plus noires profondeurs de l'être humain, dans ses couches les plus opaques, les plus archaïques, survivait l'empreinte du chaos initial.

¹ Mariane Bury, « L'être voué à l'eau » (*Europe*, 1993, n° 772-773, p. 102). Voir la lettre de Flaubert où il raconte comment, dans un hammam du Caire, des hommes l'ont massé « comme des embaumeurs qui vous disposeraient pour le tombeau » (à Louis Bouilhet, 15 janv. 1850, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 572).

Redéfinir la passion, sa violence

« — Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer » (II, 945). Cette devise que proclame le héros de « La Nuit » s'applique parfaitement à la liaison amoureuse. L'alliance intime, étroite, entre sexualité et cruauté dévoile cette part de violence qui sous-tend toute relation amoureuse, source mortifère de tension et d'excitation entre les deux amants. Dès lors, quand les rapports sont harmonieux et sereins, la femme semble éprouver une certaine frustration. Écoutons Henriette Létoré déplorer la douceur de son mari dans « Clair de lune » : « — Oh ! comme j'aurais voulu quelquefois qu'il me saisît brusquement dans ses bras » (I, 475). Même chose chez madame Moreau, dont le conjoint « accompli[t] scrupuleusement tous ses devoirs d'homme honnête » (I, 916), et à qui l'amant, *a contrario*, offre la « violence » (I, 913) dont elle a besoin. De même, dans « La Toux », c'est juste après qu'il l'a giflée que la femme déclare son amour à son amant : « Puis, comme elle se débattait, il la cribla de taloches ; et, la prenant ensuite à pleins bras, la jeta à toute volée dans le lit [...]. Et ils ne dormirent plus... jusqu'au matin¹ » (I, 726). La coexistence du coup et de l'étreinte est le propre d'une relation où se joue la question du pouvoir et du désir, empreinte de sado-masochisme. Car, « sauvage » (UV, p. 215), « féroce » (I, 343 ; MO, p. 550), « dévorant[e] » (FCM, p. 996), la passion qui « rong[e] » (NC, p. 1114) au dedans rend les amoureux « enragés » (I, 491 ; FCM, p. 992), pleins de « furie » (II, 92), « fous par amour » (I, 534). Dès le début de sa lettre, le narrateur de « Marroca » annonce la particularité du Maghreb, comme une devise : « Sache qu'ici on aime furieusement » (I, 367).

À l'image de Mme Walter, tous les êtres violemment épris sont victimes de leur « passion vorace » (BA, p. 463), « entrée en elle à la façon de ces pointes de flèches qu'on ne peut plus arracher » (BA, p. 466). L'image est saisissante, qui mêle cruellement, dans le même tissu, dans le même texte la douleur et le plaisir, comme en écho à la scène où, dans une souffrance mineure, elle s'arrache des cheveux qu'elle enroule aux boutons de Duroy, dont elle tire le contentement « d'avoir souffert un peu par lui » (BA, p. 417). Ainsi, dans *Une vie*, le comte de Fourville incarne-t-il la pulsion de vie dans ce qu'elle a de plus simple et de plus brutal. Celle-ci s'exprime comme « une passion sauvage » pour ou contre sa femme (UV, p. 146). Brétigny aussi est un passionné, un passionné qui, lors d'une histoire amoureuse mouvementée, « a failli mourir » et « tuer » (MO, p. 493) sa maîtresse. Témoins de cette passion hors de contrôle, sa physionomie, et plus particulièrement son regard parfois « féroce » (MO, p. 550), sa tête particulière, « une de ces têtes qui font penser à des boulets de

¹ Voir « L'Héritage » (II, 47-48).

canon », donnent au personnage un « air un peu sauvage » (*MO*, p. 498) et font saillir sa « violence naturelle » (*MO*, p. 669). Son visage qui contient « quelque chose de brutal, d'inachevé » est la marque de cette violence innée (*MO*, p. 540). Et c'est justement à propos de leur relation que la jeune femme, enceinte, affirme : « — C'est bon, c'est bon, c'est bon, de souffrir ainsi ! » (*MO*, p. 612). La tirade que fait Henri à Geneviève dans sa correspondance offre une synthèse parfaite de ce que ressentent tous ces personnages :

— Amons avant tout la caresse qui grise, affole, énerve, épuise, ranime, est plus douce que les parfums, plus légère que la brise, plus aiguë que les blessures, rapide et dévorante, qui fait crier, qui fait commettre tous les crimes et tous les actes de courage ! Amons-la, non pas tranquille, normale, légale ; mais violente, furieuse, immodérée ! (*I*, 955).

Le texte sonne comme une profession de foi. Cette apologie de la caresse dévoile toute sa démesure dans l'oxymore et l'hyperbole. Duroy, le héros « enfiévré, ravagé de désir », en est un parfait exemple (*R*, p. 263). Dans son désir couve une telle brutalité que, lorsque Clotilde évoque devant lui la manière dont il s'y est pris pour forcer la fille Walter à l'épouser, il sent naître « dans le creux de sa main un besoin furieux de frapper » (*BA*, p. 472). Alors qu'elle l'accuse d'avoir « couché avec Suzanne », il réplique en « lui lança[nt] par la figure un tel soufflet qu'elle [v]a tomber contre le mur ». Et, la voyant persister dans ses accusations, « il se ru[e] sur elle, et, la tenant sous lui, la frapp[e] comme s'il tapait sur un homme » (*BA*, p. 473). À l'agressivité verbale de Clotilde répond la fureur physique de Georges. Violence féminine contre violence masculine. Aucun des deux ne peut s'arrêter, chacun est hors contrôle. De même que *L'Obstacle*, l'aquarelle de Maurice Leloir exposée chez les Walter, montre une jolie femme regardant « avec une certaine admiration le combat » de rue qui oppose deux hommes (*BA*, p. 295), de même la belle Clotilde, qui vient d'être insultée par les voisins de Duroy, désire-t-elle « qu'il descend[e] tout de suite, qu'il se batt[e]¹, qu'il les tu[e] » (*BA*, p. 265). La brutalité, exclusive, qui unit les deux amants ne fait que renforcer leur désir mutuel.

La passion mêle donc souvent plaisir et souffrance, même consentis. Mais, quand l'amour est impossible, seule subsiste la souffrance. Bertin le découvre à ses dépens dans *Fort comme la mort* : alors qu'il entretient avec Any de Guilleroy une liaison durable qui a toutes les apparences d'une relation conjugale, voilà qu'il sent renaître au contact d'Annette, la fille de sa maîtresse, la flamme de la passion. Amour impossible, « irréalisable désir » (*FCM*, p. 1003) puisque le peintre fait presque partie de la famille et qu'il a l'âge d'être le père de la

¹ Voir « Misti. Souvenirs d'un garçon » (*I*, 1155).

jeune fille. Mais le héros n'a aucune prise sur ses propres sentiments, qui ne cessent de grandir et de le torturer :

il songea soudain à la puérilité des poètes qui ont inventé l'inutile labeur de Sisyphe, la soif matérielle de Tantale, le cœur dévoré de Prométhée ! Oh ! s'ils avaient prévu, s'ils avaient fouillé l'amour perdu d'un vieil homme pour une jeune fille, comment auraient-ils exprimé [...] les tortures du désir stérile, et, plus terrible que le bec d'un vautour, une petite figure blonde dépeçant un vieux cœur (*FCM*, p. 1007-1008).

Aux yeux de Bertin, les supplices des héros mythologiques grecs sont bien dérisoires comparés au sien. L'image finale est saisissante, qui transforme le vautour de Prométhée, l'oiseau de malheur en petite fille blonde. Rien de pire que ce « désir stérile » qui reste sans réponse et qui est interdit.

b- Violences physiques et viols

À la fin de *Notre cœur*, lors d'une promenade en forêt, Mariolle découvre deux arbres dont l'étrange enlacement suggère l'union de deux amants, forcément marquée par la douleur. Entre les mains de Maupassant, la scène, bucolique¹ au départ, devient scène de viol :

Comme un amoureux désespéré au corps puissant et tourmenté, le hêtre, tordant ainsi que des bras deux branches formidables, enserrait le tronc du chêne en les refermant sur lui. L'autre, tenu par cet embrassement, allongeait dans le ciel, bien au-dessus du front de son agresseur, sa taille droite, lisse et mince, qui semblait dédaigneuse. Mais, malgré cette fuite vers l'espace, cette fuite hautaine d'être outragé, il portait dans le flanc les deux entailles profondes et depuis longtemps cicatrisées que les branches irrésistibles du hêtre avaient creusées dans son écorce. Soudés à jamais par ces blessures fermées, ils poussaient ensemble en mêlant leurs sèves, et dans les veines de l'arbre violé coulait et montait jusqu'à sa cime le sang de l'arbre vainqueur (*NC*, p. 1171).

Saisissante métaphore de la relation amoureuse. Ici, l'allusion au « corps puissant » d'une part et à la taille « mince » de l'autre permet d'assimiler l'homme au hêtre et la femme au chêne. La vampirisation est donc inversée : c'est Mariolle qui tente d'échapper à l'emprise féminine et qui conserve à jamais l'empreinte des blessures qui, paradoxalement, forment lien. L'idée importante ici est bien celle d'un violent corps à corps entre deux forces démesurées, contraires, qui demeurent toutes deux prisonnières de leur passion. Quel que soit le « vainqueur » de cette lutte, les deux parties – indissociables – souffrent « ensemble ».

¹ Louis Forestier fait allusion aux *Bucoliques* (V, 5, 32) de Virgile (*R*, p. 1668). C'est une réécriture de Philémon et Baucis.

Dans notre corpus, la violence de l'acte est si banale que, sans être toujours consentantes, les femmes ne semblent même plus s'étonner d'être abusées. Il est alors difficile, dès lors, de distinguer la relation sexuelle du viol. Ainsi, dans « Ce cochon de Morin », la femme agressée, au visage d'abord, oppose une courte résistance :

je la tenais à pleins bras et je lui jetais des baisers voraces partout où je trouvais une place, dans les cheveux, sur le front, sur les yeux, sur la bouche parfois, sur les joues, par toute la tête, dont elle découvrait toujours malgré elle un coin pour garantir les autres (I, 647).

Après la pantomime comique de résistance paniquée, la fille cède à la voracité de l'homme :

Dès qu'elle fut seule avec moi, je la saisis de nouveau dans mes bras, tâchant d'affoler sa raison et de culbuter sa résistance [...].

Alors je poussai doucement le verrou ; et, m'approchant sur la pointe des pieds, je lui dis : « J'ai oublié, mademoiselle, de vous demander quelque chose à lire. » Elle se débattait ; mais j'ouvris bientôt le livre que je cherchais. Je n'en dirai pas le titre. C'était vraiment le plus merveilleux des romans, et le plus divin des poèmes. Une fois tournée la première page, elle me le laissa parcourir à mon gré ; et j'en feuilletai tant de chapitres que nos bougies s'usèrent jusqu'au bout (I, 649-650).

Les deux personnages d'abord distincts sont finalement réunis dans l'adjectif possessif de la première personne du pluriel (« nos bougies »), qui nous renseigne sur le fait que l'acceptation a pris le pas sur le rejet. Sur un mode grivois que traduit en beauté l'expression « culbuter sa résistance », le texte de Maupassant ne décrit pas un viol puisque la femme semble consentante ; à aucun moment cependant ne lui est demandé son avis, de même qu'il est à peine question d'elle dans la métaphore filée de la page qui morcelle le corps féminin. Le passage suggère magnifiquement que le corps érotique de la femme est, sans jeu de mots, un livre de chair et que, pour un esprit matérialiste, c'est de là qu'émane la littérature érotique, du corps vers l'écriture, du corps à corps littéral qu'est l'écriture maupassantienne.

C'est la même brutalité qui assaille Jacques Randel à la vue de la grande fille rencontrée au détour d'un chemin. « Soulevé par une autre rage plus dévorante que la faim » (II, 866), il la saisit violemment :

Elle laissa tomber ses seaux qui roulèrent à grand bruit en répandant leur lait, puis elle cria, puis, comprenant que rien ne servirait d'appeler dans ce désert, et voyant bien à présent qu'il n'en voulait pas à sa vie, elle céda, sans trop de peine, pas très fâchée, car il était fort, le gars, mais pas¹ trop brutal vraiment (II, 866).

¹ *Pas* et non *par*. Nous avons rectifié ce que Louis Forestier considère comme « un lapsus » (II, 1604).

L'effroi premier (II, 866) n'aura été que de courte durée. C'est que la virilité – et non la brutalité – lui plaît. Au lieu de se sentir humiliée ou brisée par ce viol, si la jeune servante est gagnée par la « fureur » (II, 866), c'est parce que son lait s'est renversé.

Bien que cette scène présente une certaine bonhomie, la plupart des femmes souffrent des rapports physiques. En témoigne « Mademoiselle Fifi », où le soldat prussien d'Eyrick pince la prostituée Rachel « avec fureur » et la mord en l'embrassant, profitant de sa supériorité de vainqueur et de client, certes, mais exerçant aussi sa violence de brute (I, 393). En proposant d'étudier ce conte sous l'angle de la réécriture¹ de l'épisode biblique de Judith et Holopherne, Richard Bolster met en évidence le fait que l'épisode biblique « contient une vieille vérité essentielle sur la nature humaine » et « exprime sous forme dramatique l'idée que la vie est faite de conflit, de pulsion sexuelle, de guerre entre les nations et les sexes ». Maupassant se sert de la littérature passée et de ce passage célèbre de la Bible pour forger des personnages qui révèlent le caractère incurable et invétéré de la violence, son enracinement en l'homme. À bout de forces, l'héroïne de « La Confiance » considère l'acte sexuel comme pire que « si on vous arrachait une dent tous les soirs » (II, 526). Le soir de sa nuit de nocces, comparée plus tard à « une expérience de chimie » (I, 942), le père de la narratrice d'« Enragée ? » l'embrasse en lui souhaitant « Bon courage ! » (I, 940). La violence physique des époux – « tous les maris sont des brutes » (II, 508) – provoque en général une horreur irréversible de la sexualité. Pour Jeanne de Lamare (*UV*, p. 46-48) comme pour Michèle de Burne (*NC*, p. 1036), la relation sexuelle conjugale recèle une telle violence qu'elle suscite en elles un sentiment de haine. C'est pourquoi, à son tour, la comtesse de Mascaret défend à son mari de la trouver jolie : « — Vous avez tort de vous en apercevoir, car je vous jure bien que je ne serai plus jamais à vous » (II, 1206).

De la violence physique à l'abus sexuel – de nombreuses femmes en sont les victimes – il n'y a qu'un pas. Ainsi, la servante d'« Un fils » est prise « brutalement, par terre, sur le pavé » (I, 420), dans un accouplement non consenti, geste dont la brutalité a son équivalent dans la dureté de la pierre :

Ce fut une lutte longue et silencieuse, une lutte corps à corps, à la façon des athlètes, avec les bras tendus, crispés, tordus, la respiration essoufflée, la peau mouillée de sueur. Oh ! elle se débattit vaillamment ; et parfois nous heurtions un meuble, une cloison, une chaise ; alors, toujours enlacés, nous restions immobiles plusieurs

¹ Il nous semble toutefois erroné de ne voir dans « le changement social du statut de l'héroïne » [de figure biblique, elle devient prostituée] qu'une « adaptation parodique » (Richard Bolster, « *Mademoiselle Fifi* : an unexpected literary source », *MCR*, *op. cit.*, p. 33, 38).

secondes dans la crainte que le bruit n'eût éveillé quelqu'un ; puis nous recommencions notre acharnée bataille, moi l'attaquant, elle résistant (I, 419-420).

Là encore, malgré la résistance, c'est le « nous » qui l'emporte, car la lutte suppose avant tout une rencontre. Les termes du combat dévoilent toute l'ambiguïté de la relation : ce « corps à corps » où les adversaires transpirants sont « enlacés » s'apparente déjà à l'acte charnel. La froideur du récit, qui compare la victime et le violeur à des sportifs, est accentuée par le fait que le narrateur est affranchi de toute culpabilité, lui qui définit plus loin cet épisode comme une « aventure commune » (I, 420).

La nuit de noces constitue dans la vie des femmes le paroxysme de la violence : alors que cet épisode est apparenté dans leur imaginaire à un moment d'« ivresse » et de « félicité » (*UV*, p. 48), elles le vivent dans la réalité comme un viol. Le premier baiser, le soir du mariage de Jeanne avec Julien, fonctionne comme un signal d'alerte :

Et tout à coup, Julien, posant ses deux mains sur les épaules de sa femme, lui jeta à pleine bouche un baiser profond comme elle n'en avait jamais reçu. Il descendit, ce baiser, il pénétra dans ses veines et dans ses moelles ; et elle en eut une telle secousse mystérieuse qu'elle repoussa éperdument Julien de ses deux bras, et faillit tomber sur le dos (*UV*, p. 42-43).

Jeanne est initiée au plaisir du corps. Mais ce plaisir est surtout un choc. L'impression est rendue par le changement brutal de focalisation et de sujet grammatical : le baiser prend la place de Julien dans la phrase ; devenu autonome, il se fait sentir comme un corps étranger qui accompagne la pénétration. L'intrusion violente-violante du baiser est parachevée par l'acte sexuel. Comme tant d'autres femmes, Jeanne découvre malgré elle « cet infâme secret qu'on cache si soigneusement aux jeunes filles » dont parle l'héroïne d'« Enragée ? » (I, 942) :

Elle eut un sursaut nerveux et poussa un petit cri [...]. Elle eut peur, une peur d'instinct [...]. Elle fit un soubresaut comme pour se jeter à terre lorsque glissa vivement contre sa jambe une autre jambe froide et velue ; et, la figure dans ses mains, éperdue, prête à crier de peur et d'effarement, elle se blottit tout au fond du lit. Aussitôt il la prit en ses bras, bien qu'elle lui tournât le dos, et il baisait voracement son cou, les dentelles flottantes de sa coiffure de nuit et le col brodé de sa chemise. Elle ne remuait pas, raidie dans une horrible anxiété, sentant une main forte qui cherchait sa poitrine cachée entre ses coudes. Elle haletait bouleversée sous cet attouchement brutal ; et elle avait surtout envie de se sauver, de courir par la maison, de s'enfermer quelque part, loin de cet homme [...]. Il la saisit à bras le corps, rageusement, comme affamé d'elle ; et il parcourait de baisers rapides, de baisers mordants, de baisers fous toute sa face et le haut de sa gorge, l'étourdissant de caresses. Elle avait ouvert les mains et restait inerte sous ses efforts, ne sachant plus ce qu'elle faisait, ce qu'il faisait, dans un trouble de pensée qui ne lui laissait

rien comprendre. Mais une souffrance aiguë la déchira soudain ; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment [...]. Puis il fit d'autres tentatives qu'elle repoussa avec épouvante (*UV*, p. 46-48).

C'est à son corps défendant que la jeune mariée se donne à son conjoint, à qui elle « apparten[t] tout entière » (*UV*, p. 45). La nuit de noces est décrite comme un véritable combat : c'est d'abord une intrusion d'un corps étranger, puis un corps à corps. Le rapport sexuel est un acte bestial¹ qui fait de la femme un animal effrayé et tétanisé. Pierre Danger compare même Jeanne à « une bête qu'on mènerait au sacrifice² ». Toute la scène se focalise sur l'héroïne. Largement majoritaire ici, le pronom personnel de la troisième personne témoigne de la solitude de la jeune femme dans cette nuit à deux. Éprouvée comme un viol, la nuit de noces n'a rien d'une union (encore moins d'une communion) : Jeanne est seule face à cet étranger qui, comme « un voleur », pénètre en elle. Louis Forestier a bien noté l'attention particulière que l'écrivain accorde au premier contact sexuel³ : Jeanne, ainsi, conservera toujours « l'obsession pesante » (*UV*, p. 73) de la brutalité de Julien. La chair malmenée a de ces stigmates. Dans un texte qui se trouve en accord avec les travaux contemporains de la psychanalyse sur le langage corporel, Maupassant a saisi l'impact psychologique de la violence faite au corps, vécue comme un traumatisme. Une telle effraction de l'intimité entraîne nécessairement de lourdes conséquences. Exceptée la scène idyllique située en Corse – la Corse étant située dans une sorte de hors temps et de hors lieu, d'utopie au sens étymologique –, Jeanne sera définitivement récalcitrante à toute approche physique du mâle et trouvera un réconfort certain dans la condamnation radicale de l'acte charnel prônée par l'abbé Tolbiac.

De la même manière, dans la lettre qui est le cadre de la nouvelle intitulée « Enragée ? », une jeune mariée raconte à son amie sa terrible nuit de noces, véritable atteinte à sa personne :

Et tout à coup je crus qu'il avait perdu la tête. Puis, la peur m'envahissant, je me demandai s'il me voulait tuer. Quand la terreur vous saisit, on ne raisonne pas, on ne pense plus, on devient fou. En une seconde je m'imaginai des choses effroyables. Je pensai aux faits divers des journaux, aux crimes mystérieux, à toutes les histoires chuchotées de jeunes filles épousées par des misérables ! Est-ce que je le connaissais, cet homme ? Je me débattais, le repoussant, éperdue d'épouvante. Je lui arrachai même une poignée de cheveux et un côté de la moustache, et, délivrée par cet effort, je me levai en hurlant « au secours ! ». Je courus à la porte, je tirai les verrous et je m'élançai, presque nue, dans l'escalier (I, 941-942).

¹ La brutalité de Julien se lit dans son physique dégradé : il « cess[e] de se raser » et devient « hirsute » (*UV*, 67, 78).

² *PDM*, *op. cit.*, p. 22-23.

³ Louis Forestier (*R*, p. 1268).

Persuadée d'être enragée après avoir été mordue par un chien, la jeune femme va progressivement découvrir que les crises qui la tourmentent ne sont dues qu'aux brutales étreintes de son conjoint. La panique de la femme répond à la furie dionysiaque de l'homme :

Mais tout à coup une crise subite, extraordinaire, foudroyante, me saisit. Je poussai un cri effroyable, et repoussant mon mari qui s'attachait à moi, je m'élançai dans la chambre et j'allai m'abattre sur la face, contre la porte. C'était la rage, l'horrible rage. J'étais perdue ! (I, 945).

Les accès de rage sont tout à la fois des poussées de désir frénétique et une crise pathologique. Cette assimilation de la sexualité à une maladie rappelle Michèle de Burne, « guérie pour toujours de l'amour des hommes » (NC, p. 1036). Le viol est donc un passage obligé dans la vie d'une femme mariée.

Dans le cas de « Boule de suif », en plus d'être prémédité, le viol est, sinon collectif, du moins organisé à plusieurs :

On prépara longuement le blocus, comme pour une forteresse investie. Chacun convint du rôle qu'il jouerait, des arguments dont il s'appuierait, des manœuvres qu'il devrait exécuter. On régla le plan des attaques, les ruses à employer, et les surprises de l'assaut, pour forcer cette citadelle vivante à recevoir l'ennemi dans la place (I, 111).

Dans cette stratégie conçue comme une attaque militaire, la métaphore filée de la place forte sert de langage codé pour rendre supportable le sadisme, l'image offrant littéralement un alibi. Métaphoriquement, il s'agit dans ce cas précis d'une violence collective : certes, c'est au Prussien que la prostituée est livrée en pâture, mais c'est l'ensemble des voyageurs (excepté Cornudet) qui fomentent le piège et contraignent à la reddition. Le fait qu'il s'agisse d'une fille publique sert de prétexte à ce grand crime organisé publiquement.

Dans *Bel-Ami* aussi, Maupassant charge le viol d'ambiguïté puisqu'il fait en sorte que, paradoxalement, son héros se fasse aimer des femmes dont il abuse sexuellement. Dans un premier temps, certes, ses avances sont rejetées. Par trois fois¹ en effet, il pousse à bout sa partenaire/adversaire jusqu'à ce qu'elle rende les armes. C'est d'abord Clotilde qui, « enfermée avec lui » dans un fiacre, « c[ède], comme si la force lui [avait] manqué pour résister plus longtemps » (BA, p. 260). Duroy n'est pas moins pressant lorsque c'est au tour de Mme Walter. Alors qu'il la force à pénétrer dans l'appartement de la rue de Constantinople, elle se « cramponn[e] au capiton du fiacre, épouvantée à l'idée de ce tête-à-tête » (BA, p. 404)

¹ Bien que très séduisante, Madeleine fait, en tant que femme de tête, figure d'exception parmi ces conquêtes.

pour ensuite lutter en vain contre « ses caresses furieuses » (*BA*, p. 405). Quant à Suzanne, elle est victime et complice d'un rapt qui entache sa réputation¹. Walter, le père de la jeune fille, montre qu'il n'est pas dupe de la stratégie de Bel-Ami : « — Il l'a enlevée, il l'a déshonorée » (*BA*, p. 467). La seule issue honorable réside alors dans l'acceptation du mariage. Certes, ces trois femmes subissent les assauts insistants d'un séducteur acharné, mais au fond elles sont toutes consentantes et excitées par cette agressivité sexuelle, ou du moins perdent-elles la tête et ne savent-elles plus ce qu'elles veulent. Ce faisant, Bel-Ami instaure un rapport de pouvoir et de possessivité dans la relation charnelle.

La violence du viol est d'autant plus redoublée lorsqu'il s'accompagne d'un crime. C'est de ce double assaut que meurt la jeune fille qui donne son nom au poème « Vénus rustique » : d'abord frappée par le vieil homme qui la force à consentir au viol, elle pousse ensuite « quelques cris, comme ceux des gens qu'on assassine », puis des « sanglots », suivis d'un « appel de secours » qui se clôt sur « le bruit d'un râle ». Par sa mort, la déesse paysanne, sorte de quintessence incarnée de la nature, sonne « la fin des choses » : « Le givre avait roidi les arbres rabougris/Qui semblaient morts » (*V*, p. 113).

Comme un écho amplifié à ce texte de jeunesse, « La Petite Roque » met également en scène une petite fille victime d'un violeur d'âge mûr, à « l'âme violente » (*II*, 648), en proie à une sexualité débordante, ébloui par ce corps d'enfant qui fait naître en lui « un emportement bestial » : « Alors, perdant toute raison, il ouvrit les branches², se rua sur elle et la saisit dans ses bras. Elle tomba, trop effarée pour résister, trop épouvantée pour appeler, et il la posséda sans comprendre ce qu'il faisait » (*II*, 639). Ce geste étonnant d'« ouvrir les branches », qui semble une anticipation du viol, sonne la défaite de l'homme civilisé. Tandis que, sous une forme évoluée, les personnages de « Boule de suif » mettent en scène le viol et préparent soigneusement le *théâtre des opérations*, Renardet, lui, fait preuve d'une violence plus primaire, car spontanée. Certes, il se comporte comme une brute. Mais une brute d'un autre type que la « brute » de valet qui abuse « trois mois » durant de la petite Fontanelle, dans « Madame Baptiste » (*I*, 655). En effet, dans le cas de Renardet, l'assaut et la violence des pulsions est mimée par le texte même, dont la brièveté renforce le caractère irrépressible et foudroyant du terrible geste, et dont le rythme heurté mime les saccades de l'acte.

¹ Un procédé également utilisé par Mazelli dans *Mont-Oriol* (*MO*, p. 675) et par le baron de Vance dans « Fini » (*II*, 515).

² Dans *La Belle au bois dormant*, les branches de la forêt s'écartent devant le prince charmant... De l'enchantement, Maupassant passe au viol.

Selon Catherine Botterel-Michel, dans l'œuvre de Maupassant, les personnages masculins se divisent en deux classes : « les hommes brutaux manquant de savoir-vivre et de savoir-faire dans l'échange amoureux et les hommes sensibles, ces hommes modernes qui ont abandonné certains de leurs attributs virils au profit des femmes décadentes¹ ». Soit. Mais comment ne pas s'étonner de la disproportion entre les deux classes représentées ! En effet, combien trouve-t-on de Julien, de Bel-Ami, de Brétigny, de Labarbe² pour un Mariolle ? Combien de bêtes de sexe, au sens propre, pour un homme sensible ? Bien plus, la distinction entre *homme brutal* et *homme moderne* nous semble inexacte : chez Maupassant, la brutalité sexuelle sommeille en chacun, *a fortiori* derrière les apprêts du raffinement civilisé. Le seul homme qui existe dans notre corpus, c'est l'homme naturel, celui qui écoute sa sexualité, y compris dans ce qu'elle a de plus noir.

4. La violence et le meurtre comme pulsions

Freud a mis en évidence la corrélation entre pulsion sexuelle et pulsion criminelle, entre sexualité brutale et violence meurtrière. L'homme est un primitif incapable de maîtriser ses pulsions, en qui désir sexuel et volonté de meurtre se confondent rapidement. Et, chez Maupassant, dans le couple Éros et Thanatos, la mort prend toujours le dessus : les relations humaines – quel que soit le sexe, l'âge, l'éducation, la classe sociale, le degré de civilité des personnages – sont fondamentalement violentes, mais, pour des raisons de clarté, nous avons jugé utile de distinguer la violence sexuelle, que nous venons de traiter, des autres formes de violence qui sont étudiées ci-dessous. D'abord verbale ou physique, la violence se mue rapidement en pulsion de meurtre.

a- Violences verbales et physiques, en dehors des relations sexuelles

Ce qu'on pourrait appeler la pulsion de cruauté prend d'abord la forme de l'agressivité verbale et physique, caractéristique des relations entre les personnages. Les mots, d'abord, sont jetés au visage comme des coups de poing. Cora et son père rudoient Lesable, ce mari incapable de faire un enfant, en « humili[ant] et tortur[ant] cet impotent d'où v[ient] leur malheur » (II, 48) ; Pierre Roland, lui, fouette ses proches de « sa parole brutale » (*PJ*, p. 827) ; la servante Julie « crach[e] au visage » de Parent « des paroles terribles³ » (II, 587)

¹ « Le discours amoureux romanesque : poncifs, ironie et paradoxe », *BFM*, n° 9, 2001, p. 57.

² L'ami de Morin dans « Ce cochon de Morin » (I, 641).

³ Voir « Le Petit » (I, 961).

qui sous-entendent qu'il n'est pas le père de son fils. Dans « Les Sabots », la mère d'Adélaïde et Césaire Omont crient tour à tour contre la jeune fille, l'une l'« injuriant à pleine gueule [...], la traitant de *manante* et de *traînée* » (I, 716), l'autre criant contre elle « comme s'il allait la massacrer » (I, 714). Dans la langue de Maupassant, agression verbale et agression physique se confondent : les mots valent les coups. Dans « Le Noyé », chaque matin, Patin traite sa femme de « charogne » en la réveillant (II, 1042). À peine revenu de la pêche, exaspéré par le calme de son épouse, il ne cesse de l'insulter, de lui cracher « au visage les vrais motifs de sa haine » (II, 1040) :

Alors, dès qu'il l'avait vue, malgré le bruit des flots et du vent, il lui jetait une engueulade, avec une telle force de gosier, que tout le monde en riait, bien qu'on la plaignît fort [...]. Cela lui sortait de la bouche, tantôt comme des coups de canon, terribles et courts, tantôt comme des coups de tonnerre qui roulaient durant cinq minutes, un tel ouragan de gros mots, qu'il semblait avoir dans les poumons tous les orages du Père Éternel. Puis, quand il avait quitté son bord et qu'il se trouvait face à face avec elle au milieu des curieux et des harengères, il repêchait à fond de cale toute une cargaison nouvelle d'injures et de duretés, et il la reconduisait ainsi jusqu'à leur logis, elle devant, lui derrière, elle pleurant, lui criant (II, 1040).

Chez Maupassant, on « jette une engueulade », comme on *jette une baffe*. Ce ne sont que des mots, et pourtant il semble, dans cette scène très visuelle, qu'on assiste à une agression physique¹. Tout se passe comme si les mots ne relevaient plus d'une symbolique arbitraire mais se gonflaient d'une charge de choc tangible. Tour à tour « coups de tonnerre », « ouragan », « orages » et « coups de canon », la colère hyperbolique s'apparente tantôt à un phénomène physique, tantôt à une arme militaire. L'homme est primaire, certes, mais l'expression de sa colère est élémentaire elle aussi, elle d'abord. Lui aussi est un possédé, pas du diable, mais des forces matérielles incontrôlables qui sont en lui et qu'il s'acharne à fouiller, cherchant les mots blessants « à fond de cale », c'est-à-dire dans son être le plus enfoui, dans la lie de son corps même. Face à ce chaos sonore, la double symétrie finale (« elle devant, lui derrière, elle pleurant, lui criant »), tel un arrêt sur image, vient ordonner la scène, comme pour figer les deux personnages dans leur rôle respectif, immuable. Mais, malgré la différence des apparences, tous deux sont réduits à une sorte de mécanique.

L'agressivité verbale s'accompagne souvent de brutalité physique. Prêt à toutes les violences, les êtres humains – homme ou femme – parviennent rarement à contenir leur mépris, leur haine ou leur rage qu'ils expriment à l'aveuglette. Car Maupassant voit dans les

¹ Voir « Une soirée » : « Cela coulait de sa bouche comme un ruisseau qui roule des ordures » (I, 993).

relations humaines un rapport de force, que la misère et la marginalisation ne font qu'exacerber, comme en témoignent le Vagabond, que sa situation incite à vouloir « frapper à tour de bras sur le premier passant qu'il rencontrerait rentrant chez lui manger la soupe » (II, 857) ou encore Pierre, qui a « envie de [...] gifler » la servante de brasserie pour l'avoir entendue tenir des propos lourds de sous-entendus (*PJ*, p. 749). À l'image du colporteur qui affiche « un air de brute en qui la violence dort » (II, 1258), ou plutôt sommeille, à l'image des écoliers qui maltraitent Simon, « ces fils des champs, plus proches des bêtes » (I, 75), l'être, chez Maupassant, est un être violent.

Si la violence structure les relations humaines, elle surgit d'autant plus vite entre gens qui ne se connaissent pas. C'est le cas dans « Le Trou », où deux mégères se disputent à propos d'un emplacement de pêche, au point d'en venir aux mains :

— Soudain, j'entends un bruit derrière moi. Je me r'tourne. C'était l'autre, la grosse, qui tombait sur ma femme à coups d'ombrelle. Pan ! pan ! Mélie en r'çoit deux. Mais elle rage Mélie, et puis elle tape, quand elle rage. Elle vous attrape la grosse par les cheveux, et puis v'lan, v'lan, des gifles qui pleuvent comme des prunes (II, 836).

On le voit, les hommes n'ont pas le monopole de l'agressivité physique. Mais cette banale partie de pêche, qui tourne en bagarre de femmes, se clôt sur la mort de l'un des maris. Dans « Le Trou », le dérisoire mène au tragique.

Quant au bâtard du « Papa de Simon », il est ressenti par les enfants du village comme un étranger, et ils en feront un bouc émissaire. Voyons comment ces garnements préparent leur « mauvais coup » (I, 74) : « Il se fit une bousculade énorme. Les deux combattants furent séparés, et Simon se trouva frappé, déchiré, meurtri, roulé par terre, au milieu du cercle des galopins qui applaudissaient » (I, 76). Le verbe de la deuxième phrase (« furent séparés »), alors qu'il laisse entrevoir un espoir, mime en réalité le piège dont est victime Simon, et le lecteur. Au lieu de restaurer la paix, la séparation entre les deux rivaux sert d'élan qui propulse tous les spectateurs dans la bagarre.

N'est pas moins dénuée de violence la relation maître-valet. C'est ainsi que, dans « Le Petit », Parent « s'élan[ce] avec une rage de fou furieux » contre sa servante et la « jet[tte] contre le mur » (I, 960). Même chose dans *Une vie*, où Julien se lâche sans aucun scrupule contre Marius, le jeune domestique de la maison, qu'il « cribl[e] de coups de poing » (*UV*, p. 73). Quant à Renardet, désigné par le narrateur comme un personnage « fort comme un bœuf », doté d'un corps « d'Hercule » (II, 638) et « violent à l'excès » (II, 621), il se dépeint

lui-même comme un « homme bourru qui bat les gardes et les cochers » (II, 631) et use d'une férocité similaire à l'égard de ses concitoyens :

Son tempérament fougueux lui avait souvent attiré des affaires pénibles dont le tiraient toujours les magistrats de Roüy-le-Tors, en amis indulgents et discrets. N'avait-il pas, un jour, jeté du haut de son siège le conducteur de la diligence parce qu'il avait failli écraser son chien d'arrêt Micmac ? N'avait-il pas enfoncé les côtes d'un garde-chasse qui verbalisait contre lui, parce qu'il traversait, fusil au bras, une terre appartenant au voisin ? N'avait-il pas même pris au collet le sous-préfet qui s'arrêtait dans le village au cours d'une tournée administrative qualifiée par M. Renardet de tournée électorale (II, 621).

Comment expliquer ici le choix de la forme interro-négative ? En mêlant, par trois fois, le fait et son mobile, le narrateur transforme l'accusation en justification. De même, l'emploi du discours indirect libre suggère une justice bien flottante qui, avec des « amis indulgents et discrets », se contente d'une mascarade. En fait, tout se passe comme si on était au tribunal, en train d'écouter l'avocat défendre Renardet. Et, précisément, le notable, maire de son village, ne sera pas jugé pour ces différents délits et bénéficiera de passe-droits notoires. Si c'est sous l'emprise des pulsions que, plus tard, Renardet commettra un viol sans réfléchir (II, 639), c'est peut-être aussi parce qu'il est habitué (parce qu'on l'a habitué) à n'être ni jugé ni puni, à échapper à toute justice qui condamnerait ses élans primaires.

Cette brutalité existe même au sein de la famille, où la hiérarchie (loi non écrite) fait loi et se traduit par des gestes violents, comme ceux du garde Cavalier, qui manque « tuer sur place » son neveu Marius surpris en train de braconner sur les terres de son maître :

l'ayant saisi sous les bras, l'ancien gendarme le souleva de terre, et il se mit à le fesser avec une telle violence que je me levai pour arrêter les coups. [...] Alors son oncle le releva et le congédia d'une gifle qui faillit encore le culbuter (II, 351-352).

Dans de nombreuses scènes muettes, les coups sont le seul langage. C'est la même pulsion qui fait réagir la mère, dans « L'Aveu », lorsqu'elle découvre sa fille enceinte :

la mère Malivoire, affolée de colère, se rua sur sa fille et se mit à la battre avec une telle frénésie qu'elle en perdit son bonnet. Elle tapait à grands coups de poing sur la tête, sur le dos, partout [...]. Après avoir tapé jusqu'à perdre haleine, la mère Malivoire, essoufflée, s'arrêta (II, 194).

Elle la bat, elle tape sur, elle tape. La progression est significative, de l'emploi transitif d'abord direct avec un seul COD, puis indirect avec plusieurs compléments, et enfin absolu : la violence va s'élargissant comme une onde jusqu'à son exténuation. La mère est habitée soudain par une force toute masculine, bientôt il n'y a plus ni mère ni fille mais un pur besoin

de frapper. La fureur et la honte prennent le pas sur la filiation, ont pris possession de la déchaînée. La confrontation qui oppose l'abbé Vilbois et son fils naturel, à la fin du « Champ d'oliviers », aboutit à la même haine brutale. Ivre, le jeune homme est venu demander des comptes à son père dont la réputation n'a pas été souillée, malgré « toute la brutalité du demi-sauvage qu'il était » (II, 1182) :

L'abbé sursauta ; et ce fut, dans ses muscles de vieil hercule, un invincible besoin de saisir ce monstre, de le plier comme une baguette et de lui montrer qu'il faudrait céder [...]. L'ivrogne, perdant l'équilibre, oscillait sur une chaise. Sentant qu'il allait tomber et qu'il était au pouvoir du prêtre, il allongea sa main, avec un regard d'assassin, vers un des couteaux qui traînaient sur la nappe. L'abbé Vilbois vit le geste, et il donna à la table une telle poussée que son fils culbuta sur le dos et s'étendit par terre (II, 1201).

Le déchaînement de la brutalité, qui fonctionne comme un engrenage, est suggéré par la succession rapide de verbes d'action. La surprise cède la place à la force puissante, le prêtre se transforme en « vieil hercule » et terrasse l'adversaire qui, nommé « ce monstre » par une rapide focalisation interne, est nié comme fils.

La violence dans l'intimité existe également entre époux. Dans *Une vie*, c'est la jalousie qui meut le comte de Fourville, ce « colosse¹ » (UV, p. 111, 108) à l'aspect « d'une brute » (UV, p. 98), d'un « ogre » (UV, p. 109), d'« un centaure » (UV, p. 98), qui n'hésite pas à tuer sa femme tant aimée lorsqu'il apprend qu'elle a un amant. Sans aller jusqu'au meurtre, le thème de la femme battue² est fréquent dans l'œuvre de Maupassant, le mari trompé éprouvant un plaisir invincible « à taper à cœur que veux-tu sur une femme » soupçonnée (II, 379). Mais la jalousie n'est pas la seule cause de violence. Agacé par la dépendance de sa femme, le mari de Berthe « s'irrit[e] comme font les brutes » et, un soir, se met à la frapper (II, 362). Quant à l'héroïne du « Noyé », on ne sait même pas ce que lui reproche sa brute de mari. « Bon matelot, mais brutal » (II, 1038), Patin ne se contente pas d'offenser son épouse mais joint le geste à la parole³. Les coups pleuvent « sous le moindre prétexte », l'homme cogne à tout va, « comme on bat le blé dans les granges » (II, 1038-1040). Détournement d'une image bucolique, la comparaison dit cruellement le caractère mécanique et régulier du geste.

¹ Le gigantisme de cet homme (UV, p. 97, 108) apparaît tout particulièrement dans la scène de la pêche au flambeau (UV, p. 109).

² Voir « Histoire vraie » (I, 461), « Le Vengeur » (I, 1057), « Le Moyen de Roger » (II, 476), « La Confiance » (II, 527), « Un cas de divorce » (II, 777), « Alexandre » (II, 1155) et la femme corse dans *Une vie* (UV, p. 60).

³ Voir « Histoire d'une fille de ferme » (I, 242).

Quant à Pierre, sa relation ambiguë¹ à sa mère le conduit, malgré le conditionnel, à se projeter dans l'époux trahi : « s'il avait été le mari de cette femme, lui, son enfant, il l'aurait saisie par les poignets, par les épaules ou par les cheveux, et jetée à terre, frappée, meurtrie, écrasée ! » (*PJ*, p. 779). De même, soupçonnant Madeleine d'avoir trompé Forestier, Duroy s'identifie au premier mari et voit naître en lui une jalousie ravageuse pour tous les deux : « Il avait envie de la battre, de l'étrangler, de lui arracher les cheveux² » (*BA*, p. 374). De son côté, la comtesse de Mascaret doit affronter « sa brute de mari » (II, 1220), dont elle s'attend à recevoir « le coup d'assommoir de son poing » (II, 1211). Dans « Garçon, un bock !... », Jean des Barrets raconte avec précision une scène traumatisante de son passé où son père brutalisait sa mère :

— Alors papa, tremblant de fureur, se retourna, et saisissant sa femme par le cou, il se mit à la frapper avec l'autre main de toute sa force, en pleine figure. Le chapeau de maman tomba, ses cheveux dénoués se répandirent ; elle essayait de parer les coups, mais elle n'y pouvait parvenir. Et papa, comme fou, frappait, frappait. Elle roula par terre, cachant sa face dans ses deux bras. Alors il la renversa sur le dos pour la battre encore, écartant les mains dont elle se couvrait le visage (I, 1127).

Le terrible épisode est gravé à jamais dans la mémoire du jeune homme. La diversité des verbes qui rythment le récit traduit toute la violence de la scène que le narrateur revit comme s'il était redevenu enfant. Abolition du temps qui signifie la blessure à vif, non cicatrisée.

Dans « L'Héritage », tandis que Cora a envie d'« étrangler, d'« écraser » (II, 45) son époux stérile dont elle a honte, c'est Lesable qui, humilié par son rire moqueur, sort de ses gonds :

Devant cette gaieté qui l'insultait encore, il devint fou, et s'élançant, il la saisit au cou de la main gauche, tandis qu'il la giflait furieusement de la droite. Elle reculait, éperdue, suffoquant. Elle rencontra le lit et s'abattit dessus à la renverse. Il ne la lâchait point et frappait toujours. Tout à coup il se releva, essoufflé, épuisé ; et, honteux soudain de sa brutalité, il balbutia : « Voilà... voilà... voilà ce que c'est. » (II, 46).

Le commentaire désappointé du mari dit la limite du langage dans la tautologie, dans le non-sens. Ici, le bredouillement de la langue, c'est son abdication. Malgré elle, sous la puissance du corps et la violence des coups. Et on ne peut que se demander si le besoin de

¹ Même chose pour son frère (*PJ*, p. 803, 805, 809).

² Voir « La Revanche » (II, 379).

parler est poussé par le remords, par l'impression de se justifier, ou par le sentiment de sa propre étrangeté.

Mais la violence conjugale existe aussi dans l'autre sens, de l'épouse au mari. Ainsi, si Mme Oreille se contente de l'intention de « battre » son époux (I, 1185), la femme de Toine, elle, est capable de « se ru[er] sur le paralytique et [de] se m[ettre] à lui taper de grands coups sur le ventre, comme lorsqu'elle lavait son linge au bord de la mare » (II, 432). Faite de l'extérieur, par le narrateur, la comparaison – qui porte sur le geste – réifie les personnages : elle – dont la fonction des muscles est devenue automatique – se fait battoir, et lui ballot. Sujette à un mimétisme inconscient, la femme de Toine est possédée par sa violence, qui ne sait rien faire d'autre que s'assouvir. Dans « Monsieur Parent » également, c'est le mari cocu qui est agressé par sa femme qui

se jet[te] sur Parent, le saisit par le cou, et enfonçant dans la chair ses dix doigts fins et roses, elle serra si fort, avec ses nerfs de femme éperdue, que le sang jaillit sous ses ongles. Et elle lui mordait l'épaule comme si elle eût voulu le déchirer avec ses dents (II, 599).

Ici, la violence est toute animale. Les doigts de la femme lui servent de griffes, les dents, de crocs. La scène s'ouvre sur un élément de réflexion (« elle comprit que ») mais se clôt sur l'image de la perplexité (« ne sachant plus ce qu'il devait faire », II, 599). La lutte révèle la prédominance du corps chez ces deux personnages devenus hagards, ayant perdu toute capacité de penser.

La raison a bien peu voix au chapitre chez Maupassant : c'est une des clés du primitif. Au fond, les personnages brutaux de notre corpus sont souvent des doubles de Pierre Roland, chez qui « l'homme sensitif domin[e] toujours l'homme intelligent » (*PJ*, p. 736). En effet, la haine qui l'habite est telle qu'il se surprend à vouloir « tuer quelqu'un ! Son bras tendu, sa main grande ouverte avaient envie de frapper, de meurtrir, de broyer, d'étrangler ! Qui ? Tout le monde, son père, son frère, le mort, sa mère ! » (*PJ*, p. 768). La rage est, littéralement, devenue aveugle. Si Pierre est l'un des rares personnages refoulés de l'univers maupassantien, ses pulsions « n'en sont pas moins moralement assassines¹ ». Le refus du passage à l'acte ne supprime pas la pulsion criminelle. Il la détourne. Pierre transfère ainsi ses désirs de meurtre vers la nourriture, par le biais de flageolets qu'il « piqu[e] un à un avec une pointe de sa fourchette, comme s'il les eût embrochés » (*PJ*, p. 761). Petits meurtres en série métaphorisés, où la matière première, très malléable, se prête à toutes les constructions mentales, à tous les

¹ Louis Forestier (*R*, p. 1493).

délires. Des délires dont le héros lui-même a conscience, lui qui fait ce terrible constat : « Certes, on n'est pas toujours maître de soi, et on subit des émotions spontanées et persistantes, contre lesquelles on lutte en vain » (*PJ*, p. 736). Ce sont, pêle-mêle, absence de maîtrise, surgissement imprévu d'invincibles pulsions, intrusion d'un autre en nous. Autant d'éléments qui autorisent à parler chez l'être humain d'une part sombre, capable du pire. Bien loin d'imaginer, à la manière de Descartes, l'homme « comme maître et possesseur de la nature¹ », Maupassant voit en l'individu un être agi par des pulsions violentes qui le débordent, qui expriment des désirs plus ou moins enfouis et qui ne s'embarrassent pas toujours d'interdits sociaux ou moraux. On est bien loin ici de toute idée de maîtrise. Au fond, tous ces personnages seraient, sur l'instant, des *possédés*, si le mot n'avait pas de connotation diabolique, si on pouvait l'utiliser dans l'univers matériel, non métaphysique de Maupassant. Possédés parce qu'ils subissent leurs instincts ; possédés parce qu'ils ne préméditent rien ; possédés parce qu'ils ne sont pas maîtres de leur logis, qu'il soit corporel ou mental.

b- Armes du hasard et absence de préméditation

Selon Cesare Lombroso², médecin contemporain de notre auteur, le criminel est un primitif, « un monstre hybride dont certains traits régressifs renvoient à un passé obscur où l'homme émerge tout juste du monde animal³ ». Si cette définition semble convenir parfaitement à l'univers de Maupassant, elle est loin de valoir uniquement pour les criminels : dans notre corpus, tous les personnages (ou presque) sont des criminels en puissance. Car l'homme n'est autre qu'une *bête humaine*, qui tue aussi bien pour survivre, se protéger, se venger que pour le plaisir. La violence ne se cantonne donc pas aux paroles assassines ou aux actes manqués. Le crime est omniprésent et décliné sous toutes les formes⁴. À côté du meurtrier qui prémédite son geste, sur lequel nous nous pencherons plus tard⁵, on trouve le criminel pulsionnel. C'est un primitif : un être chez qui le geste précède la parole.

Quand le crime n'est pas prémédité, le geste est premier, donc. En témoigne, dans chaque cas, le choix de l'arme, saisie au hasard. Une paire de ciseaux dans « L'Assassin », une fourche dans « Saint-Antoine », un couteau à dessert dans « Mademoiselle Fifi », un compas dans « Un parricide », une bêche dans « Un fou », et quand on n'a rien sous la main,

¹ Descartes, *Discours de la méthode* (1637), VI^e partie, Gall., « Pléiade », p. 168.

² Criminologue italien, Lombroso (1835-1909) développe la théorie du « criminel-né » (*L'Homme criminel*, 1875).

³ Sophie Spandonis, « *Bête humaine* ou *Animal d'avenir*... », *Discours sur le primitif*, op. cit., p. 99.

⁴ Le plus souvent étranglée, la victime est tour à tour empoisonnée, étouffée, poignardée, empalée, noyée, fusillée...

⁵ Lui aussi est paradoxalement un primitif, mais d'un autre genre, nous le verrons.

la main elle-même, comme dans « Les Bécasses » ou « La Petite Roque ». Ainsi, même un objet inoffensif comme une chaise peut, comme dans « L'Ivrogne », servir à tuer : tout est bon pour massacrer. Tous ces objets – soigneusement choisis par l'auteur – soulignent la non-préméditation des personnages directement connectés à leurs instincts ; tous révèlent une pulsion, une impulsion et non un froid calcul. Par là même, le meurtre est un geste primitif, premier, c'est-à-dire antérieur à la pensée, à la raison, au langage.

Le déclic, c'est l'instinct – de survie, de peur, de colère, de jalousie, de désespoir. Le geste, aussi agressif soit-il, est spontané. Spontané comme l'est la haine « aveugle, innée, brutale » du meurtrier de « L'Assassin » (II, 992). Parmi les criminels, on trouve Antoine, qui se jette sur son ennemi avec un maximum de férocité, « ainsi qu'une bête enragée » (I, 778), un homme d'église, le « prêtre austère et violent » du « Saut du berger » qui découvre par hasard, dans une roulotte, deux amants qui s'étreignent. Sa répugnance des plaisirs de la chair le pousse « brusquement » (I, 380) à les précipiter dans le vide¹. Car ce prêtre meurtrier (double de l'abbé Tolbiac d'*Une vie*) est « plein de haine pour ceux qui vivent selon les lois naturelles », sans sembler se rendre compte qu'il en fait partie, c'est là l'ironie de Maupassant (I, 377).

Sans réfléchir, c'est aussi la manière dont réagit Rachel, la prostituée qui s'indigne d'entendre l'officier prussien prétendre conquérir « toutes les femmes de France » (I, 394) sous prétexte qu'il s'offre des prostituées. Avoir salir l'honneur des Françaises va lui coûter la vie :

affolée de rage, elle saisit sur la table un petit couteau de dessert à lame d'argent, et si brusquement, qu'on ne vit rien d'abord, elle le lui piqua droit dans le cou, juste au creux où la poitrine commence. Un mot qu'il prononçait fut coupé dans sa gorge ; et il resta béant, avec un regard effroyable (I, 395).

Rachel coupe le mot et la gorge en même temps, confondant contenu et contenant, signifiant et canal. L'expression toute faite *couper la parole* est mise en acte. En le punissant par où il a péché – loi du talion oblige –, la prostituée obéit à un comportement magique, archaïque.

Spontanément, c'est ainsi que se comporte également Georges Louis, menacé par son père alors qu'il somme ses deux parents de reconnaître qu'il est leur fils illégitime :

— J'ai vu rouge, je ne sais plus, j'avais mon compas dans ma poche ; je l'ai frappé, frappé tant que j'ai pu. Alors elle s'est mise à crier : « Au secours ! à l'assassin ! »

¹ Voir *Une vie* (UV, p. 144).

en m'arrachant la barbe. Il paraît que je l'ai tuée aussi. Est-ce que je sais, moi, ce que j'ai fait, à ce moment-là ? Puis, quand je les ai vus tous deux par terre, je les ai jetés à la Seine, sans réfléchir (I, 558).

La pulsion est lâchée. Le jeune homme agit de la même manière que Rosalie Prudent¹, « sans savoir » (II, 702). « Le meurtre s'est accompli en un instant où l'inconscient a repris ses droits² ». La formule est de Louis Forestier ; elle vaut pour ce conte. Elle vaut pour « Les Bécasses » où, prenant sa femme en flagrant délit d'adultère, le berger Gargan se met à lui « serr[er] la gorge », jusqu'à ce qu'elle ait « la langue noire, les yeux sortis de la tête, du sang [qui] coulait par le nez » (II, 569). Elle vaut en fait pour tous les cas de crimes impulsifs.

Ne pas réfléchir. Se laisser aller, comme Jean-Nicolas Lougère, à « un mouvement de colère » (II, 991). Être envahi, comme Jérémie, par la « colère foudroyante » et la « rage » (II, 98). « Céd[er] à un de ces mouvements irréfléchis, instantanés, qu'on ne saurait ni prévoir ni retenir » (II, 354). Se ruer les « yeux fixes » (I, 862) sur sa victime, comme Denis. « Frapp[er] comme un forcené », tel Antoine qui plonge « coup sur coup » sa fourche dans le corps du Prussien (I, 779). Fût-il un enfant et un neveu, tirer sur un criminel d'un geste fulgurant, élémentaire, primaire, comme Cavalier (II, 354). De même que la femme de Toine tape son mari « comme lorsqu'elle lav[e] son linge au bord de la mare » (II, 432) et que les deux mégères du « Trou » s'envoient « des gifles qui pleuv[ent] comme des prunes » (II, 836), de même l'Ivrogne qui bat sa femme jusqu'à ce que mort s'en suive est-il comparé à « un batteur dans une grange » (II, 98-99). Chez Maupassant, on frappe à mort comme on frappe le grain. Chez Maupassant, on tue comme on respire. Des coups au crime, la violence s'exprime sous forme automatique, sans conscience, aux deux sens du terme.

Dans « La Petite Roque », Renardet dira lui-même qu'il a agi « dans l'affolement d'une ivresse irrésistible, dans une espèce de tempête sensuelle emportant sa raison » (II, 641), comme s'il était mu par une force incontrôlable :

Il comprit brusquement qu'il était perdu ; et il la saisit par le cou pour arrêter dans sa bouche ces clameurs déchirantes et terribles. Comme elle continuait à se débattre, avec la force exaspérée d'un être qui veut fuir la mort, il ferma ses mains de colosse sur la petite gorge gonflée de cris, et il l'eut étranglée en quelques instants, tant il serrait furieusement, sans qu'il songeât à la tuer, mais seulement pour la faire taire (II, 639).

C'est encore et toujours la pulsion. Tout se passe très vite et sans la moindre pensée. La rapidité est renforcée par l'usage étonnant du passé antérieur « eut étranglé ». Cet emploi

¹ Nous reviendrons plus tard sur le cas de Rosalie Prudent.

² Louis Forestier (I, 1462).

archaïque qui tend à accélérer l'action¹, plus rapide que les mots pour la dire. Le point-virgule qui suit l'adjectif « perdu » est le petit interstice où la conscience aurait pu se manifester. Mais il est trop tard. Le texte reprend avec la conjonction « et », après la courte pause, comme pour rattraper le temps perdu. André Vial a analysé ce « *et* dit *de mouvement* », qui donne à ce qui suit « une impulsion violente », qui, « loin d'unir à la phrase qui précède celle qui vient [...] confère à l'ensemble de la seconde une rapidité qui l'oppose à la première et, en même temps, révèle un *aspect* de l'action physique ou morale qu'elle transcrit : [...] Toute la brusquerie irrépressible, animale, de l'envie est contenue dans ce *et*² ». Le muscle ne pense pas.

Le magistrat d'« Un fou » lui aussi est agi, qui parle de la tentation du meurtre comme d'un « ver qui rampe ». Tentation moins brutale mais plus insidieuse :

15 août — [...] Elle rampe, elle va ; elle se promène dans mon corps entier, dans mon esprit, qui ne pense plus qu'à ceci : tuer ; dans les yeux, qui ont besoin de regarder du sang, de voir mourir ; dans mes oreilles, où passe sans cesse quelque chose d'inconnu, d'horrible, de déchirant et d'affolant, comme le dernier cri d'un être ; dans mes jambes, où frissonne le désir d'aller, d'aller à l'endroit où la chose aura lieu ; dans mes mains, qui frémissent du besoin de tuer (II, 543-544).

L'envie de tuer est une obsession qui se serait emparée non seulement de l'esprit mais du corps, de chacun de ses organes. Elle agit en lui comme une bête qui lui dicte ses pensées et contrôle l'ensemble de son corps, qui anticipe la hâte de se rendre sur le lieu du crime ainsi que la jouissance mentale, visuelle, auditive et tactile de l'acte criminel. Nouveau paradoxe que cette anticipation qui n'est pas une préméditation. Ce magistrat qui a côtoyé toute sa vie des « gens chez qui détruire la vie est une volupté » (II, 540) se trouve contaminé : « Je ne pouvais plus résister », déclare-t-il après avoir égorgé un oiseau (II, 544). Puis s'impose à lui une nouvelle pensée : « Il faut que je tue un homme ! Il le faut » (II, 544). La victime suivante sera donc un enfant : « L'envie de le tuer me grisait comme de l'alcool » (II, 545). Comment ne pas être frappé ici, à la suite de Mariane Bury, par la banale comparaison entre le désir de meurtre et l'ébriété : avec le verbe « griser », l'acte criminel perd son caractère exceptionnel pour devenir un geste ordinaire : « voilà pourquoi les fous de Maupassant sont tellement vraisemblables, par un travail du style qui assure toujours le lien avec le réel le plus familier

¹ La Fontaine employait déjà le passé antérieur « pour donner plus de rapidité à l'action » (Albert Dauzat, *Grammaire raisonnée de la langue française*, IAC, « Langues du monde », Lyon, rééd. 1947, p. 217).

² André Vial, *MAR*, *op. cit.*, p. 592.

et le plus commun¹ ». Les mots de Maupassant ne désignent plus le réel, ils sont le réel : la distance inhérente au code symbolique est annulée.

Sous l'effet de la strangulation, le petit « corps se tor[d] ainsi qu'une plume sur le feu » (II, 545). Aussi fragile et léger que l'oiseau précédent, il est aussi vite expédié. « Comme c'est peu de choses » (II, 544), de tuer quelqu'un ! L'idée est mimée par le texte même, qui accorde au second récit moins de lignes qu'au premier. L'émotion « brutale » ressentie par le meurtrier est proportionnelle à la terreur qui se lit à travers le regard de l'enfant aux « yeux effrayants » (II, 545). Mais, la sensation a beau être là, elle est trop courte et n'a pas assez de saveur. Le goût est pris maintenant : le troisième crime est celui d'un pêcheur, tué avec une bêche qui traînait là, comme « tout exprès », car tout devient invite dans l'œil du criminel (II, 545) : « Oh ! il a saigné, celui-là ! Du sang rose, plein de cervelle ! » (II, 546). Du premier au dernier meurtre, on le voit, le récit a évolué : tandis que la mort de l'oiseau est contée par le menu, le dernier acte tient en quatre lignes. Mais c'est le même goût du sang qui les unit, et qui revient de manière exacerbée au moment de la mort d'un innocent, injustement guillotiné pour le meurtre du pêcheur, sous le regard fasciné de l'homme de loi, parfaitement double, et jouissant de l'erreur judiciaire :

10 mars. — C'est fini. On l'a fait guillotiner ce matin. Il est très bien mort ! très bien ! Cela m'a fait plaisir ! Comme c'est beau de voir trancher la tête d'un mort ! Le sang a jailli comme un flot, comme un flot ! Oh ! si j'avais pu, j'aurais voulu me baigner dedans. Quelle ivresse de me coucher là-dessous, de recevoir cela dans mes cheveux et sur mon visage, et de me relever tout rouge, tout rouge ! (II, 546).

Ces dernières lignes du conte, terrifiantes, en constituent l'acmé et donnent littéralement vie à l'expression *bain de sang*. Il n'y a pas de doute possible ici : derrière le plaisir esthétique, indiqué par la formule « très bien », répétée deux fois, c'est bien de jouissance physique, de plaisir érotique qu'il s'agit, à travers un fantasme qui aurait toute sa place dans la chambre où s'est déroulé le premier meurtre, celui de l'oiseau. Par ce fantasme, le spectacle de l'exécution vaut l'orgasme, et l'assassin-spectateur délirant en sort... « tout rouge ». L'humour noir de Maupassant ne sert-il pas à conjurer cette intenable équation ?

Jules Lemaître a pu affirmer qu'il y a chez Maupassant « des classes et des milieux où les instincts sont plus forts et plus aveugles² ». Pourtant, la violence du paysan de « Saint-Antoine » n'a rien à envier à celle du magistrat d'« Un fou » ; le berger des « Bécasses » n'est pas plus aliéné par son crime que le maire de « La Petite Roque ». De même, Jean-Louis

¹ Mariane Bury, *PM, op. cit.*, p. 186.

² « Guy de Maupassant », *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, I, *op. cit.*, p. 294.

Cabanès pose que « la primarité sanguine » est « import[ée]¹ » des campagnes. Pourtant, rien dans notre corpus ne laisse entendre que la violence des citadins, prétendument civilisés, serait la résultante d'une sorte de contamination. Il nous semble à nous que l'œuvre qui nous occupe tend à montrer des êtres soumis avec la même force à d'invincibles pulsions, sexuelles ou meurtrières. Qu'ils soient ou non recouverts du vernis en usage dans certaines catégories sociales. Au fond, la « primarité sanguine » se situe au cœur de tout homme et semble bien, au même titre que n'importe quel autre instinct, relever de l'inné. Le progrès, la modernité, la culture n'y font rien : l'homme est un primitif sur lequel la civilisation est comme une greffe manquée.

¹ Jean-Louis Cabanès, *CMRR, op. cit.*, I, p. 270.

D. Rejet du corps et sexualités différentes

Nous l'avons vu, la plupart des personnages de Maupassant jouent, si l'on peut dire, le jeu du primitif : parce que l'instinct est inéluctable, parce que lui résister c'est se cliver, parce qu'enfin les sens sont une voie d'accès au plaisir, voire au bien-être. Soit qu'ils n'aient pas la force de museler leurs instincts, soit qu'ils trouvent leur compte dans cet asservissement aux sens, les uns donc donnent carte libre à leur corps ; mais d'autres, qui voient dans la soumission aux instincts une négation de la liberté, se refusent à ce jeu. En rejetant leur corps, en privilégiant la chasteté ou en optant pour l'homosexualité. Tenter d'échapper aux pièges tendus par le Vouloir-vivre, de rétablir dans sa dignité la hiérarchie traditionnelle entre le corps et l'esprit, de maîtriser les pulsions, c'est canaliser une partie du primitif qui est en eux. Ces choix pleinement assumés et même parfois revendiqués sont à leurs yeux le signe d'une liberté sexuelle et s'apparentent à un acte de révolte.

1. La chasteté

Pour la majorité¹ des femmes du XIX^e siècle, la sexualité est loin d'être une source d'épanouissement. La société ne lui accordant, dans la sphère conjugale, aucune liberté quant à sa vie sexuelle, elle ne choisit ni son mari, ni le moment de l'étreinte. Jamais elle n'agit selon son bon plaisir. Partant, si certains personnages féminins se tournent vers la chasteté, ce n'est pas tant « bêtise » (comme le prétend le narrateur du « Verrou », I, 491), que désir de pureté, voire effort d'émancipation.

a- La chasteté comme pureté

Chez Michèle de Burne, la chasteté prend résolument la forme de la frigidité. Cette magnifique femme qui ne connaît pas « les entraînements physiques » (NC, p. 1155) liés à l'amour est bien décidée à rester étrangère au plaisir sexuel : « Une légende courait sur elle. On disait que son mari avait apporté dans le début de leurs relations conjugales une brutalité si révoltante et des exigences si inattendues qu'elle avait été guérie pour toujours de l'amour des hommes » (NC, p. 1036). S'il lui arrive de souhaiter vivre « cette surexcitation ensorcelante de toute la pensée et de tout le corps » (NC, p. 1077) ou si elle accorde aux amoureux « une joie de l'âme répandue dans tout le corps lui-même, illuminant la chair et le

¹ On certain nombre de femmes, on l'a vu, s'épanouissent dans la sexualité, notamment quand elle est illégitime.

regard » (*NC*, p. 1076), elle est « vite lassée » par les caresses « inutiles, gênantes, plutôt pénibles » (*NC*, p. 1116) de Mariolle et terrifiée à l'idée d'appartenir à un homme. La souffrance indélébile de cette femme semble trouver un reflet dans la couleur de ses yeux « bleus, d'un bleu déteint, comme si on l'eût lavé, frotté, usé » qui lui donnent un regard « voil[é] de mélancolie » (*NC*, p. 1038), comme si sa capacité à sentir avait été progressivement érodée, comme si la pureté de la pulsion de vie avait été gommée à jamais. Persuadée que « le désir exalté des sens » ne peut « durer plusieurs années » (*NC*, p. 1176), elle ne sent jamais, « comme tant d'autres femmes, sa chair émue par l'attente troublante et désirée des étreintes » (*NC*, p. 1126). Auteur de lettres d'amour exemptes de toute sensibilité, Michèle est un être qui ne sait aimer que « sèchement » (*NC*, p. 1177), une créature qui « pens[e] et ne sen[t] pas » (*NC*, p. 1118), littéralement. Penser la préserve de sentir, et donc de vivre. Avec ses « lèvres froides, stériles et sèches comme des arbres morts » (*NC*, p. 1132) et ses robes qui ne sont autres que des « gardiennes jalouses » de son corps (*NC*, p. 1133), elle rend le cœur de son amant « vide comme le ventre d'un mendiant qui cour[rait] longtemps, la main tendue, derrière [elle] » (*NC*, p. 1144). Elle-même reconnaît d'ailleurs auprès de Mariolle « l'aridité de [s]a tendresse et [s]a paralysie d'expansion » (*NC*, p. 1177). Mais Michèle est une figure féminine riche en ambiguïté. Car, dans le même temps, elle incarne une victoire sur la nature. Et sur la primitivité. Moitié Madeleine Forestier (de par son invincible indépendance), moitié Any de Guilleroy (de par sa compromission avec les règles sociales), c'est à une improbable synthèse que tente d'accéder, maladroitement, cette jeune mondaine hostile à tout ce qui relève du primitif.

Quant à Mme Vasseur, d'accord avec ces femmes qui trouvent l'acte charnel « laid », « grossier » (*I*, 913), elle préférerait une relation platonique qui, comme pour l'héroïne d'« En voyage » (*I*, 815), aurait vaincu la puissance de l'instinct :

Elle se demandait avec stupeur comment des femmes pouvaient consentir à ces contacts dégradants avec des étrangers, alors qu'elles y étaient déjà contraintes avec l'époux légitime. Elle eût aimé plus tendrement son mari s'ils avaient vécu comme deux amis, s'en tenant aux chastes baisers qui sont les caresses des âmes (*I*, 746).

À partir du moment où sa sexualité, d'emblée identifiée à une souillure, est vécue comme une souffrance, la femme tend à glorifier la chasteté, symbole de pureté et de sérénité. Jeanne devient « morte aux besoins charnels » (*UV*, p. 116) car le sexe est à ses yeux « une saleté » (*UV*, p. 53), le lieu de la « fange universelle » (*UV*, p. 116) :

un orgueil hautain de femme toujours pure, sans défaillances et sans tache, l'exaspérait de plus en plus contre toutes ces lâchetés de l'homme asservi par les sales pratiques de l'amour charnel qui rend lâches les cœurs eux-mêmes. L'humanité lui semblait immonde quand elle songeait à tous les secrets malpropres des sens, aux caresses qui avilissent, à tous les mystères devinés des accouplements indissolubles (*UV*, p. 177).

Mêlant le champ lexical de la souillure, les hyperboles, les prépositions et adverbess exclusifs et des termes qui trahissent un jugement de valeur, Jeanne, osons le dire, fait preuve d'une certaine mauvaise foi. Car elle a déjà goûté à ce plaisir. Et c'est par dépit qu'elle le rejette. Parce qu'elle est abandonnée par son mari. On sent ici toute la distance du narrateur envers son personnage qui semble répéter un discours de morale chrétienne appris par cœur, un discours trop excessif pour être crédible.

Nombre de femmes, chez Maupassant, s'accordent sur ce point : l'acte charnel les tache hideusement. « S'aimer en se regardant au fond des yeux, sans remords, étant sans souillures » (*MO*, p. 557) : d'un amour désincarné, voilà de quoi rêve la femme, à l'image de Mathilde Moreau, héroïne du « Mal d'André », qui voudrait que son amant et elle « s'aime[nt] avec les âmes seulement » (I, 913). S'adressant à l'homme qu'elle chérit, le personnage féminin des « Caresses » se révolte contre la barbarie de l'acte sexuel, qui lui semble inventé par un dieu méchant :

On dirait que Dieu, car je crois à Dieu, moi, a voulu gâter tout ce qu'il a fait en y joignant quelque chose d'horrible. Il nous avait donné l'amour, la plus douce chose qui soit au monde, mais, trouvant cela trop beau et trop pur pour nous, il a imaginé les sens, les sens ignobles, sales, révoltants, brutaux, les sens qu'il a façonnés comme par dérision et qu'il a mêlés aux ordures du corps, qu'il a conçus de telle sorte que nous n'y pouvons songer sans rougir, que nous n'en pouvons parler qu'à voix basse. Leur acte affreux est enveloppé de honte. Il se cache, révolte l'âme, blesse les yeux, et, honni par la morale, poursuivi par la loi, il se commet dans l'ombre, comme s'il était criminel¹ (I, 952).

C'est encore la métaphore de la souillure² qui prédomine dans ce propos de femme. Dieu s'est comporté comme si l'homme ne méritait pas d'avoir tout simplement un corps pur, à l'image du sentiment amoureux. Il a doté sa créature d'instincts qui ôtent à l'acte sexuel toute grandeur, toute noblesse, comme pour une humiliation.

¹ Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert disait de « ce brave organe génital » que « tout dépend de là, quelque humiliés que nous en soyons. Moi aussi je voudrais être un ange ; je suis ennuyé de mon corps, et de manger, et de dormir, et d'avoir des désirs. J'ai rêvé la vie des couvents, les ascétismes des brahmanes » (19 sept. 1852, *Corr.*, éd. Conard, III, n° 343).

² Voir le supplice indigné de la marquise de Renneville dans « La Confiance » (II, 526).

Devant ce déterminisme, c'est parfois l'indignation, la révolte qui mènent à des situations extrêmes. Aussi bien chez les femmes que chez les hommes. Dans « Un cas de divorce », M. Chassel – cas particulier de « folie poétique » (II, 777) – est jugé pour avoir délaissé sa femme. Lisant à la cour des extraits du journal intime du mari, l'avocat de Mme Chassel entend prouver l'« égarement des sens » (II, 783) de celui qui s'est pris d'une véritable passion pour les fleurs, exemptes de toute souillure¹ :

Elles se reproduisent, elles, elles seules, au monde, sans souillure pour leur inviolable race, évaporant autour d'elles l'encens divin de leur amour, la sueur odorante de leurs caresses, l'essence de leurs corps incomparables, de leurs corps parés de toutes les grâces, de toutes les élégances, de toutes les formes, qui ont la coquetterie de toutes les colorations et la séduction enivrante de toutes les senteurs [...]. J'aime les fleurs, non point comme des fleurs, mais comme des êtres matériels et délicieux ; je passe mes jours et mes nuits dans les serres où je les cache ainsi que les femmes des harems. Qui connaît, hors de moi, la douceur, l'affolement, l'extase frémissante, charnelle, idéale, surhumaine de ces tendresses ; et ces baisers sur la chair rose, sur la chair rouge, sur la chair blanche miraculeusement différente, délicate, rare, fine, onctueuse des admirables fleurs ? [...] J'entre là comme on se glisse en un lieu de plaisir secret [...]. Mon cœur palpite, mon œil s'allume à les voir, mon sang s'agite dans mes veines, mon âme s'exalte, et mes mains déjà frémissent du désir de les toucher (II, 781-782).

Loin d'être rêvée d'une façon toute essentialiste – c'est le travail de Mallarmé – comme un pur signifiant, épuré de son référent, telle « l'absente de tout bouquet² », la fleur concentre ici au contraire les sensations (visuelle, olfactive, tactile) dans une quintessence pleinement matérielle. Tour à tour coquette, gracieuse, odorante, chatoyante, la fleur est explicitement métamorphosée en être de chair. Mais le héros jouit d'un contact platonique, l'orgasme se transcende en extase, par le processus d'une esthétisation à laquelle Maupassant aspire tout en s'en méfiant.

Devant ce plaisir aux dimensions sacrées, l'homme – blasphémateur qui s'ignore – se transforme en « un mâle mystique » (II, 782). Le lecteur s'interroge sur cet étrange oxymore. Quelle est, dans le lyrisme débridé, illuminé (accumulation d'adjectifs, de substantifs, de termes abstraits, répétitions emphatiques, rythme exalté, emphase du vocabulaire, envolée de la rhétorique mystique), quelle est, donc, la part de l'ironie de Maupassant, dont l'écriture habituelle est exactement l'inverse ?

Plus particulièrement, le narrateur du journal décrit ses contacts avec les orchidées comme une liaison tumultueuse. En tant qu'emblème de la fleur à la fois fascinante et

¹ Voir la lettre de Maupassant à Cazalis (déc. 1889, *Corr.*, Suf., III, n° 583), citée par L. Forestier (II, 1572).

² « Crise de vers », *Divagations* (1897).

inquiétante, naturelle et sophistiquée, sensuelle et carnivore, l'orchidée est une fleur éminemment ambivalente :

j'entre le plus souvent chez les orchidées, mes endormeuses préférées. Leur chambre est basse, étouffante. L'air humide et chaud rend moite la peau, fait haleter la gorge et trembler les doigts. Elles viennent, ces filles étranges, de pays marécageux, brûlants et malsains. Elles sont attirantes comme des sirènes, mortelles comme des poisons, admirablement bizarres, énervantes, effrayantes. En voici qui semblent des papillons avec des ailes énormes, des pattes minces, des yeux ! Car elles ont des yeux ! Elles me regardent, elles me voient (II, 782).

Grotte, filles, sirènes, poisons, papillons et avatars plus implicites tels que le serpent fascinant sa proie, le charme ambivalent de ces créatures tient à une succession instable de métamorphoses inquiétantes. L'ambivalence prend appui, elle aussi, sur la figure de l'oxymore ; « admirablement bizarre », elle rend l'homme « torturé d'amour » (II, 782) :

êtres prodigieux, invraisemblables, fées, filles de la terre sacrée, de l'air impalpable et de la chaude lumière, cette mère du monde [...]. Leur flanc se creuse, odorant et transparent, ouvert pour l'amour et plus tentant que toute la chair des femmes. Les inimaginables dessins de leurs petits corps jettent l'âme grisée dans le paradis des images et des voluptés idéales. Elles tremblent sur leur tige comme pour s'envoler. Vont-elles s'envoler, venir à moi ? Non, c'est mon cœur qui vole au-dessus d'elles (II, 782).

C'est un univers organique caractérisé par le trou, la béance, l'aspiration qui disent, encore et toujours, le besoin et la peur d'être absorbé. L'expérience sensorielle devient bientôt hallucinogène : la fleur est une drogue, douce et dure, selon, qui entraîne le narrateur dans un voyage vertigineux et sur-naturel.

Comme elles sont grasses, profondes, roses, d'un rose qui mouille les lèvres de désir ! Comme je les aime ! Le bord de leur calice est frisé, plus pâle que leur gorge et la corolle s'y cache, bouche mystérieuse, attirante, sucrée sous la langue, montrant et dérobant les organes délicats, admirables et sacrés de ces divines petites créatures qui sentent bon et ne parlent pas¹ (II, 782).

Les références au flanc, à la tige, aux lèvres, à la gorge et à la bouche transforment la fleur en corps palpable hautement désirable. Et surtout en sexe féminin, en sexe qui mouille les lèvres de désir, en sexe qui interroge : qui pénètre qui dans ces noces sulfureuses ? qui possède qui ? qui est l'homme, qui est la femme ?

En écho au conte « L'Endormeuses » (II, 1159) surgit le double thème d'Éros et Thanatos, incontournable dans une scène érotique comme celle-ci : « Et je reste près d'elle,

¹ La chute est assassine, qui renvoie à l'expression populaire « Sois belle et tais-toi », adressée à la femme-objet.

ardent, fiévreux et tourmenté, sachant sa mort si proche, et la regardant se faner, tandis que je la possède, que j'aspire, que je bois, que je cueille sa courte vie d'une inexprimable caresse » (II, 783). Aux yeux de Chassel, et de tous les chastes, la relation charnelle entre deux êtres humains obéit à un déterminisme avilissant que lui cherche opiniâtrement à transcender dans sa quête. Ce choix, une fois dépassé le stade de la douleur, se fait source de joie.

b- La chasteté comme joie

C'est le même changement qui s'opère chez l'héroïne d'*Une vie* : après avoir refoulé l'épisode corse qui lui a fait découvrir le plaisir charnel, Jeanne « inondée d'une joie délirante, [...] ferm[e] sa porte chaque soir, se vouant, dans un élan de reconnaissance vers la vague divinité qu'elle ador[e], à une chasteté éternelle » (UV, p. 134). Comme l'explique très bien Pierre Danger, de nombreux textes comme « Toine » et « La Rouille » montrent que la libido est un fardeau dont il faudrait pouvoir s'affranchir : « Il y a chez Maupassant, en dépit de cette évidente fixation sur le sexe [...], une étrange et paradoxale tendance à revenir sans cesse sur la peinture de cet état de béatitude atteint par ceux-là seuls qui ont été capables de découvrir ce que nous pourrions appeler *le bonheur dans la castration*¹ ». Paradoxe qui tient, chez l'écrivain, à l'écartèlement constant entre le désir d'échapper au Vouloir-vivre schopenhaurien et le leurre qui consiste à vouloir renier sa nature première. C'est dans cet esprit, prônant une forme d'amour qui se libère des impératifs du corps, le héros de « Lettre trouvée sur un noyé » idéalise sa relation amoureuse :

Et nous sommes restés longtemps, longtemps sans bouger. Nous nous étions pris la main ; une force délicieuse nous immobilisait : une force inconnue, supérieure, une Alliance, chaste, intime, absolue de nos êtres voisins qui s'appartenaient, sans se toucher ! Qu'était cela ? Le sais-je ? L'amour, peut-être ? [...] Mais je demeurai ravi, en extase. En face de nous toute l'étendue du firmament s'illuminait rouge, rose, violette, tachetée de nuages embrasés pareils à des fumées d'or [...], et je ne vis plus qu'elle. Elle aussi était rose, d'un rose de chair sur qui aurait coulé un peu de la couleur du ciel. Ses cheveux étaient roses, ses yeux roses, ses dents roses, sa robe, ses dentelles, son sourire, tout était rose. Et je crus vraiment, tant je fus affolé, que j'avais l'aurore devant moi. Elle se relevait tout doucement, me tendant ses lèvres ; et j'allais vers elles frémissant, délirant, sentant bien que j'allais baiser le ciel, baiser le bonheur, baiser le rêve devenu femme, baiser l'idéal descendu dans la chair humaine (I, 1142-1143).

¹ Pierre Danger, *PDM, op. cit.*, p. 62.

La mythologie est pleinement revisitée par la plume de Maupassant : ici, ce n'est pas la terre nourricière qui est personnifiée en Gaïa mais le ciel qui s'incarne littéralement dans la jeune femme. C'est une mythologie *naturaliste* qui, partant d'une relecture de la Chute, en inverse le processus en faisant que « l'idéal descen[d] dans la chair humaine ». Mais ce n'est que de façon passagère, car cet angélisme inversé est un mirage : incapable d'échapper à sa matérialité, la femme, par sa bêtise, brisera l'enchantement de la scène, conduisant au suicide le narrateur pour qui l'amour, désormais, apparaît comme un rêve, une illusion.

Dans *Mont-Oriol*, Brétigny découvre qu'il n'a jamais « aimé aussi éperdument, et, en même temps, aussi chastement » (*MO*, p. 587). Alors qu'en secret et en pleine nuit, Christiane a rejoint Paul dans la forêt, la scène d'adieu entre les deux amants constitue le triste apogée de leur relation amoureuse :

Paul fit rapidement quelques pas, jusqu'à la place où la forme de la tête s'arrondissait sur le chemin. Alors, comme s'il eût voulu ne rien perdre d'elle, il s'agenouilla et, se prosternant, posa sa bouche au bord de la sombre silhouette. Ainsi qu'un chien assoiffé boit, rampant sur le ventre dans une source, il se mit à baiser ardemment la poussière en suivant les contours de l'ombre bien-aimée. Il allait ainsi vers elle, sur les mains et sur les genoux, parcourant de caresses le dessin de son corps comme pour recueillir de ses lèvres l'image obscure et chère étendue sur le sol (*MO*, p. 588).

Brétigny a du mal à s'inscrire dans le corps désiré : « silhouette », « ombre », « dessein », « image », Christiane est désincarnée pour devenir l'objet de son désir et, ôtant au sentiment amoureux toute possibilité d'épanouissement physique, en garantit la pureté. Louis Forestier le dit bien : en amour, « on n'étreint jamais que des ombres¹ ». Ici, l'homme entretient un rapport fantasmé à la femme aimée transformée en image, à tous les sens du terme : à la fois silhouette projetée au sol et représentation mentale. On est loin du réel, donc.

Mais si certains personnages croient dans les vertus de la chasteté, Maupassant montre clairement qu'elle est impossible en société, tant les êtres humains sont régis par leurs pulsions. Dans « Le Rosier de Madame Husson », le personnage d'Isidore – parodique parangon de vertu, envers de tous les séducteurs de Maupassant, Bel-Ami en tête – se voit raillé aussi bien par les « galopins du pays », qui hurlent devant lui « des ordures à pleine bouche afin de le voir baisser les yeux », que par les filles qui en sa présence « chuchot[e]nt des polissonneries » et vont parfois jusqu'à « lui propos[er] un tas de choses abominables » (II, 958). Le jeune homme est récompensé pour sa morale et paré d'un complet blanc qui lui donne « l'air d'un cygne » (II, 960). Mais, lors du banquet servi en son honneur, la « tache de

¹ Louis Forestier, Préface aux *Romans* (R, p. XX).

vin » ainsi que « la boucle de son pantalon » (II, 962) desserrée annoncent la déchéance future du rosier perversi par l'argent et l'alcool. En effet, ce « cas de vertu exceptionnel » (II, 958) devient en quelques jours un « ivrogne » « vêtu de toile grise » (II, 965, 964) qui dégage « toutes sortes d'odeurs d'égout, de ruisseau et de vice » (II, 964). Le jeune homme pur a été définitivement corrompu par le groupe. Bouc émissaire par excellence, cet individu isolé a été soumis, par le biais de l'alcool et du sexe, à une initiation parodique, sorte de carnaval dégénéré, pervers, où la débauche se substitue à la pureté originelle, envahit le naïf.

Que la relation au corps soit subie ou choisie, elle demeure problématique. Les uns sont victimes de leur incapacité à séduire, les autres effrayés par la tentation charnelle. Cette posture est précisément le fruit d'une époque que Stefan Zweig analyse dans *Le Monde d'hier*, en se penchant sur cette haine du corps et du sexe inculquée par la société d'alors :

tout le XIX^e siècle était imbu de cette folie de croire qu'on pouvait résoudre tous les conflits par la raison et que plus on cachait le naturel, plus on en tempérait les forces anarchiques. Si donc on n'instruisait aucunement les jeunes gens de son existence, ils oublieraient leur propre sexualité ; [...] cette crainte de tout ce qui est corporel et naturel avait pénétré des classes les plus élevées jusqu'au plus profond de tout le peuple, avec la véhémence d'une véritable névrose [...]. Au fond, cette génération à laquelle la prudence refusait tout éclaircissement et toute fréquentation innocente de l'autre sexe se trouvait mille fois plus disposée à l'érotisme que la jeunesse d'aujourd'hui avec sa plus grande liberté d'aimer. Car seul ce qui est refusé occupe le désir¹.

Maupassant lui aussi considère qu'il n'est pas souhaitable, quand bien même ce serait possible, de refouler le naturel. Chez lui, la sexualité exsude, plus qu'elle n'est « oubliée », à tel point qu'elle suscite chez certains des personnages répulsion et révolte.

2. L'hétérosexualité en question

Maupassant a toujours été tiraillé sur la question de la sexualité, cette force à la fois vitale et odieuse, foncièrement ambivalente donc. C'est précisément parce que la pulsion sexuelle rappelle à l'homme son animalité que certains personnages éprouvent un immense dégoût pour le sexe opposé. Chez certains, la répugnance est telle que l'homosexualité s'offre comme une alternative réjouissante.

¹ Stefan Zweig, « Éros matutinus », *Le Monde d'hier* [1948], Livre de Poche, trad. S. Niémetz, 1993, p. 90, 96, 98.

a- Dégoût de l'hétérosexualité

C'est bien de dégoût qu'il est question dans « Le Verrou » : l'un des vieux garçons qui animent le dîner y compare la première aventure amoureuse à un « fossé [...] boueux », qui « répugne un peu » et qui suscite « une sensation morale et physique d'écœurement comme lorsqu'on a mis la main, par hasard, en des choses poisseuses, et qu'on n'a pas d'eau pour se laver. On a beau frotter, ça reste » (I, 490). Trace indélébile, donc, d'un acte qui tire l'être humain vers le bas, qui la ramène à son irréductible matérialité. De la même manière, dans *Une vie*, Jeanne a beau s'habituer aux caresses de Julien, « sa répugnance » persiste toujours « dans leurs rapports plus intimes » (UV, p. 49). Accablée par un mari sexuellement violent, elle se laisse faire : « Elle ne disait plus rien, les yeux baissés, révoltée toujours dans son âme et dans sa chair devant ce désir incessant de l'époux, n'obéissant qu'avec dégoût, résignée, mais humiliée » (UV, p. 53). Elle cède, tout en ruminant intérieurement son écœurement, comme le suggèrent les participes passés passifs et les tournures négatives et restrictives. Plus tard, ayant occulté le plaisir qu'elle a découvert lors de l'épisode idyllique de Corse, elle voit dans la relation entre Julien et Gilberte (la maîtresse de son conjoint) le signe d'une bassesse :

Jeanne [...] s'étonnait, pleine d'une répugnance qui devenait haineuse, de cette sale bestialité. L'accouplement des êtres l'indignait à présent comme une chose contre nature ; et, si elle en voulait à Gilberte, ce n'était point de lui avoir pris son mari, mais du fait même d'être tombée aussi dans cette fange universelle. Elle n'était point, celle-là, de la race des rustres chez qui les bas instincts dominant. Comment avait-elle pu s'abandonner de la même façon que ces brutes ? (UV, p. 116).

On voit comment la mauvaise foi inconsciente du personnage repose sur l'idée – combien paradoxale – que l'accouplement serait « contre nature ». Les deux dernières phrases, sous forme de discours indirect libre (qui brouille l'origine du propos), cherchent à impliquer le narrateur, et donc le lecteur, dans cette logique d'auto-persuasion. Mais c'est aussi sous influence que parle cette âme faible, dominée par le jeune abbé Tolbiac, dont le fanatisme éclate dans la scène de la chienne mettant bas, et dont l'indignation est la même que celle du prêtre du « Saut du berger » contre les « actes brutaux que la nature commande », c'est-à-dire contre « l'accouplement malpropre », et qui « assimil[e] aux brutes » ceux « qui s'uniss[ent] seulement à la façon des animaux », ceux qui obéissent au « sale assouvissement de leur instinct » (I, 378). Pour devenir mère et combler le manque affectif dont elle souffre, Jeanne sera donc contrainte à subir les rapports sexuels « comme une nécessité écœurante et pénible » (UV, p. 132). Ce dégoût de la sexualité, nombre des personnages de notre corpus

l'éprouvent au plus profond de leur être, de la femme fuyant son amant insistant dans « Fou ? » (I, 523), à la mariée naïve de « Réveil » (I, 746), en passant par la jeune épouse rudoyée d'« Enragée ? » (I, 942). Héroïne de « La Confidence », la marquise de Rennedon proteste auprès de sa meilleure amie contre les élans réitérés de son mari :

— Enfin, il était très amoureux de moi... très amoureux... et il me le prouvait souvent, trop souvent. Oh ! ma chère, en voilà un supplice que d'être... aimée par un homme grotesque... [...]. Enfin, figure-toi dans tes connaissances quelqu'un de très vilain, de très ridicule, de très répugnant, avec un gros ventre – c'est ça qui est affreux –, et de gros mollets velus. Tu le vois, n'est-ce pas ? Eh bien, figure-toi encore que ce quelqu'un-là est ton mari... et que... tous les soirs... tu comprends. Non, c'est odieux !... odieux !... Moi, ça me donnait des nausées, de vraies nausées... des nausées dans ma cuvette. Vrai, je ne pouvais plus. Il devrait y avoir une loi pour protéger les femmes dans ces cas-là. Mais figure-toi ça, tous les soirs... Pouah ! (II, 526).

Les phrases inachevées, l'inflation de la ponctuation (points de suspension, d'interrogation, d'exclamation, virgules, tirets) – ponctuation émotive – reconstituent dans un déversement de mots désarticulés les hoquets, les hauts le cœur qui montent aux lèvres et entravent la parole, la paralysent. Et l'interjection finale concentre tout le dégoût. La confidence exténuée de la marquise achève de la vider.

Pour échapper à l'« abîme d'infamie » (I, 952), les vrais amoureux doivent donc préserver « le lien délicat » qui les attache. C'est ce que font par exemple la comtesse Baranow et l'homme qui l'aime, bien décidés à « demeurer étrangers l'un à l'autre » (I, 815). Peut-être bonheur rime-t-il avec éloignement ? Ce qui conduit Louis Forestier, paraphrasant une formule de Pierre Danger¹, à supposer qu'« au fond, les seules amours vraiment réussies sont celles qui s'accomplissent dans l'imaginaire² ».

L'« abîme d'infamie » (I, 952), c'est bien ce sur quoi se clôt l'étreinte qui unit Henriette Dufour et le jeune canotier auquel elle vient de se donner : « Ils marchaient rapidement l'un près de l'autre, sans se parler, sans se toucher, car ils semblaient devenus ennemis irréconciliables, comme si un dégoût se fût élevé entre leurs corps, une haine entre leurs esprits » (I, 253-254). Ce n'est qu'après coup, parfois, que surgit sans explication le dégoût qui semble faire oublier le plaisir. Comme si l'assouvissement des pulsions supposait une intimité rétrospectivement insupportable. Même les personnages qui jouent le jeu de la nature ne sont pas sans éprouver, une fois l'acte consommé, une répulsion envers l'autre, qui

¹ « Il n'y a d'heureuses que les maternités imaginaires » (*PDM, op. cit.*, p. 192).

² Louis Forestier (*Boule de Suif. La Maison Tellier de Guy de Maupassant*, Gall., « Foliothèque », 1995, p. 54).

monte en eux comme, un moment plus tôt, est monté le désir de l'autre. Après l'acceptation vient le rejet du primitif.

Peu de temps après son mariage, Chassel exprime bien le sentiment d'aversion que produit sur lui le contact des corps :

je suis las d'elle, las à ne pouvoir la toucher, l'effleurer de ma main ou de mes lèvres sans que mon cœur soit soulevé par un dégoût inexprimable, non peut-être le dégoût d'elle mais un dégoût plus haut, plus grand, plus méprisant, le dégoût de l'étreinte amoureuse, si vile, qu'elle est devenue, pour tous les êtres affinis, un acte honteux qu'il faut cacher, dont on ne parle qu'à voix basse, en rougissant (II, 780).

C'est un homme révolté qui parle, chez qui la répétition du terme « dégoût » mime la montée de la nausée et accompagne le vomissement de la chose. En individu délicat, il adopte une position de surplomb sur la vulgarité de l'acte sexuel, sur la matérialité d'ici-bas. Le même état habite le narrateur de « Fou ? », enclin, selon Mary Donaldson-Evans, à une « misogynie féroce¹ » qui réduit la femme à une bête :

l'être de ce corps, je la hais, je la méprise, je l'exècre, je l'ai toujours haïe, méprisée, exécrée ; car elle est perfide, bestiale, immonde, impure ; elle est la *femme de perdition*, l'animal sensuel et faux chez qui l'âme n'est point, chez qui la pensée ne circule jamais comme un air libre et vivifiant ; elle est la bête humaine ; moins que cela : elle n'est qu'un flanc, une merveille de chair douce et ronde qu'habite l'Infamie (I, 522).

Là encore, le personnage n'évite pas le paradoxe, qui mêle le naturel et l'artificiel, qui tire l'animal féminin du côté du « faux ». Mais qui parle ici ? Subrepticement, le texte invite le lecteur à être prudent, à s'interroger sur l'énonciation, dès lors que le personnage porte un jugement moral. D'autant que dans notre corpus le terme « infamie » est souvent en italique². C'est le cas dans « Une passion », dont le commentaire de Louis Forestier vaut également ici : « Ces mots en italique assument la même fonction que chez Flaubert. Supposés rapportés tels quels dans le discours du narrateur, ils produisent un *effet de réel* tout en imposant une distance critique au lecteur. Finalement, c'est la notion même d'infamie qui est mise en question³ », ironiquement interrogée, conformément à l'étymologie de l'*eirôneia*⁴. Face au dégoût de la sexualité, le narrateur adopte une posture plus ambivalente que son personnage.

¹ Mary Donaldson-Evans, « La femme (r)enfermée chez Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 70).

² Même quand il n'est pas en italique (I, 615 ; I, 721 ; II, 700), le terme est à prendre avec prudence.

³ Louis Forestier (I, 1453).

⁴ *Eirôneia*, en grec, signifie « interrogation ».

Ces divers exemples mettent en lumière le tiraillement pérenne de Maupassant entre la répugnance devant la nature animale de l'homme et la certitude qu'il ne peut ni ne doit échapper aux pulsions qui le gouvernent.

b- Androgynie et homosexualité

On l'a vu, la sexualité tire l'homme du côté du primitif. C'est la répulsion qu'inspire à certaines femmes la sexualité masculine, leur refus d'être réduites à des « *bêtes à plaisir* » (I, 489), ainsi que leur volonté d'échapper au rôle que leur impose la société bourgeoise de l'époque qui les entraînent vers l'androgynie ou vers l'homosexualité. Ainsi le texte mutilé de *L'Âme étrangère* nous montre-t-il la princesse de Guerche comme un personnage qui aime « s'amuser, courir les bois, tuer des bêtes, donner des fêtes, tirer des feux d'artifice, monter à cheval avec les hommes » (AE, p. 1195), autrement dit comme une femme qui se prend pour un homme. De son côté, en contrepoids à Clotilde de Marelle, Madeleine Forestier, capable de « régl[er], avec une sûreté d'homme d'affaires, tous les détails financiers du ménage » (BA, p. 352), offre une image originale de la féminité puisqu'elle est non seulement en quelque sorte l'égale de Bel-Ami « en cynisme et en calcul social, mais encore un être supérieur, doué d'une forte intelligence et d'une surprenante faculté à organiser sa vie selon ses propres visions [...] ». La femme traditionnellement reproductrice devient productrice au sens de l'acte créatif intellectuel¹ ». Madeleine, qui est une femme à part dans l'œuvre de Maupassant, incarne ainsi le prototype dressé par Pierre Danger² de ces créatures androgynes valorisées par l'écrivain : davantage femmes d'esprit que féminines, elles assument et dévoilent en elles une part de masculin qui en font les amies complices des hommes et qui leur confère une liberté certaine. Est-ce un hasard si ce personnage porte le même prénom que la maîtresse lesbienne du héros dans « La Femme de Paul » (I, 297) ?

Sur la question de l'homosexualité féminine³, la position de Maupassant va évoluer au fil de l'œuvre, comme l'annonce déjà « La Femme de Paul ». L'amant trahi qu'est Paul condamne sans appel cette sexualité « honteu[se] » (I, 297), cette « chose infâme » (I, 299) que Maupassant qualifie dans *Au soleil* de « déviation de l'instinct » (AS, p. 96) :

Oh ! si c'eût été un homme, l'autre ! mais cela ! cela ! Il se sentait enchaîné par leur infamie même. Et il restait là, anéanti, bouleversé, comme s'il eût découvert tout à

¹ Uwe Dethloff, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant » (ME, op. cit., p. 122).

² PDM, op. cit., p. 32.

³ Il n'est jamais question d'homosexualité masculine dans l'univers maupassantien.

coup un cadavre cher et mutilé, un crime contre nature, monstrueux, une immonde profanation (I, 306).

Pourtant, le regard porté par l'ensemble des canotiers sur les deux lesbiennes est tout autre : « Leur vice était public, officiel, patent. On en parlait comme d'une chose naturelle, qui les rendait presque sympathiques » (I, 297). De son côté, Michèle de Burne, d'abord présentée comme frigide, subit dans *Notre cœur* une transformation. Considérée comme « insexuelle » (NC, p. 1061), c'est-à-dire androgyne et homosexuelle¹, par son propre père, l'héroïne de ce roman entretient avec la princesse de Malten une relation qui désespère Mariolle :

Mme de Burne eut un élan vers elle ; et, tout en veillant aux orchidées, elle l'embrassa, les lèvres entrouvertes, avec une petite moue de tendresse. Ce fut un joli, un désirable baiser, donné et rendu à plein cœur par les deux bouches. Mariolle tressaillit d'angoisse. Pas une fois elle n'était accourue à lui avec cette brusquerie heureuse ; jamais elle ne l'avait embrassé ainsi ; et par un revirement subit de sa pensée : « Ces femmes-là ne sont plus faites pour nous », se dit-il avec fureur (NC, p. 1136).

Le manuscrit original proposait même une version nettement moins équivoque de la dernière phrase : « Toutes ces femmes-là, pensa-t-il avec fureur, finiront par s'aimer entre elles² ». Mais la formule finalement retenue marque mieux la résignation devant l'irréversible perte. Sans passer davantage à l'acte, Michèle voit pourtant ses sens s'éveiller au contact d'une femme. Cet éveil, qui touche deux êtres de même sexe, prend une forme nouvelle. Si le narcissisme prévaut dans cette relation qui revient à une sorte d'autocélébration, le narrateur cependant, en qualifiant de « joli » le baiser qui unit les deux femmes, prend nettement ses distances par rapport à Mariolle. L'émotion esthétique se substitue au jugement moral.

3. Liberté sexuelle et révolte

En fait, tous ces personnages féminins, dont la comtesse de Mascaret est le type, tendent à faire voler en éclat leur statut social et sexuel de femme. Avec elles, on est très loin du primitif. À cet égard, il nous semble réducteur de voir le porte-parole de Maupassant dans le personnage de Lamarthe³, ce romancier à la « pénétration infaillible et unique » (NC,

¹ « Cette tendance était clairement attribuée à Michèle par un passage du manuscrit » (Louis Forestier, *R*, p. 1651).

² Louis Forestier (NC, p. 1663).

³ C'est l'interprétation que propose pourtant Pierre Danger (*PDM, op. cit.*, p. 40).

p. 1036) qui, le premier, décrit avec un scepticisme non feint « cette race nouvelle de femmes » (NC, p. 1036) incarnée par Michèle : « — Ceux qui aiment les femmes d'autrefois, les femmes à âme, les femmes à cœur, les femmes à sensibilité, les femmes des romans passés, la prennent en grippe, et l'exècrent » (NC, p. 1047). Pour Lamarthe, les « belles féroces » (NC, p. 1101) que sont les femmes modernes ne sont autres que des « détraquées contemporaines » (NC, p. 1036) « incapables d'amour » (NC, p. 1104). En fait, à ses yeux, « ce ne sont pas des femmes » (NC, p. 1103), « ce sont des monstres » (NC, p. 1104). Analysant au vitriol la société de son temps, il constate la disparition de « l'antique, charmant et puissant attrait naturel qui poussait jadis les sexes l'un vers l'autre » (NC, p. 1144). Dérèglement des époques, dérèglement des sens. Cependant, même si l'intrigue de *Notre cœur* fait surgir « un Maupassant travaillé par une peur nouvelle devant la femme¹ », il nous semble que l'écrivain observe avec plus de compréhension que Lamarthe ces figures inédites. Inédites parce que, se définissant elles-mêmes comme « moderne[s] » (NC, p. 1056, 1091, 1126), elles refusent désormais d'être cantonnées aux seuls rôles d'épouse et de mère. « C'en est fini pour Maupassant de considérer comme fixé une fois pour toutes le destin de la femme » : voilà venu le temps pour elle de « se rendre différente de la femelle des origines² », tient Marie-Claire Bancquart. Pierre Danger, dans cette même perspective, considère Michel de Burne comme une sorte d'« Ève future³ » après l'heure, une créature chez qui le culte de l'artifice est une revanche contre la nature⁴. Déterminée à ne plus se résigner (on voit bien tout le chemin parcouru depuis *Une vie*, où Jeanne se soumettait sans résistance aux lois édictées par le code bourgeois), la femme moderne revendique maintenant le droit à se soustraire à son image stéréotypée, à exister en tant qu'individu ayant des désirs propres⁵, à échapper à la nature qui « ramène sans cesse à l'animal » (II, 1216) et à assumer les transgressions, bien qu'elle sache parfaitement (ou justement parce qu'elle le sait), comme l'héroïne de *Notre cœur* qui se perçoit comme un « animal supérieur et sacré » (NC, p. 1126), que cette animalité fait partie intégrante de l'être humain. C'est le même combat que mène, dans « L'Inutile Beauté », la comtesse de Mascaret dont le mari, qui reste « un homme d'instinct, un homme de la nature, un homme d'autrefois » (II, 1221), découvre peu à peu en

¹ Marie-Claire Bancquart, Préface à *Notre cœur*, Gall., « Folio », 1993, p. 9.

² Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et la femme moderne » (ME, op. cit., p. 111, 115).

³ Titre d'un ouvrage de Villiers de L'Isle-Adam, paru en 1886. Cité par Pierre Danger (PDM, op. cit., p. 200).

⁴ Michèle s'inscrit dans le mouvement décadent propre à cette fin de siècle. Avec *À rebours*, Huysmans met en scène un héros au nom suggestif, Des Esseintes, qui n'aime les fleurs naturelles que si elles ont l'air artificiel.

⁵ On observe le même mouvement chez les hommes victimes de la sexualité exigeante de leur femme, voir « Un sage » (I, 1087) et « L'Héritage » (II, 3).

sa femme l'un de ces êtres modernes, qui échappent à la définition traditionnelle qu'on a d'eux :

Alors, il sentit soudain, il sentit par une sorte d'intuition que cet être-là n'était plus seulement une femme destinée à perpétuer sa race, mais le produit bizarre et mystérieux de tous nos désirs compliqués, amassés en nous par les siècles, détournés de leur but primitif et divin, errant vers une beauté mystique, entrevue et insaisissable (II, 1223).

Gabrielle de Mascaret est la sœur de cœur de Michèle de Burne, cette figure qu'Armand Lanoux perçoit comme une « mutante¹ », « excitante par sa nouveauté, une de ces créatures qui sont le commencement d'une génération » (NC, p. 1059). Tous deux incarnent « une sorte de primeur de la race humaine », « une transformation nouvelle de cet éternel féminin » (NC, p. 1059). La femme moderne est un être à la fois inquiétant et séduisant dans la mesure où sa capacité à « enfreindre les lois de la nature, [à] briser de ce fait le déterminisme et [à] fonder [sa] liberté, [...] implique une certaine monstruosité, quasi un sacrilège, souhaité et reconnu nécessaire, mais ressenti comme une faute² ». C'est la trahison du primitif. Mais René-Pierre Colin montre bien comment, dans le même temps, « à l'égal de Baudelaire, Maupassant, qui méprise la reproductrice liée à l'espèce comme l'animal, garde un respect qui n'a rien d'éthéré pour la femme qui a su échapper à cette fatalité biologique pour devenir un instrument d'amour raffiné, ou pourquoi pas, dans le meilleur des cas, une complice perverse³ ». D'un côté, une animalité primitive et sacrée, de l'autre la dénaturation d'une femme sophistiquée mais émancipée, désaliénée. C'est là que réside toute la richesse de ces personnages qui se situent à la croisée de deux représentations.

À la différence de Lamarthe, donc, notre auteur porte sur ce type féminin un regard plus complexe, et en nuance. Tandis que Jean Pierrot tranche en faisant de *Notre cœur* « un véritable réquisitoire contre la femme moderne⁴ », que Mary Donaldson-Evans affirme plus subtilement que « l'homme est roi dans l'imaginaire » de notre auteur et que « tout se passe comme si Maupassant prenait cette défense de la femme indépendante [...] à contrecœur⁵ », Marie-Claire Bancquart, elle, note avec perspicacité l'évolution du regard de l'écrivain à partir de *Pierre et Jean* :

¹ Armand Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, Livre de poche, 1979, p. 419.

² Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, op. cit., p. 126.

³ Schopenhauer en France : un mythe naturaliste, op. cit., p. 201.

⁴ Jean Pierrot, « Nature et artifice dans *Notre cœur* », *Études normandes*, 1994, n° 2, p. 44-45.

⁵ Mary Donaldson-Evans, « La femme (r)enfermée chez Maupassant » (ME, op. cit., p. 72).

Les rôles des sexes y sont inversés [dans *Notre cœur*], comme du reste le démontrent les significations argotiques des noms des personnages : Mme de Burne, en face de Mariolle, qui vient de « petite image de Marie ». La marionnette, le pantin, manipulé par la femme-homme [...]. C'est dans la bouche de Mme de Burne elle-même que Maupassant a placé ses propres théories sur la nature de la femme, dépendante de l'homme en ce qui concerne la vraie compréhension de l'art¹ [...]. Cette analyse de soi par soi, n'est-ce pas le début d'une dangereuse lucidité, d'un dangereux savoir – dangereux pour l'homme, s'entend² ?

Riche de ce savoir, la femme tend progressivement vers quelque chose qui l'éloigne de son sort originel, acquérant ainsi au fil de l'œuvre une autonomie qui la rend d'autant plus attirante. Plutôt que de parler d'un « féminisme de Maupassant », Uwe Dethloff voit dans son œuvre un moyen de « dénoncer l'ordre bourgeois tant abhorré », en procédant à un « démantèlement littéraire du patriarcalisme bourgeois³ ». C'est pourquoi il n'est peut-être plus si sûr que les femmes que préfère Maupassant « sont les plus proches de la nature⁴ » : évoluant avec son temps et sa société, sa perception de la condition féminine s'affine, la femme étant une figure particulièrement difficile à saisir. C'est certain, l'écrivain rend hommage à l'authenticité de la femme naturelle qui, tout en subissant la force de ses instincts, est à l'écoute de son corps et lui permet de s'épanouir ; mais il ne cache pas pour autant son attirance pour la femme qui, aux antipodes de la première, s'inscrit en faux contre son corps et fait tout pour échapper à ses instincts qui, à ses yeux, la rabaissent à une animalité primaire. Là encore, Maupassant se situe à la croisée de plusieurs perspectives.

Par dégoût, donc, par désir de pureté et dans l'espoir d'une émancipation, certains personnages tentent d'échapper au joug des instincts, de s'arracher à leur nature la plus primitive. Notons que ceux d'entre eux auxquels Maupassant donne le plus de profondeur sont les acteurs de textes tardifs. Il nous semble en effet qu'il faut traiter à part Jeanne qui, dans *Une vie*, choisit la chasteté par dépit, parce qu'elle est délaissée par son mari, ainsi que Madeleine qui est certes une figure marquante de *Bel-Ami*, mais secondaire, éclipsée – comme personnage – par Bel-Ami. Chassel, Michèle de Burne et la comtesse de Mascaret, en revanche, sont les guerriers-hérauts d'un combat inédit. Héros respectifs de textes de 1886 et 1890, ils revendiquent haut et fort leur droit à être autre chose que des *bêtes humaines*⁵. Bravant leur conjoint, mais aussi la société et les institutions (Mme Chassel demande le

¹ Voir *Notre cœur* (R, p. 1045).

² Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et la femme moderne » (ME, op. cit., p. 113-114).

³ Uwe Dethloff, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant » (ME, op. cit., p. 126, 119).

⁴ Marie-Claire Bancquart, Préface à *Notre cœur*, op. cit., p. 11.

⁵ « Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous », confie le héros de « Lettre d'un fou » (II, 461).

divorce), tous trois sont traités comme les porte-parole de ce qu'on pourrait appeler une libération sexuelle. Si chacune de ces histoires, à sa manière, soulève la question de la dénaturation de l'espèce, Maupassant pose sur ces personnages un regard remarquable, qui mêle inquiétude et admiration.

Conclusion

L'étude de notre corpus, donc, montre comment la primitivité se révèle d'abord dans le rapport au grand tout, à la totalité, et au corps. L'être selon Maupassant est un être de nature, enraciné dans la terre ; il recherche à tout prix le contact des éléments, même si la nature, aussi railleuse que réconfortante, procure autant de plaisir que de souffrances. Chez cet être de nature, le corps, omniprésent dans le texte, se dit tout à la fois par l'explosion des sens, par la manifestation effective de la bêtise (avec le côté animal qu'elle suppose), ou par l'emprise des pulsions, sexuelles comme criminelles. Tous ces éléments tendent à faire de l'homme un animal humain. Cette transfiguration de l'homme en bête n'est propre ni à Maupassant ni à son temps, mais il apparaît nettement que l'animalisation récurrente des personnages s'inscrit dans une conception originale du monde, où les mouvements d'osmose avec la nature, la capitulation devant les pièges du Vouloir-vivre, la prédominance des instincts, l'assouvissement des besoins primaires, la bestialité de la sexualité, la férocité des relations humaines, bref les comportements sociaux dans leur ensemble sont placés sous le signe du primitif. Rares sont ceux qui, donnant au terme *civilisé*¹ ses lettres de noblesse, tentent d'échapper à ce destin de primitivité à leurs yeux dévalorisant.

Si l'on peut qualifier de *réaliste* cette approche du vivant, le terme dépasse de très loin son sens étriqué : Maupassant ne se contente pas de faire un état du monde, un état des lieux, mais se risque à approcher sans préjugé ce qui relève de la nature originelle de l'homme : au risque de le déposséder de sa supériorité ; au risque de faire voler en éclats les distinctions entre les espèces ; au risque de révéler le fond, fangeux, d'un être que Maupassant rechigne ou peine à qualifier d'humain. On le voit, la figure du primitif est fondamentalement ambivalente : tout en faisant la part belle au corps et aux sens, elle tend à l'homme un miroir qui est tout sauf complaisant.

¹ Pour Roger de Salins, il s'agit de « lutter sans cesse, quand nous sommes vraiment des raffinés et des civilisés, contre ce qu'on appelle encore les desseins de la Providence » (II, 1218). Même chose pour la comtesse de Mascaret, qui déclare à son mari : « — Je suis, nous sommes des femmes du monde civilisé, monsieur. Nous ne sommes plus et nous refusons d'être de simples femelles qui repeuplent la terre » (II, 1223).

DEUXIÈME PARTIE

**LA MISE EN CAUSE DE LA SOCIÉTÉ,
DE LA CULTURE,
DE LA CIVILISATION
À LA LUMIÈRE DU PRIMITIF**

Introduction

Malgré Montaigne, malgré Rousseau et, plus tard, malgré Lévy-Bruhl et Lévi-Strauss, les sociétés industrielles considèrent la civilisation comme un progrès. Au fil du temps en effet, les sociétés ont subi diverses transformations – « passage du mythe à l’histoire, de la magie à la science, du statut au contrat, du froid au chaud, du concret à l’abstrait, du collectif à l’individuel, du rituel au rationnel¹ » – qui conduisent les hommes, prisonniers de leur regard ethnocentriste, à déprécier les civilisations premières longtemps appelées primitives comme moins évoluées. Reflet d’une mentalité qui valorise le progrès, la langue confond à dessein *barbare*, *sauvage* et *primitif* et, avec ces trois termes, véhicule une certaine idéologie. Le mot *barbaros*, qui désigne en grec « celui qui parle une langue étrangère », est « formé sur une onomatopée évoquant le bredouillement, l’expression incompréhensible² » ; il est donc en creux un faire-valoir du langage clair et intelligible d’Athènes ; le terme *sauvage*, qui signifie « de la forêt », évoque la vie animale, implicitement moins évoluée que la culture humaine : selon Lévi-Strauss, « dans les deux cas, [...] on préfère rejeter hors de la culture, dans la nature, tout ce qui ne se conforme pas à la norme sous laquelle on vit³ ». Quant au mot *primitif*, il suppose à son tour l’idée d’un certain « retard⁴ », comme en témoignent les définitions courantes : « tel qu’il était dans les temps les plus anciens⁵ », « archaïque⁶ », « resté à un stade technologique peu évolué⁷ ». Tandis que les trois termes évoquent aussi l’image de l’homme naturellement bon, par opposition à l’homme décadent, corrompu par la civilisation, leur polysémie originelle a disparu au profit du seul sens négatif, qui confond altérité et infériorité. Chacun d’entre eux fonctionne sur un présupposé : civilisation égale progrès.

Or, Maupassant œuvre à contre-courant de toutes ces idées reçues, bat en brèche cette idée de civilisation comme aboutissement. Certes, le *civilisé* est à certains égards valorisé sous sa plume puisqu’il désigne celui qui combat le Vouloir-vivre, celui qui s’éloigne du stade animal, comme dans « L’Inutile Beauté » (II, 1219, 1223) ou encore celui qui se distingue

¹ Jack Goody, *La Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage*, trad. Bazin/Bensa, éd. de Minuit, 1979, p. 39.

² *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. I, p. 325.

³ *Race et Histoire*, Denoël, coll. « Folio Essais », rééd. 1987, p. 20. Lévi-Strauss a bien montré que tous les hommes éprouvent la même angoisse, le même dégoût envers tout ce qui leur est étranger.

⁴ Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage de l’Antiquité à Rousseau*, op. cit., p. 116.

⁵ *Dictionnaire de la langue française*, op. cit., vol. III, p. 1318.

⁶ André Rousseau, « Le mot *barbare* dans le vocabulaire indo-européen », *Études inter-ethniques, Le barbare, le primitif, le sauvage*, dir. J. Boulogne et J. Sys, n° 10, 1995, p. 15.

⁷ Site du CNRTL. Le *Grand Dictionnaire de la philosophie* va dans ce sens en donnant à *primitif* le sens de « « qui ignor[e] [...] les formes sociales et les techniques des sociétés dites évoluées » (op. cit., p. 850).

radicalement de la figure du peuple, cette brute sauvage, « à peine civilisée, illettrée, brutale » (*Chro.*, J. II, p. 274). Mais le terme *civilisé* est loin d'être toujours mélioratif dans notre corpus : qu'il soit employé comme synonyme de citadin (par opposition à paysan) ou comme celui de sophistiqué¹, on sent toute l'ironie du narrateur dans ces deux acceptions péjoratives. De même, le mot *sauvage*, dont on compte beaucoup d'occurrences, passant sans cesse d'une connotation positive à une connotation négative, signifie tour à tour de mauvais goût², marginal ou hors norme³, solitaire ou asocial⁴, non civilisé ou non policé⁵, à l'état de nature⁶ (pour un paysage), ou encore cruel⁷. Pour ces deux⁸ signifiants, c'est l'ambivalence qui prime encore dans une écriture qui se plaît à exploiter tous les sens d'un terme, à brouiller les définitions.

Tout comme, nous l'avons vu en première partie, il mêle le corps et l'esprit par des formules qui n'appartiennent qu'à lui – quelle trouvaille significative qu'« elle l'aimait de tout son corps », tirée de « Berthe » (II, 362) ! –, notre auteur traduit dans la langue même l'idée que l'homme est double. Ici, il n'y a pas le sauvage puis le civilisé, ni d'un côté le sauvage, de l'autre le civilisé, mais plutôt le « demi-sauvage⁹ » (II, 1182) ou encore « la brute civilisée » (*Chro.*, J. II, p. 350). L'œuvre de Maupassant ne marque pas un retour à la barbarie ou à la sauvagerie, mais au contraire la présence concomitante dans le même individu du barbare et du policé, de la brute et du raffiné, du sauvage et du civilisé, du primitif et de l'évolué. Quel que soit son degré de civilisation, quels que soient les progrès et les acquis des sociétés, la bête affleure en lui, somnolant plus ou moins.

Dès lors, la figure du *primitif*, qui a – outre le sens développé en première partie – le sens d'« originaire, donc pur et non encore corrompu¹⁰ », qui n'a « pas subi l'influence des sociétés dites évoluées¹¹ », « préservé de la décadence qui affecte les peuples civilisés¹² », jette une lumière particulière sur les notions de *sauvage* et de *civilisé*, et favorise un discours

¹ On le trouve dans le premier sens dans « La Maison Tellier » (I, 263) et dans « Le Saut du berger » (I, 378), dans le second sens dans « Le Saut du berger » également (I, 378).

² Voir le goût pour les « japonneries » dans « Chine et Japon » et « Les Scies » (*Chro.*, J. I, p. 107 et 412).

³ Voir la chronique sur Swinburne, « L'Anglais d'Étretat » (*Chro.*, J. II, p. 134-135).

⁴ Voir « Miss Harriet » (I, 888) et *Pierre et Jean* (R, p. 782).

⁵ Voir « Le Baptême » (II, 436), « Yvette » (II, 265), « Mépris et respects » (*Chro.*, J. III, p. 128).

⁶ Voir « Une page d'histoire inédite » (*Chro.*, J. I, p. 88, 93), « Histoire corse » (I, 319), « Un bandit corse » (I, 436, 437, 439), « Rencontre » (I, 441), « Miss Harriet » (I, 878), « La Peur » (II, 203).

⁷ Voir *Une vie* (R, p. 141), « Le Papa de Simon » (I, 76), « Histoire corse » (I, 319), « Le Saut du berger » (I, 379), « L'Aveugle » (I, 403), « Notes d'un démolisseur » (*Chro.*, J. II, p. 66).

⁸ Le terme *barbare*, peu utilisé dans notre corpus, tantôt désigne de lointaines tribus dangereuses (I, 12), tantôt signifie « brute » (en cas de guerre, de duel, *Chro.*, J. II, p. 292), tantôt « qui fait preuve de mauvais goût » (II, 457).

⁹ Dans la chronique « De Paris à Rouen », il est question des « demi-sauvages » de Tahiti (*Chro.*, J. II, p. 219).

¹⁰ *Grand Dictionnaire de la philosophie*, op. cit., p. 850.

¹¹ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960)*, op. cit., vol. XIII, p. 1193.

¹² Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, op. cit., p. 116.

critique sur la modernité ainsi que sur ce qui définit la civilisation. Chez Maupassant, la société est un espace non pas de valeurs, mais de tromperie et de perversion, et les institutions, loin d'être des fondements stables à la vie en communauté, s'avèrent des impostures, qu'elles concernent la sphère privée, avec le couple, ou la sphère publique, avec l'Église et la justice. Cette image dégradée des structures sociales et institutionnelles sous-tend un questionnement sur la notion même de civilisation, qui permet à Maupassant de prendre peu à peu ses distances avec l'idéologie colonialiste du Second Empire.

A. La société comme source de tromperie et de perversion

Ne peut-on étendre à l'œuvre tout entière la question de la valeur de la société que Jean-Louis Cabanès¹ restreint aux nouvelles de Maupassant ? Peut-on considérer en effet comme *civilisée*, c'est-à-dire policée, cultivée, évoluée, une société dans laquelle les êtres se trahissent, se déchirent, se détruisent mutuellement ? L'homme peut-il se prétendre *civilisé* qui pratique couramment mensonges, dominations, violences et meurtres ? Pour Balzac, c'est l'intérêt, qui développe en l'homme « ses penchants mauvais », et non la Société qui « loin de le dépraver, comme l'a prétendu Rousseau, le perfectionne, le rend meilleur² ». Même s'il porte le même jugement sur l'argent, Maupassant s'inscrit en faux contre cette conception de la société qui bonifie. Chez lui au contraire, au nom de lois sociales et morales arbitraires, la société altère les relations humaines, détourne les mœurs et modes de vie simples, dévie les instincts premiers. Ce sont autant de crimes de lèse-nature, dont on ne reste pas impuni dans notre corpus. Bien des personnages maupassantiens ne sont en effet que des pantins qui, jouant sans cesse la comédie, déambulent dans un univers de toc, où seuls comptent l'apparence et le rôle social et dont la nature originelle est pervertie. Dans cet espace dénaturé où il peine à trouver sa place, le véritable artiste est un être en souffrance qui se perçoit comme un étranger. En tant que personnalité qui, comme Prédolé par exemple, résiste à la société corruptrice, il revêt l'un des visages du primitif.

1. Règne de l'artifice

La société de la seconde moitié du XIX^e siècle dépeinte par Maupassant est une société dénaturée, au sens propre. Convaincue de la supériorité de la culture, elle rompt avec ses origines. Contre la nature authentique appréhendée comme sauvage, elle modèle une nature à son image, sur laquelle elle exerce pleinement sa volonté de maîtrise, comme en témoignent le parc Montsouris ou les buttes Chaumont, créés de toutes pièces respectivement en 1865 et 1868, et qui se veulent imitation de la nature. Mais le décor qui sert de cadre à cette société n'est pas le seul à être dénaturé ; *a fortiori* quand il est de la ville, le peuple qui le compose l'est aussi. Ici, plus on s'éloigne de la nature, de la campagne, plus on entre dans un monde où règnent les apparences, où tous jouent un rôle. Si ce thème de la *comédie humaine* prédomine

¹ « Les nouvelles de Maupassant sont les vecteurs d'une critique qui touche au fondement même de la vie sociale » (Jean-Louis Cabanès, *CMRR, op. cit.*, II, p. 538).

² « Avant-propos » à *La Comédie humaine, op. cit.*, 1976, p. 12.

dans les histoires situées à Paris ou dans les grandes villes, c'est-à-dire là où se font les mondanités, les contes comme « La Rapet » ou « La Morte » témoignent de la contamination de la campagne par la ville.

a- Ersatz de la nature

Le contact avec l'habitat originel de l'homme ayant été coupé, il faut imiter la nature. Mais l'imitation, bien sûr, n'est qu'un ersatz. Certes, le héros de « La Nuit », à peine entré dans le Bois de Boulogne, ressent « un frisson singulier [...], une émotion imprévue et puissante » (I, 946). Mais, avec ses marronniers qui ont « l'air peints » (I, 945), ce lieu n'est qu'un pâle trompe-l'œil, une variante dégradée de la nature originelle. À la vraie campagne qui « déborde toutes les significations humaines », qui « est littérairement et philosophiquement la non-convention absolue¹ », le citadin oppose une nature domestiquée. L'univers civilisé tend ainsi à métamorphoser les paysages extérieurs en « décor[s] de théâtre » (UV, p. 15), convoquant le naturel sous une forme parodique, comme en témoignent les arbustes du salon des Forestier qui ont « l'air de plantes factices², invraisemblables, trop belles pour être vraies » (BA, p. 219).

À cet égard, on observe dans les salons parisiens la présence récurrente d'une serre – symbole même du caractère artificiel et sclérosé de cette société³ –, comme celle que parcourent Suzanne et Bel-Ami dans l'hôtel particulier des Walter :

en face d'eux s'ouvrait la serre, un large jardin d'hiver plein de grands arbres des pays chauds abritant des massifs de fleurs rares. En entrant sous cette verdure sombre où la lumière glissait comme une ondée d'argent, on respirait la fraîcheur tiède de la terre humide et un souffle lourd de parfums. [...] On marchait sur des tapis tout pareils à de la mousse entre deux épais massifs d'arbustes. Soudain Du Roy aperçut à sa gauche, sous un large dôme de palmiers, un vaste bassin de marbre blanc où l'on aurait pu se baigner et sur les bords duquel quatre grands cygnes en faïence de Delft laissaient tomber l'eau de leurs becs entrouverts. Le fond du bassin était sablé de poudre d'or et l'on voyait nager dedans quelques énormes poissons rouges, bizarres monstres chinois aux yeux saillants, aux écailles bordées de bleu, sortes de mandarins des ondes qui rappelaient, errants et suspendus ainsi sur ce fond d'or, les étranges broderies de là-bas (BA, p. 438).

¹ Michel Crouzet, « Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 246. Voir l'épisode de Roncières dans *Fort comme la mort* (R, p. 842).

² Cette forme dégradée donne parfois même à la nature un aspect moribond (FCM, p. 925 ; I, 134 ; I, 469).

³ Sur le motif de la serre, voir *Bel-Ami* (R, p. 219), « La Serre » (I, 855) et « L'Endormeuse » (I, 1166-1167). Claudine Giacchetti, elle, tire la serre du côté du positif (*Maupassant. Espaces du roman, op. cit.*, p. 97).

« Ondée d'argent », « tapis », « dôme », « poudre d'or », « broderies » : les nouveaux riches vivent dans un monde d'illusions, un simulacre de nature, où l'artifice – maquillé en art (« bassin de marbre », « cygnes en faïence ») – vise surtout à exhiber la richesse.

Pire. L'artificialité de la société n'est pas cantonnée aux intérieurs parisiens : elle marque même de son empreinte les lieux tels que les espaces verts, qui prétendent à un certain naturel, à l'image du parc Monceau où, dans *Fort comme la mort*, se rendent Bertin et Annette :

Ils franchirent, par l'avenue Vélasquez, la grille dorée et monumentale qui sert d'enseigne et d'entrée à ce bijou de parc élégant, étalant en plein Paris sa grâce factice et verdoyante [...]. Les arbres énormes, arrondis en dôme comme des monuments de feuilles, les marronniers géants dont la lourde verdure est éclaboussée de grappes rouges ou blanches, les sycomores distingués, les platanes décoratifs avec leur tronc savamment tourmenté, ornent en des perspectives séduisantes les grands gazons onduleux [...]. Un arbre, tronqué comme une colonne, porte un lierre ; un tombeau porte une inscription. Les fûts de pierre dressés sur les gazons ne rappellent guère plus l'Acropole que cet élégant petit parc ne rappelle les forêts sauvages.

C'est l'endroit artificiel et charmant où les gens de ville vont contempler des fleurs élevées en des serres, et admirer, comme on admire au théâtre le spectacle de la vie, cette aimable représentation que donne, en plein Paris, la belle nature (*FCM*, p. 896-897).

Le parc est un trompe-l'œil grandeur nature. Tel un rideau de théâtre, la grille d'ouverture invite le promeneur à déambuler dans un environnement entièrement façonné par l'homme, où la végétation, contrôlée, domestiquée, s'apparente à une construction architecturale (« dôme », « monuments », arbre-« colonne »), se trouve réduite à un rôle décoratif et où, de même que les femmes ressemblent à des « figure[s] de cire » (*FCM*, p. 898), les animaux réels ont l'air d'« oiseaux de porcelaine » (*FCM*, p. 897). La recherche de la beauté, du raffinement et de l'harmonie aboutit à un espace où nature et culture feignent de se confondre. Dans cette mise en scène élaborée, la nature perd toute son authenticité¹.

L'artificialité prend parfois même des proportions délirantes, comme chez Louis II de Bavière, ce souverain contemporain de Maupassant atteint de « folie poétique » (I, 777) selon les termes de l'avocat de Mme Chassel, dans « Un cas de divorce » :

Il fit construire au milieu des paysages les plus magnifiques de son royaume de vrais châteaux de féerie. La réalité même de la beauté des choses et des lieux ne lui suffisait pas, il imagina, il créa, dans ces manoirs invraisemblables, des horizons factices, obtenus au moyen d'artifices de théâtre, des changements à vue, des forêts

¹ Voir *Notre cœur* (NC, p. 1093, 1096, 1 113) et « Menuet » (I, 637, 639).

peintes, des empires de contes où les feuilles des arbres étaient des pierres précieuses. Il eut des Alpes et des glaciers, des steppes, des déserts de sable brûlés par le soleil ; et, la nuit, sous les rayons de la vraie lune, des lacs qu'éclairaient par-dessous de fantastiques lueurs électriques (I, 778).

Dans une spirale vertigineuse d'artifices de plus en plus sophistiqués, un prince incapable de se satisfaire de la simple beauté du monde intervient sur la nature, la modèle à sa guise par les procédés les plus industriels. C'est le délire mégalomane d'un homme qui perd toute mesure et tout repère, bouleverse l'ordre des choses, s'improvise créateur. Les compléments accumulés du verbe « avoir » signalent une boulimie qui s'achève de façon dérisoire sur un spectacle kitch.

b- Beauté factice

Cette inauthenticité de l'environnement extérieur fait écho à l'inauthenticité des êtres eux-mêmes. En 1948, dans *Le Monde d'hier*, Stefan Zweig brosse le portrait de la femme du XIX^e siècle, que l'habillement transforme en un être « artificiel [...] – en un mot, contraire à la nature¹ ». Un demi-siècle auparavant, c'est déjà le regard que porte Maupassant sur la mondaine de son temps, avec le flamboyant personnage de Michèle de Burne. À l'aide d'un formidable allié, une glace² « formée de trois panneaux » qui lui permet « de se voir en même temps de face, de profil et de dos, de s'enfermer dans son image » (NC, p. 1049), l'héroïne de *Notre cœur* s'étudie tous les jours sous toutes les coutures, travaille son port et ses expressions et finit par « découvr[ir] naturellement tout ce qui p[eut] le mieux plaire aux autres » (NC, p. 1054). Ici, l'emploi de l'adverbe « naturellement » est tout à fait paradoxal. Utilisé dans le sens d'« évidemment », il met l'accent sur l'énergie presque maniaque avec laquelle le personnage tente de faire passer pour naturel son caractère apprêté. Mais « naturellement » signifie également ici « de manière innée » car, à l'instar de Christiane Andermatt, Michèle fait preuve de « cette coquetterie native qui couve dans les veines de toutes les créatures femelles » (MO, p. 546). C'est une coquetterie inhérente à la nature féminine. Pourtant, loin d'être naturel, le charme que Michèle de Burne exerce sur les hommes repose sur les procédés factices qu'offre la culture. Voyons donc l'effet qu'un tel artifice produit sur le public :

Ce n'était pas une femme, mais un bouquet vivant, un unimaginable bouquet. Une ceinture d'œilletons serrait sa taille et descendait autour d'elle jusqu'à ses pieds, en cascades. Autour des bras nus et des épaules courait une guirlande emmêlée de

¹ « Eros matutinus », *Le Monde d'hier*, op. cit., p. 93.

² Voir « Allouma » (I, 1107-1108).

myosotis et de muguets, tandis que trois orchidées féeriques semblaient sortir de sa gorge et caressaient la chair pâle des seins de leur chair rose et rouge de fleurs surnaturelles. Ses cheveux blonds étaient poudrés de violettes d'émail où luisaient de minuscules diamants. D'autres brillants, tremblant sur des épingles d'or, scintillaient comme de l'eau dans la garniture embaumée du corsage. [...] Elle sentait bon, comme le printemps dans les jardins ; elle était plus fraîche que ses guirlandes. André la regardait, ébloui, et songeant qu'il serait aussi brutalement barbare de la prendre en ses bras en ce moment que de piétiner un parterre épanoui (NC, p. 1135-1136).

Michèle maîtrise l'art d'allier le factice à l'authentique. C'est l'art de « l'esthétique¹ » (NC, p. 1103), avec tout ce que ce terme a de péjoratif dans la bouche de Lamarthe. Dans cette apparition saisissante, l'héroïne de *Notre cœur* incarne la « femme moderne, c'est-à-dire irrésistible par l'artifice de séduction qui remplace chez elle l'ancien charme naturel » (NC, p. 1103). Irrésistible mais fausse, donc, la femme qui mêle aussi harmonieusement vraies et fausses fleurs devient végétale, et par là même, se dénature, tout comme elle dénature les fleurs coupées de la terre, c'est-à-dire de leur élément naturel. Mais, loin de toute inspiration mythologique (à l'image d'une Daphné métamorphosée en laurier), cette créature hybride fait preuve d'une maîtrise qui rend sa métamorphose imparfaite car falsifiée, comme le suggère le glissement de la métaphore (« Ce n'était pas une femme, mais un bouquet ») à la comparaison (« comme de l'eau », « comme le printemps »). Les « diamants », les fleurs en « émail », les « épingles » constituent autant d'éléments qui visent à imiter la nature. Tout est là pour nous rappeler qu'il ne s'agit que d'une copie. Cette copie est d'autant plus pâle qu'elle se démultiplie, comme en témoigne la généralisation du discours, dans le passage qui suit :

Leur corps ainsi n'était plus qu'un prétexte à parures, un objet à orner : ce n'était plus un objet à aimer. Elles ressemblaient à des fleurs, elles ressemblaient à des oiseaux, elles ressemblaient à mille autres choses autant qu'à des femmes. Leurs mères, toutes celles des générations passées, employaient l'art coquet pour aider la beauté, mais elles cherchaient d'abord à plaire par la séduction directe de leur corps, par la puissance naturelle de leur grâce, par l'irrésistible attrait que la forme féminine exerce sur le cœur des mâles. Aujourd'hui, la coquetterie était tout, l'artifice était devenu le grand moyen et aussi le but (NC, p. 1136).

L'artifice, qui n'était plus mis au service de la séduction, devient un but en lui-même. Et ce qui est à noter ici, c'est le déplacement opéré du premier au second extrait. Imperceptiblement, sans que le texte nous en informe, on passe du point de vue fasciné, obnubilé de Mariolle au regard lucide du narrateur, de la focalisation interne à l'omnisciente. C'est le passage du singulier (« elle ») au pluriel (« elles ») qui l'indique, montrant ainsi,

¹ Voir *Bel-Ami* (R, p. 251).

paradoxalement, ce que Michèle a de commun, de banal. Elle fait partie d'un ensemble de femmes qui obéissent aux mêmes modes et suivent une conduite stéréotypée, indifférenciée.

Tout au long du roman, Michèle incarnera la mondaine artificielle en représentation, et ce même à la fin, alors qu'elle est transplantée dans l'environnement authentique de Montigny :

Elle portait une toilette mauve qui s'harmonisa tout à coup si complètement avec la verdure des arbres et le ciel bleu, qu'elle lui parut stupéfiante comme une apparition, séduisante et jolie d'une façon inattendue et nouvelle. Sa longue taille si souple, son visage si fin et si frais, la petite flambée blonde des cheveux sous un grand chapeau mauve aussi, que nimbait légèrement une longue plume d'autruche enroulée dessus, ses bras minces, dont les deux mains portaient, en travers devant elle, son ombrelle fermée, et sa démarche un peu droite, hautaine et fière, apportaient dans ce petit jardin paysan quelque chose d'anormal, d'imprévu, d'exotique, la sensation bizarre et savoureuse d'une figure de conte, de rêve, de gravure, de tableau à la Watteau, sortie de l'imagination d'un poète ou d'un peintre pour s'en venir à la campagne, par fantaisie, montrer combien elle était belle (NC, p. 1174).

Tout comme avec la robe-bouquet sur laquelle nous nous sommes arrêtés, le désir de faire vrai est ici poussé à son comble. La tenue mauve, qui semble figurer une branche de lilas, joue en complémentaire du vert de la nature. Ce ton pastel ne fait que brouiller le personnage qui, enveloppée « dans un nuage bleu » (NC, p. 1072), prend les airs d'une « apparition » (NC, p. 1174, 1181), d'un motif de tableau, d'un « être fictif¹ ». L'effet d'estompe dit le caractère insaisissable, fugace (et futile) de la femme. Image déréalisée, Michèle de Burne tout entière est une illusion, un artifice : au cœur de l'authentique verdure, elle surgit comme un élément « anormal », contre nature. Elle est belle mais fausse, séduisante mais altérée.

Les femmes ont beau être expertes en la matière, elles sont les premières victimes de ces lois du paraître² qui régissent la vie en société. Car, sans leur beauté, elles ne sont rien ; c'est tout leur drame. Mary Donaldson-Evans le résume dans une formule convaincante : « Hors de la coquetterie, point de salut³ ». Dans cette société, le prix accordé à cette beauté est exorbitant. En témoigne, de façon exemplaire, madame Hermet qui, nous y reviendrons, en perd la raison (II, 874), la démence étant la seule issue à cette dénaturation de l'individu, devenu inapte à garantir son humanité contre les lois sauvages de la société factice. Le monde féroce dans lequel déambulent les femmes les contraint, quel que soit leur âge, à donner

¹ Louis Forestier précise que « la réalité d'un "embarquement pour Cythère" est niée par tout le vocabulaire : conte, rêve, gravure, tableau, imagination, fantaisie » (R, p. 1669).

² Avec « ses cheveux gras et son habit fatigué », Norbert de Varenne ne joue pas le jeu de la société (BA, p. 440).

³ « La femme (r)enfermée chez Maupassant » (ME, op. cit., p. 72).

d'elles une image faussée, à entretenir l'illusion de leur beauté, à n'être qu'un « décor » (I, 904). Ainsi, « comme pour un effet de théâtre » (I, 906), les portes de la chambre révèlent à Karl Massouligny le corps mis à nu de sa future maîtresse :

un grand être sec, dépeigné, le bas du corps couvert d'une vieille jupe de soie fripée qui collait sur sa croupe maigre, brossait devant une glace des cheveux blonds, courts et rares. Ses bras formaient deux angles pointus ; et comme elle se retournait effarée, je vis sous une chemise de toile commune un cimetière de côtes qu'une fausse gorge de coton dissimulait en public¹ (I, 906-907).

Est-ce un hasard ou un coup monté du mari ? Le texte ne donne pas la réponse. De cette mondaine élégante, Karl découvre l'envers. Malgré lui, le jeune homme a pénétré dans les coulisses de l'intimité féminine, où tout n'est que faux-semblant. La minceur, la finesse de la taille n'étaient qu'« un décor » (I, 904), n'étaient que la face enrobée (et enjolivée) du squelette qui fait fuir l'amant à toutes jambes. Par cette ironique vanité, la mort rappelle qu'elle dort dans le corps du désir.

Cette thématique de la facticité féminine donne lieu à quelques-unes des plus belles pages de *Fort comme la mort*. Dans ce roman qui pose le délicat problème de l'érosion de la relation amoureuse, Any de Guilleroy doit sans cesse lutter contre les moindres signes de vieillissement. Soucieuse de préserver – même de manière « factice » (FCM, p. 918 ; NC, p. 1059) – sa beauté originelle, elle préfère « la demi-ombre du salon² » (FCM, p. 936, 952-953) au soleil radieux qui met en lumière la fraîcheur de sa fille. Fasciné par la jeunesse d'Annette, Bertin, qui « ne jet[te] sur ce visage tant soigné pour lui qu'un coup d'œil court et distrait », est amené à comparer les deux femmes, au détriment de la comtesse (FCM, p. 945) :

Il se demandait en fouillant sa mémoire si la comtesse, en son plus complet épanouissement, avait eu ce charme souple de chèvre, ce charme hardi, capricieux, irrésistible, comme la grâce d'un animal qui court et qui saute. Non. Elle avait été plus épanouie et moins sauvage. Fille des villes, puis femme des villes, n'ayant jamais bu l'air des champs et vécu dans l'herbe, elle était devenue jolie à l'ombre des murs, et non pas au soleil du ciel (FCM, p. 949).

Si les mots « chèvre » et « capricieux » disent le mouvement spontané et naturel d'Annette, Any en revanche est une de ces beautés que Lamarthe, dans *Notre cœur*, qualifie de « frelatées », ajoutant avec cynisme qu'elles sont, certes, bonnes « à déguster, mais [que] ça ne vaut pas le vrai vin d'autrefois » (NC, p. 1104). À force d'appâts, ces femmes ont

¹ Voir « La Femme de Paul » (I, 295).

² Voir « Duchoux » (II, 998).

coupé tout lien avec leur état de nature pour n'être plus que des êtres contraints de porter un masque. Chez elles, le maquillage¹ occupe une place déterminante :

elle s'asseyait devant sa toilette, et, avec une tension de pensée aussi ardente que pour la prière, elle maniait les poudres, les pâtes, les crayons, les houppes et les brosses qui lui refaisaient une beauté de plâtre, quotidienne et fragile (*FCM*, p. 999).

À se refaire une beauté, Any s'acharne chaque matin avec l'inquiétude d'un peintre, mais son œuvre est éphémère. Même en plein deuil de sa mère, elle s'interdit de pleurer, de peur de voir les larmes abîmer tout son travail et se « décompos[er], irréparablement » son visage (*FCM*, p. 934, 946). Car se farder est un rituel quasi religieux, un art savant où la mondaine s'ingénie à « corrige[r] les nuances imparfaitement retrouvées » (*FCM*, p. 943). Dans un geste qui relève de la superstition, elle attend de cette séance le miracle qui consisterait à gommer les ravages opérés par la nature. Toute trace du primitif a donc disparu chez cette créature moderne incarnée par Any de Guilleroy et Michèle de Burne.

Et cet art du paraître est contagieux. En témoignent les jeunes campagnardes du troisième roman de Maupassant, altérées par le contact des femmes de la ville. Au début, donc, Charlotte Oriol semble « d'une fraîcheur de fleur à faire frémir d'envie les lèvres » (*MO*, p. 541), « plus naïve, et plus gentille, et plus simple, et plus franche que les filles du monde » (*MO*, p. 627). Brétigny lui-même subira le charme de cet être tout droit sorti de la nature :

Elle n'avait rien du factice de la femme préparée pour la séduction, rien d'appris dans les paroles, rien de convenu dans le geste, rien de faux dans le regard. Non seulement c'était un être neuf et pur, mais il sortait d'une race primitive, c'était une vraie fille de la terre au moment où elle allait devenir une femme des cités (*MO*, p. 662).

Charlotte est une beauté vierge, originelle, qui prend racine dans la terre même. Mais la proximité des mondains va la corrompre. Démentant l'impression première, la suite du roman montre la rapidité avec laquelle la jeune paysanne se métamorphose. Alors qu'elle a été délaissée au profit de sa sœur mieux dotée, la jeune femme est contrainte d'apprendre très vite les règles du jeu :

¹ Voir *Fort comme la mort* (*R*, p. 943), « Les Femmes » (*Chro.*, J. I, p. 302), « La Femme de Paul » (I, 293). Voir aussi à cet égard l'« Éloge du maquillage » de Baudelaire où le maquillage est reconnu comme un moyen « de s'élever au-dessus de la nature » (*Curiosités esthétiques*, chap. 15, *Le Peintre de la vie moderne*, XI, 1863, Garnier, 1962, p. 492).

On eût dit que la désertion de Gontran l'avait instruite, préparée aux déceptions possibles, assouplie et armée. Elle manœuvrait entre ses deux amoureux d'une façon déliée et adroite, disant à chacun ce qu'il fallait lui dire, sans heurter jamais l'un à l'autre, sans laisser jamais supposer à l'un qu'elle le préférerait à l'autre, se moquant un peu de celui-ci devant celui-là, de celui-là devant celui-ci, leur laissant la partie égale sans paraître même les prendre au sérieux l'un et l'autre (*MO*, p. 669).

Vite initiée à l'art de la stratégie, Charlotte dirige un véritable jeu de guerre qui vise à attiser la rivalité entre ses prétendants tout en les ménageant. « Aux trois quarts mondaine déjà » (*MO*, p. 541), Charlotte est une coquette en puissance. La scène où elle imite avec brio les gestes et propos des paysans de la région (*MO*, p. 541) révèle son don d'actrice, qui fera d'elle une parfaite femme du monde, apte à jouer un rôle. Élevée comme sa sœur « dans le couvent où vont les demoiselles riches et nobles de l'Auvergne » (*MO*, p. 520), la jeune femme ne conservera donc pas longtemps sa fraîcheur et sa franchise originelles. Le ver était déjà dans le fruit : cette *Vénus rustique* ne résistera pas à la souillure du contact avec les civilisés¹.

En fait, il faut s'extraire de la civilisation pour toucher à l'authentique, au beau véritable. Ainsi, dans sa chronique intitulée « À propos de rien » (1886), Maupassant rend hommage à l'homme des origines, seul garant d'une beauté authentique :

Jadis, aux premiers temps du monde, l'homme sauvage, l'homme fort et nu, était certes aussi beau que le cheval, le cerf ou le lion. L'exercice de ses muscles, la libre vie, l'usage constant de sa vigueur et de son agilité entretenaient chez lui la grâce du mouvement qui est la première condition de la beauté, et l'élégance de la forme que donne seule l'agitation physique. [...] Mais aujourd'hui, ô Apollon, regardons la race humaine s'agiter dans les fêtes ! [...] Quant au paysan ! Seigneur Dieu ! Allons voir le paysan dans les champs, l'homme souche, noué, long comme une perche, toujours tors, courbé, plus affreux que les types barbares qu'on voit aux musées d'anthropologie. Et rappelons-nous combien les nègres sont beaux de forme, sinon de face, ces hommes de bronze, grands et souples, combien les Arabes sont élégants de tournure et de figure ! (*Chro.*, J. III, p. 234-235).

Par un effet de brouillage temporel, le Noir et l'Arabe d'aujourd'hui rappellent le sauvage des origines, en ce qu'ils ont conservé une part de leur primitivité. Maupassant renvoie ici à une utopie, à une image rêvée du premier homme dont la beauté serait indéniable, en parfait accord avec celle des autres êtres vivants, les animaux. L'image de « l'homme de bronze » est significative à ce titre puisqu'à la couleur de la peau s'ajoute la référence à un âge d'avant la civilisation sophistiquée. Sans craindre les paradoxes, l'auteur caractérise la beauté du primitif par sa « grâce » et son « élégance ». Ces deux attributs

¹ Dans *Notre cœur*, Elisabeth subit la même métamorphose néfaste (*NC*, p. 1154, 1164, 1169).

considérés comme éminemment naturels traduisent des qualités inaccessibles aux femmes modernes dont la pseudo beauté est fabriquée.

c- La comédie humaine¹ chez Maupassant

L'artifice physique s'inscrit dans un artifice plus global, celui du jeu. Faisant écho à la fausse nature étudiée plus haut, les lieux dans lesquels déambulent les personnages sont souvent présentés comme des décors, qu'il s'agisse des espaces publics comme l'Académie nationale de Musique dans *Fort comme la mort* (R, p. 999) et le théâtre de « La Nuit » (II, 945), ou des espaces privés comme la salle d'attente de *La Vie française*, dont « la mise en scène [est] parfaite, pour en imposer aux visiteurs » (BA, p. 233), ou encore des appartements comme ceux de Duroy et de Jean Roland qui ont « l'air de l'intérieur d'une lanterne de papier peint² » (BA, p. 264 ; PJ, p. 798). Le décor qui sert de cadre à cette vaste comédie n'est qu'une réalité construite, un théâtre, « un simulacre plus vrai que nature³ ». L'univers de Maupassant est un monde en carton-pâte pour personnages en quête de rôle. Loin de préserver leur caractère naturel d'origine, les êtres sociaux sont transformés en autant de « figure[s] de cire » (FCM, p. 898), de « pantins » (I, 329 ; I, 567 ; FCM, p. 891 ; NC, p. 1099), de « marionnette[s] de chair » (BA, p. 438), de « fantoches » (NC, p. 1144), d'« automates » (BA, p. 383). Voyons les deux amants qui, dans « Yvette », dansent « comme si une mécanique invisible, cachée sous leurs pieds, les eût fait voltiger⁴ » (II, 244), ou bien la vieille dame de « La Dernière Escapade », qui « s'aba[t] comme un ressort qui casse » (V, p. 76-84).

Sœur du pantin, la poupée⁵ est une figure qui revient particulièrement souvent à propos de la jeune fille, à l'égard de laquelle l'écrivain semble manifester une méfiance certaine. À l'instar de Laurine de Marelle qui, sensible dès son plus jeune âge au pouvoir séducteur du héros, le dote du fameux surnom de « Bel-Ami » (BA, p. 263), d'Annette de Guilleroy chez qui l'on voit germer « la future crânerie » (FCM, p. 873) et « toute la malice, [...] toute la finesse espiègle » (FCM, p. 975), Suzanne Walter est une femme en puissance :

Elle avait l'air d'une frêle poupée blonde, trop petite, mais fine, avec la taille mince, des hanches et de la poitrine, une figure de miniature, des yeux d'émail d'un bleu

¹ Pierre Danger voit dans l'œuvre de Maupassant une « Comédie humaine en miniature » (PDM, op. cit., p. 9).

² On sait à quel point « Maupassant se défie des japonneries, mises à la mode par Goncourt [...]. Il les abandonne aux sauvages et aux parvenus (Chro., J. I, p. 106-107) » (Louis Forestier, R, p. 1544).

³ Francis Marcoin, « La représentation bloquée », RSH, 1974, n° 154, p. 253.

⁴ Voir « Menuet » (I, 640), « Le Masque » (I, 1134) et *Mont-Oriol* (MO, p. 597-598).

⁵ Voir *Bel-Ami* (R, p. 476), « Châli » (I, 88), « Découverte » (I, 317), « Mademoiselle Perle » (I, 670), « L'Inutile Beauté » (II, 1212).

gris dessinés au pinceau, qui semblaient nuancés par un peintre minutieux et fantaisiste, de la chair trop blanche, trop lisse, polie, unie, sans grain, sans teinte, et des cheveux ébouriffés, frisés, une broussaille savante, légère, un nuage charmant, tout pareil en effet à la chevelure des jolies poupées de luxe qu'on voit passer dans les bras de gamines beaucoup moins hautes que leur joujou (*BA*, p. 377).

La fille des Walter est toute faite d'artifices. Cette œuvre vivante, qui ressemble à « un Watteau frais verni » (*BA*, p. 380), est trop parfaite pour être authentique. Sa maîtrise de l'art de plaire se fait sentir dans la chevelure agencée en « broussaille savante », oxymore où l'habileté l'emporte sur le naturel. L'être humain apprend très jeune à se comporter de manière factice. Et il cultive cet art jusqu'à sa vieillesse. Cela vaut même pour les hommes. Le conte intitulé « Le Masque » raconte comment un vieux monsieur, afin de cacher son grand âge, dissimule son visage « barbouillé de poils blancs » (II, 1136) derrière une « carapace » (II, 1136) censée faire illusion :

il était attaché d'une façon compliquée avec une multitude de menus fils de métal, qui le liaient adroitement aux bords de sa perruque et enfermaient la tête entière dans une ligature solide dont il fallait avoir le secret. Le cou lui-même était emprisonné dans une fausse peau qui continuait le menton, et cette peau de gant, peinte comme de la chair, attenait au col de la chemise (II, 1135-1136).

Carcan volontaire, choisi, les fils de métal qui enchaînent ce visage sont autant de fils de marionnette qui meuvent ce pantin désarticulé, « rouillé » (II, 1135). Quel mal ne se donnerait-on pas pour reconquérir sa beauté et sa jeunesse d'antan ? Enivré par la fontaine de jouvence, le vieil homme préfère torturer sa chair pour avoir l'air d'une figure de « musée Grévin » (II, 1135) qui continue de sourire même une fois qu'on l'a ôtée de son support. Quant à la « très vieille » (I, 713) Julie Romain, apparentée à une « ruine » (II, 714), voyons quelle mascarade elle orchestre avec l'aide de deux complices :

Là-bas, au bout de l'allée, dans le sentier de lune, deux jeunes gens s'en venaient en se tenant par la taille. Ils s'en venaient, enlacés, charmants, à petits pas, traversant les flaques de lumière qui les éclairaient tout à coup et rentrant dans l'ombre aussitôt. Il était vêtu, lui, d'un habit de satin blanc, comme au siècle passé, et d'un chapeau couvert d'une plume d'autruche. Elle portait une robe à paniers et la haute coiffure poudrée des belles dames au temps du Régent (I, 718).

En priant ses domestiques de se déguiser à la façon du siècle galant, l'ancienne actrice¹ met en scène une comédie d'antan² à laquelle la lune³ sert de projecteur. Dans « cette maison

¹ Voir aussi le portrait peu reluisant de la vieille actrice dans *Bel-Ami* (*BA*, p. 234).

² Voir « Menuet » (I, 640).

³ On a vu plus haut la connotation qu'avait le clair de lune chez Maupassant.

de rêve » (I, 712) qui « sen[t] l'autrefois, les jours finis et les gens disparus » (I, 713), la part belle est faite à l'illusion, par le biais de la résurgence d'un « passé factice¹, trompeur et séduisant » (I, 718). Car certains, à la réalité qui « vous laiss[e] toujours sur le sol » préfèrent le rêve, qui a le mérite de « vous emport[er] dans les nuages » (I, 716). Il leur importe peu que celui-ci soit un mensonge.

Quand on parle de comédie jaillit forcément la question du double, dont *Bel-Ami* offre un exemple saisissant. Pour pénétrer la grande bourgeoisie, cet arriviste est prêt à tout, au risque de ne pas se reconnaître lui-même. C'est le cas au moment où, « s'apercevant brusquement dans la glace » alors qu'il se rend chez les Forestier, il se prend « pour un autre » (*BA*, p. 211), puis a le sentiment d'avoir « une personnalité nouvelle » (*BA*, p. 293). Son entrée dans le monde est littéralement fracassante : d'emblée, elle annonce la propension du héros à se dédoubler. Jouer à être un mondain, se couler dans un moule, endosser le rôle d'un autre, voilà les clés de la réussite de Duroy. Chez lui, le désir mimétique est si fort qu'il ira jusqu'à se substituer à Forestier, à la fois en tant que journaliste et en tant que mari de Madeleine.

De la marionnette à l'acteur, en passant par le double, il n'y a qu'un pas. Car chez Maupassant aussi, *all the world is a stage*². Constamment en « représentation³ » (*FCM*, p. 889), la société moderne est constituée d'individus qui « joue[nt] toute la journée » (*BA*, p. 253 ; I, 918), qui ont « des intonations d'acteur » (*BA*, p. 353 ; *MO*, p. 487 ; *FCM*, p. 851) et qu'on croirait tout droit sortis de « la Comédie-Française » (*MO*, p. 600). Est-ce un hasard si, dans *Fort comme la mort*, c'est à l'opéra, pendant une représentation de *Faust*, qu'Annette voit naître son désir pour le marquis de Farandal ? Expertes en la matière, les dames « vêtues comme des reines » (*FCM*, p. 999) et dont les bijoux sont des « trompe-l'œil » (I, 765) semblent, avec leur « petit sourire en coulisse » (I, 492), des personnages de théâtre. Quant aux hommes, quand ils n'ont pas « des grâces d'actrice » comme le docteur Mazelli (*MO*, p. 667), ils passent leur vie à poser (II, 301 ; *BA*, p. 197 ; *NC*, p. 1032), à répéter (*FCM*, p. 953), à « tromper les autres⁴ » (I, 218), à « mentir leur rôle » (*NC*, p. 1143). Tous jouent sans cesse la comédie, que ce soient, comme madame Lefèvre, les petites gens qui « dissimulent leurs grosses mains rouges sous des gants de soie écrue » (I, 570) ou les

¹ Louis Forestier note qu'« en argot de théâtre, un *romain* désignait un spectateur payé pour applaudir » (II, 1547).

² Shakespeare, *Comme il vous plaira* (II, 7).

³ Voir le motifs du paon et de la roue dans « Berthe » (I, 361), « Bombard » (I, 367), « Mademoiselle Fifi » (I, 386), « Joseph » (I, 509), « Le Masque » (I, 1140) et *Fort comme la mort* (*R*, p. 840, 975).

⁴ Rares sont ceux qui, comme Jean-Nicolas Lougère, échappent à la règle (« L'Assassin », II, 993).

mondains que Bertin lui-même flétrit en tant que « mannequins qui donnent l'illusion et font les gestes d'êtres d'élite qu'ils ne sont pas » (*FCM*, p. 876).

Même la liaison entre Clotilde et Duroy, pourtant l'une des plus stables et des plus réussies de *Bel-Ami*, est assimilée à une représentation théâtrale lorsque Clotilde annonce à son amant qu'ils auront « relâche huit jours » dès lors que son mari est de retour (*BA*, p. 268). C'est l'entracte, le repos des acteurs. Madame de Marelle (qui ne fait que jouer, comme son nom l'indique) a pris goût à la « comédie » délicieuse (*BA*, p. 270) qu'elle a amorcé en se déguisant¹ en « soubrette de vaudeville » pour aller s'encanailler dans une auberge populaire (*BA*, p. 270). On voit que l'artificialité s'immisce jusque dans les relations qui semblent les plus authentiques.

L'illusion est bien sûr renforcée par un élément-clé, le miroir, meilleur allié de ces figures en représentation (*BA*, p. 211 ; *FCM*, p. 884, 943). Ainsi, dès l'incipit de *Fort comme la mort*, Bertin se regarde dans la glace et y « v[o]it remuer une portière, puis une tête de femme » (*R*, p. 839). C'est par l'intermédiaire de la glace, donc, que surgit Any. On trouve la même scène dans *Bel-Ami* où, avant même qu'ait débuté leur liaison, alors que Duroy attend Clotilde dans son salon, il fait « semblant de ne l'avoir point vue, et ils se consid[èrent] quelques secondes, au fond du miroir, s'observant, s'épiaient, avant de se trouver face à face » (*R*, p. 262). Leur première rencontre intime est donc placée sous le signe du double. Dans les deux cas, le miroir sert de médiation entre les amants ; il est la base même de la relation, forcément biaisée. Tout se passe comme si au commencement était le reflet, le superficiel, le faux.

Ce constat amer pousse Maupassant à s'insurger contre la société moderne où l'on use uniquement « de fausses paroles, de fausses protestations, de faux visages » (*Chro.*, J. I, p. 285). À travers l'ensemble des textes de notre corpus, le lecteur saisit que le factice touche aussi bien le paraître que l'être. Dans *Fort comme la mort*, la société parisienne est particulièrement mise à mal, elle qui repose sur une causerie « aimablement malveillante, inutilement spirituelle, vulgairement distinguée » (*R*, p. 842). La forme oxymorique dit la duplicité de ces personnages à plusieurs masques. Bertin lui-même, en artiste lucide, n'hésite pas à éreinter ce monde auquel il consent néanmoins :

— Oh ! Madame, dans le monde on ne meurt pas de rire. C'est à peine si on rit. On a la complaisance, par bon goût, d'avoir l'air de s'amuser et de faire semblant de rire. On imite assez bien la grimace, on ne fait jamais la chose. Allez dans les théâtres populaires, vous verrez rire. Allez chez les bourgeois qui s'amuse, vous verrez rire

¹ Grisée par le fait d'avoir été *enlevée* par Duroy, Suzanne aussi se déguisera en « paysanne » (*BA*, p. 471).

jusqu'à la suffocation ! Allez dans les chambrées de soldats, vous verrez des hommes étranglés, les yeux pleins de larmes, se tordre sur leur lit devant les farces d'un loustic. Mais dans nos salons on ne rit pas. Je vous dis qu'on fait le simulacre de tout, même du rire (*FCM*, p. 877).

Toute désinhibition est bannie dans le beau monde. Le rire, en tant que libérateur des défenses, y est interdit car dangereux : chez les mondains, où on contrôle tout, où on calcule tout, on ne peut que simuler le rire.

Car tout est question de représentation sociale. L'individu ne s'oublie pas, ne se quitte pas des yeux ; même loin du miroir, il se complaît dans l'image qu'il donne de lui, aussi fausse soit-elle. C'est ce que révèle la proposition que Madeleine fait à Duroy, sous forme d'aveu :

— Eh bien voilà, mon cher, je suis comme toutes les femmes, j'ai mes... faiblesses, mes petites, j'aime ce qui brille¹, ce qui sonne. J'aurais adoré porter un nom noble. Est-ce que vous ne pourriez pas, à l'occasion de notre mariage, vous... vous anoblir un peu ? (*BA*, p. 345).

C'est ainsi que Duroy se transforme en « du Roy de Cantel » (*BA*, p. 346). Ce reniement du nom, c'est la trahison des origines, la perte de l'identité. L'ironie se fait entendre dans la voix maupassantienne par le choix de la locution adverbiale « un peu » et du verbe « s'anoblir », riche sur le plan sémantique. La demande de Madeleine est circonscrite dans le temps (« à l'occasion de notre mariage ») et ne concerne que les apparences. Dans ce monde de paillettes, c'est le nom² seul qu'il s'agit d'anoblir, pas l'être. On ne se soucie pas de la chose, mais du mot. Parallèlement aux textes de fiction, les chroniques sont aussi l'occasion pour Maupassant de faire un constat cinglant de la société contemporaine, lorsqu'il affirme sans détours que « toute notre vie, toute notre morale, tous nos sentiments, tous nos principes sont hypocrites » (*Chro.*, J. I, p. 285). À ce titre, les gens du monde constituent une cible privilégiée, eux qui excellent dans cet art du faux-semblant, cette « sorte de vernis, de conventions, de badigeonnage d'hypocrisie compliquée » qui les « distingue principalement des catégories d'individus plus simples » (*Chro.*, J. II, p. 98).

Plus précisément, cette hypocrisie repose essentiellement sur ce que Maupassant appelle l'« honnêteté de parade³ » (*Chro.*, J. I, p. 285). Ce qui est visé là, c'est la prétendue honnêteté des gens qui mentent, qui trompent, qui se livrent aux actions les plus viles, tels les

¹ Voir « Les Bijoux » (I, 765).

² « *L'Officiel* du 1^{er} janvier » annonce la nomination de Du Roy au grade de chevalier de la Légion d'honneur : « Le nom était écrit en deux mots, ce qui fit à Georges plus plaisir que la décoration même » (*BA*, p. 446).

³ Voir Mme Bonnin (I, 618), Mme Parent (II, 614), *Bel-Ami* (*R*, p. 472) et Jean Roland (*R*, p. 811).

« gredins honnêtes » (I, 119) qui incitent Boule de suif à se donner en sacrifice au Prussien. Traditionnellement valorisée¹, l'honnêteté est sans cesse dégradée par les personnages de notre corpus. À commencer par le narrateur d'« Un fils », cet académicien qui, tout en ayant commis un viol, se considère comme faisant partie des « honnêtes gens » (I, 417). On trouve également dans *Pierre et Jean* un exemple frappant de cette honnêteté de parade, dans la scène où, venant de découvrir la vérité sur sa mère, Jean s'interroge soudainement : « — Cette fortune qu'il avait reçue, un honnête homme la garderait-il ? ». Après avoir décidé de la donner aux pauvres, il réfléchit à nouveau, en songeant à Mme Rosémilly :

Toutes les conséquences désespérantes de sa décision lui apparurent en même temps. Il devait renoncer à épouser cette femme, renoncer au bonheur, renoncer à tout. Pouvait-il agir ainsi, maintenant qu'il s'était engagé vis-à-vis d'elle ? Elle l'avait accepté le savant riche. Pauvre, elle l'accepterait encore ; mais avait-il le droit de lui demander, de lui imposer ce sacrifice ? Ne valait-il pas mieux garder cet argent comme un dépôt qu'il restituerait plus tard aux indigents ? (*PJ*, p. 810-811).

À ces questions rhétoriques le jeune fiancé a déjà répondu. Dans ce monde où l'argent est une valeur, l'honnête homme est une figure dégradée qui réduit l'honnêteté à la préservation du confort. Ici l'aumône, reléguée au rang d'action future et hypothétique, est écartée au profit d'un égoïsme, qui « pren[d] des masques honnêtes » (*PJ*, p. 811). La force de l'auto-persuasion consiste à se convaincre – en conscience, si l'on peut dire – que *l'argent fait le bonheur*.

Voyons, en outre, la dénonciation qui sous-tend le portrait de M. Badon-Leremincé, au tout début de « La Confession » : « Honnête homme il avait été dans tous les actes appréciables de sa vie, dans ses paroles, dans son exemple, dans son attitude, dans sa tenue, dans ses démarches, dans la coupe de sa barbe et la forme de ses chapeaux » (II, 371). Dès l'incipit, on le voit, le ton est donné. La dévalorisation de la notion d'honnêteté passe par la composition même de la phrase, qui met sur un plan d'égalité, d'un côté les propos et gestes du personnage, de l'autre son apparence physique. En terminant l'énumération par des éléments aussi superficiels, le narrateur jette le discrédit sur la valeur accordée à ce notable. Non seulement l'honnêteté se réduit ici à une piètre qualité², mais elle fait l'objet d'un complet détournement. Car, une fois rendu l'hommage au mort, la lecture du testament révèle la face cachée du bourgeois respectable : il est un infanticide. Dès lors, l'honnêteté sert à cacher le crime. Dans un tout autre registre, « Le Remplaçant » offre un autre exemple de dégradation des valeurs dans la personne de « l'honorable Mme Bonderoi », l'« une de ces

¹ « Mademoiselle Perle » (II, 681) et « L'Assassin » (II, 991) offrent de rares cas d'honnêtes hommes.

² Voir « Une aventure parisienne » (I, 329) et « Un million » (I, 614).

respectables bourgeoises à vices secrets¹ » (I, 700), qui propose à divers militaires de « gagner honnêtement dix francs par semaine » (I, 701), en échange de faveurs d'un type tout à fait privé. Ici, les mots se substituent aux choses. Quant à Coralie Lesable, après avoir pris le beau Maze pour amant afin de se faire engrosser, elle devient bien vite une femme *comme il faut*. Une fois l'héritage touché, le retour à l'ordre s'opère et le couple semble frappé d'amnésie. En écho à son mari qui la porte aux nues pour ce qu'elle a fait (« — Tu es un ange ! », II, 64), la jeune femme se considère dès lors comme appartenant au groupe « des femmes honnêtes », méfiantes et méprisantes à l'égard du « monde débraillé » (II, 67). Dans sa conversation avec Mme Torchebeuf, c'est avec aplomb qu'elle condamne les femmes infidèles, « ces créatures [...] infâmes² » (II, 67) « qui apportent la honte dans une famille » et pour lesquelles elle prône « un châtiment spécial » (II, 68). On aurait envie de parler pour ces trois textes de dissonance entre le moi social et le moi intime, mais existe-t-il seulement un moi intime ? Grâce à leurs discours, ces personnages parviennent à s'autopersuader. Par une sorte de schizophrénie protectrice, trichant avec autrui, ils trichent avec eux-mêmes, définitivement clivés. Dans ce monde où les relations humaines sont inauthentiques, personne n'a plus accès à sa véritable identité. Chacun est sa propre dupe, se joue sa propre comédie et érige le vrai en faux, le faux en vrai.

C'est cette constante duplicité que déplore le narrateur du « Pardon », lorsqu'il évoque le cas des enfants qui arrivent dans la vie

avec un bandeau sur les yeux et sur l'esprit, sans soupçonner les dessous de l'existence, sans savoir qu'on ne pense pas comme on parle, et qu'on ne parle point comme on agit ; sans savoir qu'il faut vivre en guerre avec tout le monde, ou du moins en paix armée, sans deviner qu'on est sans cesse trompé quand on est naïf, joué quand on est sincère, maltraité quand on est bon (I, 583).

C'est précisément de cette cécité que souffre Jeanne, l'héroïne d'*Une vie*, qui voit en ses parents « des gens purs, sains de toute infamie, dont la vie, et toutes les actions, toutes les pensées, et tous les désirs avaient toujours été droits » (*UV*, p. 115-116). La découverte de l'intimité de ces êtres tant aimés prendra la forme d'un douloureux désenchantement (*UV*, p. 94, 126).

Dans ce monde où tout est feint, la duplicité est partout : l'aristocrate est « aimable par fonction » (*UV*, p. 110) ; la femme battue affiche en société un « visage ordinaire » (I, 1126) ; la jeune mariée « jou[e] la comédie d'une ardeur délirante » (*UV*, p. 132) ; « la voix [es]t la

¹ Voir « Le Signe » (II, 728).

² Dans « Un million », le mari traite d'« infâme » le beau Morel avant de recourir à ses précieux services (I, 615).

même pour mentir que pour adorer, et le regard fourbe qui trompe, pareil au regard sincère » (I, 596) ; le baiser se fait avec des lèvres « glacées » (BA, p. 375) ; le geste tendre n'est qu'un « simulacre de caresse » (PJ, p. 813) et le baiser un « baiser faux » qui « soul[ève] le cœur d'avance » (PJ, p. 773) ; les amants défraîchis simulent « l'ardeur inapaisable des premiers jours » (I, 549) ; la jeune fille se joue de l'amour de son prétendant au point qu'il en meurt (I, 536). Tout est comédie, donc, de la sphère publique à la sphère privée, des impressions les plus superficielles aux sentiments les plus intimes¹. De Bertin qui « cach[e] sa souffrance » (FCM, p. 993) à l'annonce du mariage d'Annette, à Michèle de Burne comblant Mariolle de « flatteries » (NC, p. 1043) afin d'attiser son désir, en passant par Any qui fait semblant d'écouter avec intérêt les banalités débitées par son mari (FCM, p. 859), nombre des personnages de Maupassant sont des simulateurs. Parce qu'elle « ne men[t] pas » (II, 1113), Allouma fait figure d'exception dans ce paysage. Évoquant cette créature située à mi-chemin entre l'humain et le bestial, Didier Coste note fort justement le caractère ambigu de l'animalité qui, « si elle est – paradoxalement et conventionnellement – privation d'*anima*, [...] est aussi tout ce qui de la vie n'est pas artificiel et fallacieux, la vérité la plus irréductible de la race humaine² ».

Chez Any de Guilleroy en revanche, loin de se cantonner au conjoint, l'hypocrisie contamine même la relation à l'amant puisqu'« elle sembl[e] l'écouter avec des airs d'avoir [...] bien compris » (FCM, p. 852). Le lecteur était déjà prévenu : chez les femmes, l'admiration « est toujours un peu factice » (FCM, p. 848). Si Catherine Botterel-Michel précise toutefois que ce personnage complexe « est sincère dans sa correspondance, *dit* réellement ce qu'elle ressent et ne ruse pas, ne feint pas comme elle peut le faire dans un tête-à-tête réel³ », Claudine Giacchetti va plus loin en analysant ce qu'il advient des lettres en question :

L'ouverture des lettres signifie pour le protagoniste la révélation d'un secret [...], la découverte de l'être derrière le paraître, la levée d'un masque [...]. Mais à partir du moment où l'écriture devient, par son décryptage, une modalité de véridiction, elle est systématiquement anéantie ; le rituel est le même dans trois des six romans, où il s'agit de détruire l'être révélé, par l'acte purificateur du feu. La destruction des lettres dans *Une vie*, *Pierre et Jean* et *Fort comme la mort* [R, p. 126, 779, 1026] signifie la ré-assertion du paraître et la négation de l'être, qui n'a plus de confirmation tangible. Ce qui semble être l'un des thèmes dominants chez Maupassant trouve une forme originale dans le motif de la lettre : la révélation de

¹ « L'amour est devenu une comédie à laquelle plus personne ne croit » (Pierre Danger, *PDM*, *op. cit.*, p. 40).

² « “ Allouma ” ou ce que la main gauche n'a pas dit à la main droite », *op. cit.*, p. 235.

³ « Le discours amoureux romanesque : poncifs, ironie et paradoxe », *BFM*, n° 9, 2001, p. 65.

l'être n'est que provisoire, le paraître étant la seule identité viable, la seule résolution des rapports humains¹.

Il est singulier de remarquer qu'à chaque fois, c'est la mort d'un personnage qui engendre la destruction de ses lettres. Car rien n'entrave la mise en scène du factice, pas même le tragique. La révélation ne peut pas avoir le dernier mot. La mort ne fait qu'entériner l'idée que la vie est une perpétuelle mascarade. C'est le même choix – avec le même rituel par le feu (II, 377-378) – qui est fait dans « La Confession », où les enfants d'un notable découvrent dans son testament de quel crime leur père s'est rendu coupable. La révélation entache la figure à la fois paternelle et sociale, mais pas pour longtemps. Car la forme écrite est bien fragile et les descendants acceptent d'emblée l'injonction du notaire de détruire à jamais « la dangereuse confession » (I, 377). L'honneur n'est pas sauf, mais il le paraît, c'est l'essentiel.

Dans cette société où tout est mensonge et tromperie, le simulacre est donc entretenu face à la mort même. En effet, à la disparition d'un proche, la tristesse est souvent² feinte. Ainsi, l'héroïne des « Tombales » apparaît-elle au sortir de sa chambre « en demi-deuil » (I, 1244). Si l'expression renvoie à une codification des vêtements, elle laisse aussi ironiquement entendre que les sentiments ne sont qu'à demi vécus. Dans « Les Bijoux », on apprend que, suite à la mort de sa femme, « Lantin faillit la suivre dans la tombe » (I, 766) : le choix du verbe (« faillit ») dit combien la pulsion de vie est puissante face au désespoir, qui s'érode plus vite qu'on ne croit (I, 718). Dans *Pierre et Jean*, à l'occasion du toast porté à la mémoire de Maréchal, Mme Rosémilly affecte « une voix gentille, un peu nuancée de tristesse » favorable à un « recueillement décent, comme après une prière » (*PJ*, p. 755). De même, depuis le décès de Mlle Source, son fils adoptif est « plongé, du moins en apparence, dans le plus violent des chagrins » (I, 853). L'essentiel de la signification d'une phrase est souvent glissé chez Maupassant entre deux virgules, comme entre parenthèses : apparente inadvertance, cet effet de lapsus, redoutable d'efficacité, retourne brutalement le sens de la phrase. Tandis qu'à la mort de son ami Souris, Antoine Leuillet s'arrange pour montrer « l'air affligé qu'il fa[u]t » (I, 1053), Julien de Lamare est pris de court à l'annonce du décès de sa belle-mère et n'a pas le temps de « se faire d'un seul coup le visage et la contenance qu'il fa[u]t » (*UV*, p. 120). À la mort de la vieille tante, les trois descendants de « L'Héritage »

¹ « L'écriture dans les romans de Maupassant : la lettre et le livre », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 232.

² Font exceptions *Pierre et Jean* (R, p. 730), *Fort comme la mort* (R, p. 923, 933), « Confessions d'une femme » (I, 472), « M. Jocaste » (I, 718), « La Mère Sauvage » (I, 1220), « Châli » (II, 93), « Le Tic » (II, 190), « La Tombe » (II, 215), « La Petite Roque » (II, 625), « Le Père Amable » (II, 746), « Hautot père et fils » (II, 1065).

s'affichent devant le notaire « en grand deuil, avec des visages désolés » (I, 28) et Lesable, de retour au travail, continue d'exhiber « une de ces figures navrées qu'on prend dans les occasions tristes » (II, 32). Ce masque d'« acteur » (II, 32) est également celui qu'empruntent tour à tour le narrateur de « Madame Baptiste » qui adopte « un air triste » à la vue d'un convoi funèbre (I, 654) et Caravan, le père d'« En famille » qui, désireux « d'exciter la commisération » une fois sa mère morte, prend en entrant au café du Globe « une physionomie lamentable » (I, 206). Quant à Clotilde de Marelle, à peine a-t-elle évoqué un ami mort qu'« elle baiss[e] les yeux avec une tristesse bien naturelle » (BA, p. 269). Quel contre-emploi pour un tel adjectif ! Ici, Maupassant joue sur la polysémie du mot « naturel » : si, d'un côté, il signifie « qui exclut toute affectation », de l'autre, il est synonyme de « normal ». Mais à qui est destiné cet effet de brouillage ? aux autres, bien sûr, mais aussi à elle-même : dans une société d'apparences, le rôle convenu devient une seconde nature. De la norme à la nature, il n'y aurait qu'un pas. Seul l'adverbe « bien », tel un indice adressé au lecteur, souligne combien la comédie est *bien* jouée.

Feindre la tristesse, voilà ce à quoi s'adonnent avec un brio particulier les membres du conte « En famille », dont Maupassant fait un féroce portrait-charge. Le contraste entre l'histoire et le titre dit d'emblée l'intention caricaturale de l'auteur. En effet, ici, la mort révèle l'artificialité des liens censés unir les membres d'une même famille. Loin de susciter la moindre tristesse, le décès de la vieille Caravan produit chez ses proches une mise en scène élaborée, où les gestes ne sont que des poses. L'« inattention étudiée » (I, 203) qu'adopte la belle-fille pendant le repas n'est que l'annonce de la facticité du rituel qu'elle organise devant les voisines¹, dans la chambre de la défunte, devant laquelle, « un mouchoir sur la figure, [elle] simul[e] un hoquet désespéré² » (I, 212). Dans ce faux rituel, à défaut d'« eau bénite » (I, 201), le corps est consacré à l'eau salée. Forte du modèle donné par sa mère, la fille de la famille mime à son tour, pour les enfants du village, la pseudo cérémonie funèbre :

Une fois dans la chambre, la fillette, imitant sa mère, régla le cérémonial. Elle guida solennellement ses camarades, s'agenouilla, fit le signe de la croix, remua les lèvres, se releva, aspergea le lit, et pendant que les enfants, en tas serré, s'approchaient effrayés, curieux et ravis, pour contempler le visage et les mains, elle se mit soudain à simuler des sanglots en se cachant les yeux dans son petit mouchoir (I, 213).

C'est à une parodie de la parodie qu'on assiste ici. Le simulacre de la tristesse se transmet de mère en fille. Le mimétisme de celle-ci est impeccable, de l'accueil du public à la

¹ Sur le défilé des voisins devant le défunt, voir « Miss Harriet » (I, 894), « Le Vieux » (I, 1136), « La Petite Roque » (II, 626).

² Voir « L'Héritage » (II, 27).

gestuelle prétendue solennelle, en passant par l'accessoire du mouchoir. Tout ce fait dans un rythme mécanique et raide que suggèrent la parataxe et les séquences brèves.

Puis, consolée brusquement en songeant à ceux qui attendaient devant la porte, elle entraîna, en courant, tout son monde pour ramener bientôt un autre groupe, puis un troisième ; car tous les galopins du pays, jusqu'aux petits mendiants en loques, accouraient à ce plaisir nouveau ; et elle recommençait chaque fois les simagrées maternelles avec une perfection absolue (I, 213).

La répétition de la scène devant plusieurs groupes de spectateurs fait de la mort un spectacle de curiosité d'où toute émotion est évacuée. Actrice en puissance, l'enfant, mise à bonne école dès son plus jeune âge, apprend à jouer la comédie des sentiments.

Une fois appris, le rôle sert toute la vie. Nulle part notre corpus ne suggère l'idée que les vieilles personnes échappent à la règle : il n'y a pas d'âge pour faire semblant, on ne devient pas plus authentique à l'approche de la mort. C'est ce que l'on comprend grâce à la Rapet, la vieille héroïne du « Diable », qui offre une parfaite maîtrise dans l'art de la duperie. Car, alors qu'elle vient de se déguiser en diable pour précipiter la mort d'une vieille paysanne qui tarde à mourir, elle se prête au rituel qui sied à ce genre de situation :

avec les gestes professionnels, elle ferma les yeux énormes de la morte, posa sur le lit une assiette, versa dedans l'eau du bénitier, y trempa le buis cloué sur la commode et, s'agenouillant, se mit à réciter avec ferveur les prières des trépassés qu'elle savait par cœur, par métier (I, 776).

Là encore le simulacre de rituel est parfait. Tandis que tous les gestes du cérémonial sont méticuleusement exécutés, la fin de la phrase fait imploser la sérénité qui préside au rite. En effet, la juxtaposition des deux dernières locutions adverbiales vient in extremis démasquer la « ferveur » simulée du personnage pour ne conserver que le caractère « professionnel » de ses gestes. On le sait, la locution « par cœur » signifie « mécaniquement », le cœur étant considéré dès l'Antiquité comme le siège de la mémoire. Ainsi, l'expression vide le mot « cœur » de toute affectivité en la remplaçant par des automatismes que confirme – si nécessaire – l'ajout de « par métier », qui réduit ces prières à une litanie sans âme.

Au fond, l'illusion est telle que seules les ombres disent la vérité sur les hommes. C'est ce dont témoigne la scène de *Bel-Ami* qui se déroule dans le café que tiennent les parents du héros :

La pauvre lumière jetait sur les murs gris les ombres des têtes avec des nez énormes et des gestes démesurés. On voyait parfois une main géante lever une fourchette

pareille à une fourche vers une bouche qui s'ouvrait comme une gueule de monstre, quand quelqu'un, se tournant un peu, présentait son profil à la flamme jaune et tremblante (BA, p. 361).

Cette image peut se lire comme une allégorie où il s'agit de révéler l'envers de l'individu. Convaincu du caractère insaisissable de la réalité des êtres, Maupassant détourne le mythe de la caverne¹, pour faire des ombres le lieu où apparaît le véritable visage des hommes, mi guignols (« nez énormes », « gestes démesurés »), mi créatures démoniaques (« gueule de monstre » sur fond de flamme). Chez Maupassant, c'est dans les zones sombres que l'on décèle une part de vérité, de lumière.

Le réel et les vivants n'étant les garants d'aucune authenticité, seul l'au-delà s'offre comme recours. C'est ce que découvre avec stupeur le lecteur de « La Morte ». Dans ce conte, le narrateur, venu passer la nuit sur la tombe de sa défunte maîtresse, voit les morts sortir un à un de leur sépulture pour corriger « les mensonges inscrits par les parents sur la pierre funéraire » (I, 943). Sur l'une d'elles où était noté « *Ici repose Jacques Olivand, décédé à l'âge de cinquante et un ans. Il aimait les siens, fut honnête et bon, et mourut dans la paix du Seigneur* » (I, 942), le narrateur voit le squelette ne sauvegarder de la première épitaphe que l'âge et le nom et la corriger en :

Ici repose Jacques Olivand, décédé à l'âge de cinquante et un ans. Il hâta par ses duretés la mort de son père dont il désirait hériter, il tortura sa femme, tourmenta ses enfants, trompa ses voisins, vola quand il le put et mourut misérable (I, 942-943).

Le squelette, non soumis aux règles sociales, met bas le masque et révèle l'être violent, malhonnête et méprisable qu'il a été. Rétablir « la cruelle, terrible et sainte vérité que tout le monde ignore ou feint d'ignorer sur la terre » (I, 942-943), voilà ce qui pousse les revenants à surgir à nouveau dans le monde des vivants, qui n'a rien d'enviable. Loin de s'inscrire dans la tradition chrétienne selon laquelle le défunt repose en paix (et, du même coup, laisse les vivants en paix), le mort, en soustrayant les hommes à l'illusion, a ici une fonction dérangeante.

2. Quand la culture pervertit la nature

Parce qu'elle prétend faire passer un peuple d'un état primitif à un état supérieur, la civilisation instaure des règles permettant de vivre ensemble. Pourtant, ces différents

¹ Platon, *La République* (livre VII).

« sédiments¹ » que sont l'argent, la propriété, les lois, la morale et qui recouvrent la nature humaine aliènent l'individu. Au fil des époques, la vie en société a éloigné l'homme de son état originel en lui imposant des principes contre nature que Maupassant s'attache à dénoncer.

a- La loi du marché ou l'argent hissé au rang de valeur

La loi du marché est issue de la culture. En plein essor du capitalisme, elle fait de l'argent un acteur clé des relations humaines², qui les pervertit. Voyons à cet égard ce qui se produit dans « Le Rosier de Mme Husson » :

Isidore était un cas de vertu exceptionnel, notoire, inattaquable. Personne, parmi les plus sceptiques, parmi les plus incrédules, n'aurait pu, n'aurait osé soupçonner Isidore de la plus légère infraction à une loi quelconque de la morale. [...] C'était une perfection, une perle (I, 958).

C'est par une coquette somme d'argent³ que sera récompensée la pureté légendaire du jeune homme, désormais attifé d'un costume blanc qui lui donne « l'air d'un cygne » (I, 960). Mais bien vite l'habit est taché et le cygne maculé. Car l'équation vertu-argent a pour effet pervers de conduire Isidore à toutes les formes de débauche. En accordant une valeur financière à une qualité morale, Mme Husson – dotée d'« une horreur native du vice » (II, 956) – a favorisé la métamorphose du costume blanc en « loque grise, jaune, grasseuse, fangeuse, déchiquetée, ignoble » et du parangon de vertu en ivrogne luxurieux qui « sen[t] toutes sortes d'odeurs d'égout, de ruisseau et de vice » (II, 964). On le voit, quand la vertu entre dans une distribution de prix, elle se révèle bien fragile.

Car tout est à vendre⁴ dans l'univers maupassantien. Les principales victimes de ce système sont les femmes⁵ et les enfants, considérés dans ce réseau de transaction comme des objets de valeur marchande, si faible⁶ soit-elle. Penchons-nous d'abord sur les femmes. Quelle que soit sa classe sociale, le représentant du sexe fort fait de la fille, la sœur, l'épouse, la maîtresse, la femme un bien qui lui appartient en propre et dont il dispose comme il l'entend⁷. Les premières touchées, bien sûr, sont les prostituées. Ainsi les courtisanes du salon de la marquise Obardi sont-elles considérées par les clients comme autant d'« objets d'occasion

¹ L'image est de Raymond Trousson (*Voyages aux pays de nulle part*, *op. cit.*, p. 138).

² Sur le lien entre destin biologique et intérêts économiques, voir Jean- Louis Cabanès (*CMRR*, *op. cit.*, II, p. 537).

³ Sur les dégâts de l'argent, voir « Les Vingt-cinq Francs de la supérieure » (II, 1032-1037) et « Un fils » (I, 423).

⁴ Voir « Histoire vraie » (I, 459).

⁵ L'homme fait rarement l'objet de la transaction, voir « Tribunaux rustiques » (II, 390) et « Autres temps » (I, 455).

⁶ Dans « L'Héritage », Lesable va même jusqu'à dire de Boissel qu'il « est une non-valeur » (II, 16).

⁷ D'où l'idée que les êtres sont interchangeables : voir « La Chambre 11 » (II, 395), « Hautot père et fils » (II, 1067-1068), *BA* (p. 351, 363, 365, 368, 379) et *MO* (p. 631, 660, 672).

valant le neuf, et même mieux, côtés cher, à prendre à bail¹ » (II, 243). Mais cette caractéristique ne se cantonne pas aux filles publiques. Tous les milieux sont régis par la même loi. L'académicien d'« Un fils » qui a violé la jolie Jeanne Kerradec nous le rappelle avec désinvolture : « les servantes d'auberge [so]nt généralement destinées à distraire [...] les voyageurs » (I, 420). Largement répandue dans le monde paysan, l'évaluation marchande des femmes est aussi monnaie courante dans la sphère aristocratique : ainsi les jeunes gens riches de *Mont-Oriol* se procurent-ils « des listes d'héritières comme on a des listes de maisons à vendre » (MO, p. 641). Si, dans le *meilleur* des cas, le personnage féminin équivaut à un « objet précieux² » (NC, p. 1117) qu'on exhibe dans le salon « comme on montre au bois une paire d'alezans » (II, 526), qu'on « étal[e] sous les yeux jaloux du public » (II, 535), dont on vante les qualités et le prix tel un « cheval de course » (MO, p. 640), il est le plus souvent assimilé à un « bibelot³ », comme dans *Bel-Ami*, *Mont-Oriol*, *Notre cœur* et « L'Inconnue » (R, p. 380, 521, 1141 ; II, 442). Dans « Histoire vraie », la dépréciation de la femme est telle qu'elle mérite un traitement particulier : on y voit en effet le *noble* M. de Varnetot proposer une affaire à son voisin : « Il me céderait sa servante et je lui vendrais ma jument noire » (I, 458). Lue rapidement, la phrase semble suggérer une stricte équivalence entre les deux objets d'échange. Mais le lecteur attentif notera le choix lourd de sous-entendus des deux verbes distincts, dont le premier est discrédité par rapport au second. La suite lui donnera raison puisque, deux lignes plus loin, le doute est levé : « la petite vint au château et je conduisis moi-même à Cauville ma jument, que je laissai pour trois cents écus » (I, 458). L'argent compense la différence de valeur. Dans cet univers qui n'a pas encore intégré les droits de l'homme, l'utilitaire prime sur l'humain. Et personne ne s'en étonne, ni ne s'en offusque. Sauf Maupassant, qui intitule son récit « Histoire vraie », pour nous interdire de le lire comme une fable, nous mettre face à la réalité.

La femme a donc une valeur marchande. Ainsi, dans « Une vente », la mère Brument est-elle l'enjeu d'une transaction instiguée par son propre mari qui, ayant besoin d'argent, déclare un jour à son ami Cornu : « — J' te vends ma femme » (I, 1210). Mais comment évaluer un tel *produit* ? Quel prix lui donner ? Face à cette difficulté, le mari propose de vendre son épouse... « au mètre cube » (I, 1210). En réduisant ainsi le personnage féminin à de la matière première, le processus de réification (I, 1209) est parachevé. Mais la dévalorisation de l'humain ne s'arrête pas là. Dans toute transaction, le fait que le produit soit

¹ Voir « L'Ermite » (II, 689), « Aux eaux » (II, 1262), *Mont-Oriol* (R, p. 639-640).

² Voir, chez les Walter, le tableau intitulé *Le Haut et le Bas* (BA, p. 294).

³ L'image sert aussi pour désigner Mariolle, largement féminisé dans le roman (NC, p. 1116).

ou non d'occasion influe sur sa valeur. C'est aussi le cas ici puisque Cornu fait remarquer à son ami que sa femme n'est plus toute « neuve » : « — [...] a t'a servi, pas vrai, donc c'est du r'tour¹ » (I, 1211). Le marchandage lui permet de faire baisser le prix. Malgré la réduction obtenue, l'acheteur déplore que la mère Brument ne soit pas à son goût, mais trouve un réconfort dans l'idée qu'une femme « belle ou laide, ça fait pas moins le même usage » (I, 1211). La victime a beau traîner en justice les deux compères qui ont fait d'elle une marchandise comme une autre, aucune morale ne ressort de cette histoire. En effet, après avoir écouté les deux partis, le jury prononce un acquittement agrémenté d'une leçon de morale « sur la majesté du mariage, et établissant la délimitation précise des transactions commerciales » (I, 1212). Notons toute l'ironie que recèle l'allusion à la « majesté du mariage ». La traite des épouses, restée impunie, peut donc être recommencée et imitée. À travers ses propres scènes de la vie privée, Maupassant se révèle l'héritier de Balzac qui affirmait sans détours, par la voix de la marquise d'Aiglemont, que le mariage est « une prostitution légale² ».

Si ce type de transaction est possible, c'est parce que le mariage, loin d'être motivé par l'amour, prend la forme d'un marché. L'homme y devient propriétaire de son épouse, qui agit contre son gré³. C'est pourquoi, le soir du mariage de sa fille, le baron Le Perthuis des Vauds ne manque pas de rappeler à Jeanne qu'elle « apparten[t] tout entière à [s]on mari » (*UV*, p. 45). Le mariage est une « affaire » (I, 235 ; *FCM*, p. 881) qui se règle, notamment dans le milieu paysan d'« Histoire vraie », du « Père Amable » ou d'*Une vie*, comme l'achat d'« une vache » (I, 460 ; II, 737 ; *R*, p. 106). C'est seulement après coup, avec le recul de la désillusion, que les femmes prennent conscience de ce qu'est véritablement le mariage, y compris dans les classes les plus élevées : « — Vous m'avez épousée malgré moi [...]. Vous m'avez donc achetée⁴ » (I, 1208), reproche la comtesse de Mascaret à son mari, pleine d'acrimonie. Sous différents registres, aussi bien dans des textes de fiction que dans des articles de journaux, Maupassant prend explicitement parti pour la femme, pour l'épouse. Écoutons sa révolte dans « Un dilemme », paru en 1881 : « Le droit exclusif de propriété exercé sur un être égal à nous constitue une sorte d'esclavage, détruit en partie le libre arbitre de cet être, attente en tout cas d'une façon flagrante à l'intégrité de sa liberté » (*Chro.*, J. I, p. 334). Maupassant condamne haut et fort l'asservissement légal. *A fortiori* quand il s'agit

¹ Voir « À propos du divorce » (*Chro.*, J. II, p. 87-88) et « Le Cas de Mme Luneau », où l'accusée veut « un [enfant] neuf » (I, 964).

² *La Femme de trente ans*, *La Comédie humaine*, op. cit., 1976, p. 1114.

³ Voir « Première neige » (I, 1095), « Rencontre » (I, 1237), « La Revanche » (II, 387), « Le Fermier » (II, 818), *Mont-Oriol* (*R*, p. 494) et *Fort comme la mort* (*R*, p. 913).

⁴ Voir « Monsieur Parent » (II, 598) et *Mont-Oriol* (*R*, p. 564, 573).

d'une de ces « unions disproportionnées » entre deux êtres (l'un jeune, l'autre vieux), qu'il dénonce fermement en tant que pratique « anormale, condamnable, odieuse¹ » (*Chro.*, J. III, p. 307), car à la fois contraire à la morale et à la nature. C'est sciemment que Maupassant intitule son article « Loi morale » : il est nécessaire de réglementer ces comportements cautionnés par les institutions mais qui transgressent les lois de la nature.

Et le système est d'autant plus pervers que certaines femmes souscrivent elles-mêmes à cette transaction qu'est le mariage², considérant qu'elles ont à y gagner, même si elles doivent renoncer à leur liberté. Ainsi, l'auteur d'« Une lettre » assure-t-elle à propos de celui qu'elle va épouser que peu lui importe « que cet homme soit vieux et laid » ; ce qui compte, « c'est qu'il soit riche³ » (I, 494). Ici, la femme se marie de plein gré. Parfois même, c'est elle qui est l'auteur du contrat. C'est le cas dans *Pierre et Jean*, lorsque Jean et Mme Rosémilly s'engagent mutuellement. Dans cette scène où le mariage est apparenté à un marché, les deux personnages sont traités de façon contrastée : à l'élan sentimental du jeune homme (« l'œil allumé », « le cœur ému », la « voix tendre », « soulevé de désirs », *PJ*, p. 788, 789, 790, 791) s'oppose le pragmatisme de la jeune veuve, au caractère infantile de l'un répond le ton autoritaire de l'autre :

Jean penché vers elle murmura :

— Comme vous êtes jolie !

Elle répondit, sur le ton qu'on prend pour gronder un enfant :

— Voulez-vous bien vous taire ? (*PJ*, p. 790).

Rejetant toute tentation de badiner, la femme donne le la. Pour Mme Rosémilly, parler de mariage revient à « parler d'affaires et à renoncer aux plaisirs » (*PJ*, p. 792). Après un bref préambule, elle « ten[d] sa main » à Jean en déclarant qu'elle « veu[t] bien » l'épouser (*PJ*, p. 793). Le marché est conclu⁴, assorti d'une poignée de mains entre professionnels. Alors que le paysage initial, qui ressemblait au chaos originel (« au bout du vallon », « au bord de l'abîme », « à perte de vue », *PJ*, p. 789), laissait imaginer que sentiments et authenticité allaient rimer, la seconde partie de la séquence, qui se déroule dans un paysage vaseux (« cette plaine gluante de varechs », « la mare salée », *PJ*, p. 790, 792), fait dissoner le tout. Dans ce cadre domestiqué (symbolisé par « un banc » et un sentier « moins escarpé », *PJ*,

¹ Même condamnation par Trémoulin dans « Un soir » (II, 1084).

² Voir *Fort comme la mort* (*R*, p. 850-851).

³ Voir « Monsieur Parent » (II, 615).

⁴ Le terme est employé dans *Fort comme la mort* à propos du mariage entre Annette et le marquis de Farandal (*R*, p. 880).

p. 790), l'union entre deux êtres n'est envisagée que sous sa forme contractuelle. Toute question sentimentale est évincée.

Quand ce ne sont pas les femmes, ce sont les enfants qui, toutes classes confondues, sont à vendre. Et eux connaissent un sort bien pire puisqu'ils sont autant victimes de leur père que de leur mère. Dans « L'Abandonné », l'air de rien, au détour d'une phrase, le personnage éponyme est assimilé à un bien. On y voit une vieille aristocrate, madame de Cadour, pleurer à l'idée de revoir son enfant naturel, qu'elle a abandonné des années auparavant. Pour expliquer ces larmes à la paysanne témoin de la scène, son ancien amant invente un mensonge : « — elle a perdu sa montre en route, une belle montre, et ça lui a fait de la peine » (II, 231). Chez cet homme qui se targue d'avoir laissé en héritage à l'enfant illégitime une ferme de « quatre-vingt mille francs » (II, 232), l'abandon a un prix, mais uniquement financier. La ferme vaut les parents ; l'argent vaut l'investissement affectif. Partant, l'être humain est réduit à un objet d'échange, dans une transaction d'où est exclu tout sentiment. Dans « Aux champs » également, l'enfant est considéré sous l'angle de sa valeur marchande, et jamais la situation n'est condamnée ou interrogée par les représentants de l'ordre tels que le maire, le curé ou l'instituteur (I, 612). À l'origine, c'est-à-dire au début du conte, c'est l'indifférenciation qui règne entre les Tuvache et les Vallin : les deux familles cohabitent sans distinction avec « toute la marmaille » (I, 607). Mais tout est bouleversé par l'entrée en scène du couple d'Hubières, dont la femme propose successivement aux deux mères d'acheter un de leurs enfants et s'empare du marmot qu'elle vient d'« adopter » (I, 609) « comme on emporte un bibelot désiré d'un magasin » (I, 610). L'offre sonne le glas de l'équilibre originel. En introduisant l'argent¹ chez ces miséreux de même condition, les bourgeois de la ville sèment le chaos. Une fois le marché conclu avec la seconde famille (qui touchera une rente à vie en échange de cette vente), les liens avec la première sont définitivement rompus. En effet, par fierté mais aussi par jalousie, la mère qui a refusé l'offre décharge contre la maison voisine devenue ennemie toute sa hargne, « répétant sans cesse de porte en porte qu'il fallait être dénaturé pour vendre son enfant, que c'était une horreur, une saleté, une corromperie » (I, 611). La violence du portrait-charge sert d'autopersuasion à la mère qui considère qu'elle seule est restée digne. Enfin, l'ordre intime est bouleversé, les liens familiaux brisés puisque le fils Tuvache, après avoir insulté ses parents, les abandonne en leur imputant son « malheur » et les renie, en leur reprochant (dans un ultime paradoxe) d'avoir été « sacrifié »

¹ Voir, *a contrario*, « Le Donneur d'eau bénite » (I, 60-64).

(I, 612). Charles Castella a raison de voir dans « l'opération mercantile la force d'un sortilège : béni qui se soumet à la loi du marché ; maudit qui la récuse¹ ». Mais c'est aussi l'ordre social qui est bouleversé puisque l'intervention des d'Hubières revient à « ruiner *tout* l'équilibre pair », à « démanteler la symétrie initiale² ». Pour les Tuvache qui paradoxalement paient le prix fort, l'aventure constitue une perte sèche, sans compensation ni retour. En faisant irruption dans un milieu primitivement stable, l'argent déséquilibre les rapports entre semblables et instaure la haine.

La loi du marché, c'est encore celle qui l'emporte – de manière terrifiante – dans « La Mère aux monstres ». Dans cette histoire, s'étant confectionné un corset spécifique pour rester belle, une femme se transforme en machine à fabriquer des êtres difformes :

Elle estropia dans ses entrailles le petit être étreint par l'affreuse machine ; elle le comprima, le déforma, en fit un monstre. Son crâne pressé s'allongea, jaillit en pointe avec deux gros yeux en dehors tout sortis du front. Les membres opprimés contre le corps poussèrent, tortus comme le bois des vignes, s'allongèrent démesurément, terminés par des doigts pareils à des pattes d'araignées. Le torse demeura tout petit et rond comme une noix (I, 845).

Par cet odieux procédé anti-eugénique, la mère confectionne un nouveau-né monstrueux : à la fois animalisé (« araignée ») et végétalisé (« vigne », « noix ») sous l'effet de la torture, le petit être humain est littéralement dénaturé. Prenant le contre-pied de son rôle de mère, la femme métamorphose l'enfant en créature d'une autre espèce. Ce faisant, elle est un double maléfique de Dieu, un démiurge satanique qui engendre des créatures cauchemardesques. Rapidement, la femme découvre la valeur marchande de ses *produits* auprès des « montreurs de phénomènes » (I, 846) :

elle se mit à marchander, à discuter sou par sou, les allumant par les difformités de son enfant, haussant ses prix avec une ténacité de paysan [...]. Ce gain inespéré affola la mère, et le désir ne la quitta plus d'enfanter un autre phénomène, pour se faire des rentes comme une bourgeoise [...], et elle devint habile, paraît-il, à varier les formes de ses monstres selon les pressions qu'elle leur faisait subir pendant le temps de sa grossesse. Elle en eut de longs et de courts, les uns pareils à des crabes, les autres semblables à des lézards [...]. Elle en possède en ce moment onze bien vivants, qui lui rapportent, bon an mal an, cinq à six mille francs [...]. Elle établit même des enchères entre [les bateleurs] quand le sujet en vaut la peine (I, 846).

L'appât du gain pousse cette mère à façonner à sa guise les enfants qu'elle porte dans son ventre. Le but recherché est d'offrir des modèles variés de monstres, de diversifier l'offre.

¹ Charles Castella, *Les Contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu. Lecture sociogénétique*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2000, p. 21.

² Jean Paris, *Univers parallèles II. Le Point aveugle. Poésie-Roman*, Paris, Seuil, 1975, p. 157.

Après avoir été rabaissé au rang d'animal (et pas n'importe lequel puisque le crabe et le lézard figurent en bas de la chaîne de l'évolution), l'enfant est réifié, réduit à un objet de transaction, dans un marché d'où est évincé le moindre sentiment. Pire, lorsque certains meurent d'avoir subi trop de tortures, la peine de la mère – « Plusieurs moururent ; elle fut désolée » (I, 846) – n'est pas à créditer à la compassion mais à chercher du côté de la perte sèche, du manque à gagner. Tout se passe comme si était occulté le fait qu'il s'agit d'êtres humains. D'abord qualifié d'« enfant », le petit être perd rapidement son statut d'homme pour n'être plus, à mesure que la demande permet de faire monter les prix, qu'un « phénomène », un « monstre », et enfin un « sujet », au sens de *curiosité*. On ne trouve aucun terme affectif dans la bouche de cette femme dénuée d'amour, de pitié, de scrupule, de remords, qui du mot *mère* ne garde que l'idée de productivité. Celui qui n'a pas d'âme n'a pas d'état d'âme. Cette « brute » (I, 844) est à son tour devenue un monstre, mais d'un autre genre : elle est une machine, une matrice déshumanisée qui rentabilise au maximum sa production et pervertit l'usage de son corps.

À lire ce texte, on ne peut s'empêcher de penser au célèbre chapitre de *L'Homme qui rit* consacré aux « Comprachicos », ces hors-la-loi qui volent des enfants pour en faire des monstres. Voyons, par comparaison, la description qu'en fait Hugo dans son roman paru en 1869, soit quatorze ans avant le conte que nous venons d'étudier :

En Chine, de tout temps, on a vu la recherche d'art et d'industrie que voici : c'est le moulage de l'homme vivant. On prend un enfant de deux ou trois ans, on le met dans un vase de porcelaine plus ou moins bizarre, sans couvercle et sans fond, pour que la tête et les pieds passent. Le jour on tient ce vase debout, la nuit on le couche pour que l'enfant puisse dormir. L'enfant grossit ainsi sans grandir, emplissant de sa chair comprimée et de ses os tordus les bossages du vase. Cette croissance en bouteille dure plusieurs années. À un moment donné, elle est irrémédiable. Quand on juge que cela a pris et que le monstre est fait, on casse le vase, l'enfant en sort, et l'on a un homme ayant la forme d'un pot.

C'est commode ; on peut d'avance se commander son nain de la forme qu'on veut¹.

Ce texte n'est pas moins décapant que celui de Maupassant. Chez Hugo, la violence repose sur la froideur de l'énonciation, qui tient en grande partie à l'emploi du pronom impersonnel « on² » qui donne à l'extrait l'apparence d'une recette transmise de génération en génération : « on prend », « on le met », « on tient », « on le couche », « on casse ». Est inclus dans le mode d'emploi le temps de pause : il faut attendre « que cela a[it] pris », comme pour un pain qui doit lever. Le point commun entre les deux textes est qu'ils dénoncent une

¹ *L'Homme qui rit* (I, II, 4).

² Voir « Un combat mortel » (*Chro.*, D. I. p. 423).

pratique monstrueuse inventée de part et d'autre par des hors-la-loi. Ce procédé que la société renonce à proscrire (I, 846) et que tout un public cautionne (I, 846) repose sur la déshumanisation des enfants. Mais voyons maintenant ce qui les distingue. Dans l'un des cas, la déformation est décidée par des voleurs d'enfants et exercée par un objet. Dans l'autre, elle l'est par la mère elle-même et se fait *in utero*. Chez Maupassant, c'est le lien charnel, naturel, qui unit la mère à son enfant qui est en question, c'est l'instinct maternel qui est battu en brèche¹, c'est le mythe de la maternité qui est perverti². De plus, tandis que Hugo offre à Gwynplaine, l'enfant difforme, le rôle principal de son long roman et lui donne l'épaisseur d'un héros quasi christique, Maupassant, lui, centre son récit – bien plus court, certes – sur le personnage de la mère. La nouvelle est d'autant plus percutante que, comme par un effet de mimétisme, elle n'accorde aucune place au point de vue des petites créatures.

Mais l'aspect le plus audacieux, peut-être, du conte de Maupassant tient à son dispositif narratif qui en démultiplie la portée polémique. En effet, cette histoire est le récit encadré d'une autre histoire, survolée certes, mais sur laquelle se clôt le texte : celle d'« une femme élégante, charmante, coquette, aimée, entourée d'hommes qui la respectent » (I, 847) et qui n'est autre que la mère de « trois petits êtres [...] difformes, bossus et crochus, hideux », eux aussi « fabriqués au corset » (I, 847). En faisant entrer ce nouveau personnage à la fin de son conte, Maupassant montre que l'histoire de la mère aux monstres n'est donc pas un cas unique ni un cas emblématique des classes les plus défavorisées, les plus rustres. En tous cas, derrière les apparences, la femme du monde est autant coupable que la campagnarde³. On serait même tenté de dire plus car elle est poussée non par le besoin d'argent mais par un narcissisme aveugle. De plus, l'allusion finale aux hommes qui recherchent la compagnie de ces femmes les rend coresponsables du martyre infligé aux « pauvres petits qu'il faut plaindre » (I, 847). Au fond, ce que dénonce ici Maupassant, c'est un système paradoxal qui rend incompatibles maternité et sexualité : c'est par « soumission aux normes esthétiques et cosmétiques⁴ » de la société de son temps que la femme devient parfois une génitrice de malheur. Dans ce système lui-même contre nature, les hommes imposent aux femmes des normes physiques telles que leur instinct maternel est dénaturé, perverti, anéanti.

¹ Élisabeth Badinter développe cette thèse dans *L'Amour en plus* (Flammarion, 1980).

² Catherine Botterel-Michel, « La maternité dans l'œuvre de Maupassant : un mythe perverti », *BFM, op. cit.*, p. 35.

³ Louis Forestier en conclut qu'« il faudrait dire, plutôt, *les mères que la mère* » (I, 1536).

⁴ Jean-Louis Cabanès, *CMRR, op. cit.*, II, p. 536.

Si un tel contrat entre une mère et des employés de zoos est concevable dans le monde de Maupassant, c'est parce que l'argent est souvent l'objet d'un désir premier¹. En témoigne Bel-Ami, cet « affamé d'argent » (*Chro.* J. III, p. 165), ce double inversé du vieux poète Norbert de Varenne qui lui « boi[t] à la revanche de l'esprit sur les millions » (*BA*, p. 440). En effet, à peine marié à Madeleine Forestier, voilà que Duroy l'embrasse « avec l'élan joyeux d'un homme heureux qui vient de trouver un trésor » et lui déclare qu'il l'« aime beaucoup... beaucoup... beaucoup » (*BA*, p. 355). La richesse sémantique du terme « trésor » ainsi que la répétition de l'adverbe quantitatif semblent établir une équation entre la qualité de l'amour et la dot convoitée. Il n'y a aucun doute possible pour Duroy : l'argent fait le bonheur. Plus tard, quand il entreprend d'envoyer une grosse somme d'argent à ses parents, il se dit qu'ainsi, ils « ser[o]nt contents, heureux » (*BA*, p. 478). Dans *Pierre et Jean* aussi, où le fils cadet « dor[t], riche et satisfait », on retrouve cette équation entre bonheur et argent, le deuxième adjectif faisant presque pléonasme (*PJ*, p. 770). De même, la dernière phrase du « Le Mariage du lieutenant Laré », lourde de sous-entendus, vient ternir la fin heureuse : « Elle apportait six cent mille francs de dot et était, disait-on, la plus jolie mariée qu'on eût encore vue cette année-là » (*I*, 69). Évoquée immédiatement après le montant de la dote, la beauté de la jeune femme (qui ne vient qu'en second, donc, comme une sorte de bonus) laisse sceptique et suggère discrètement un lien de cause à effet entre les deux données².

Dans *Bel-Ami* et *Mont-Oriol*, certains personnages, qui font rimer finance et puissance, instaurent une nouvelle morale de l'argent³. C'est le cas de Walter, le grand patron de *La Vie française* qui est « devenu, en quelques jours, un des maîtres du monde, un de ces financiers omnipotents, plus forts que des rois, qui font courber les têtes, balbutier les bouches et sortir tout ce qu'il y a de bassesse, de lâcheté et d'envie au fond du cœur humain » (*BA*, p. 432). Du même acabit, le richissime homme d'affaires de *Mont-Oriol* clame haut et fort :

— Le grand combat, aujourd'hui, c'est avec l'argent qu'on le livre [...]. Et je me bats, sacrebleu ! je me bats du matin au soir contre tout le monde, avec tout le monde. Et c'est vivre, cela, c'est vivre largement, comme vivaient les puissants de jadis. Nous sommes les puissants d'aujourd'hui, voilà, les vrais, les seuls puissants ! (*MO*, p. 516).

¹ Voir « Le Pain maudit » (*I*, 832) et « Mon oncle Jules » (*I*, 933). Sur cette question, voir Pierre Cogny (*Maupassant, l'homme sans dieu, op. cit.*, p. 58-59) et Charles Castella (*Les Contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu, op. cit.*, p. 51).

² Voir *Pierre et Jean* (*R*, p. 788).

³ Il s'agit de Walter et d'Andermatt, juifs tous les deux. Sur la question de l'antisémitisme de Maupassant, les commentaires divergents, voir notamment André Vial (*MAR, op. cit.*, p. 297) et Marie-Claire Bancquart (« Maupassant, la guerre, la politique », *Magazine littéraire*, n° 156, janv. 1980, p. 20).

Vivre, c'est faire de l'argent. Ici, toute l'énergie vitale a été absorbée par un autre désir. En mettant en scène des hommes dénués de toute libido et obsédés par l'ambition, le pouvoir, l'argent¹, Maupassant donne à voir une image originale de la frigidité, masculine. Ainsi, Christiane, avec un certain sens de l'euphémisme, révèle à son amant que son mari n'« y tient guère » (*MO*, p. 590), trop obnubilé qu'il est par sa volonté de puissance et son goût pour les affaires. En affirmant entendre dans la tête de son beau-frère « le même bruit que dans les salles de Monte-Carlo, ce bruit d'or remué, battu, traîné, raclé, perdu, gagné » (*MO*, p. 516), Gontran de Ravenel abonde dans le sens d'un Andermatt réduit – « paternité défaillante² » oblige – à « une étrange machine humaine construite uniquement pour calculer, agiter, manipuler mentalement de l'argent » (*MO*, p. 516-517). Quant au personnage de Walter³, le patron de Bel-Ami, il ne parle que de cours de bourses et de placements financiers, se désintéresse pleinement de son épouse, cette « belle femme » (*BA*, p. 214) dont le « regard trouble, hésitant » (*BA*, p. 385-386) trahit la passion refoulée.

À partir du moment où il est si valorisé, l'argent pervertit les rapports humains : tantôt il pousse à la compromission comme dans « La Confession de Théodule Sabot », où le héros, menuisier qui « mang[e] » (I, 1021) du curé, accepte de communier et de se confesser en échange d'un contrat juteux ; tantôt il suscite par intérêt des sentiments⁴ tels que le respect ou l'amitié ; tantôt il dénature les liens entre les hommes. C'est le terrible constat que l'on fait à la lecture de « Première neige », dont la jeune héroïne aux « poumons malades » (I, 1095) va mourir par la faute de son mari, trop économe pour chauffer « l'air glacé du château » (I, 1097). Dans « En mer », c'est le lien même qui unit deux frères qui est symboliquement tranché à cause de l'argent. Alors qu'il est en train de faire descendre le filet dans l'eau pour entamer la pêche jusque-là retardée par une grosse tempête, Javel cadet voit son bras brutalement pris dans le chalut. Pour « sauver le bras » (I, 741), il n'y a qu'une chose à faire, couper le filet. Mais Javel aîné, propriétaire du bateau, « regardant à son bien » (I, 744), refuse de sacrifier le matériel. C'est après diverses manœuvres qu'il finit par dégager le membre prisonnier. Mais le mal est fait : le bras est « foutu » (I, 741), probablement atteint du « Noir » (I, 742), c'est-à-dire de la gangrène. Il faut donc couper le membre. Javel cadet est une des innombrables victimes d'un système impitoyable où l'humain est quantifié, réduit à

¹ Voir « Galanterie sacrée » (*Chro.*, J. I, p. 326). Sur l'appât du gain comme substitut à la sexualité, voir Jean Salem, *Philosophie de Maupassant* (*op. cit.*, p. 97) et Alain Quesnel, *Premières leçons sur les romans de Maupassant* (*op. cit.*, p. 38).

² Jean Salem, *Philosophie de Maupassant*, *op. cit.*, p. 97.

³ À peine esquissé, le personnage de M. de Marelle, au dire de sa femme, « n'a pas d'opinion » mais uniquement « des abstentions » en matière de sexualité (*BA*, p. 258).

⁴ Voir *Pierre et Jean* (*PJ*, p. 751), « La Rempailleuse » (I, 549) « L'Orphelin » (I, 849) « La Farce » (I, 1113), « L'Héritage » (II, 66), « Le Rosier de Mme Husson » (II, 959).

un « débris » (I, 743), où l'« avoir » (I, 741) l'emporte sur l'être, où la loi de l'argent destitue la loi du sang, où le profit financier prévaut sur la perte humaine¹.

De la même manière, le problème d'héritage qui survient entre Pierre et Jean dévoile le caractère ténu du lien fraternel² censé les unir. Au fond, c'est la valeur de la famille qui est mise en cause dans ce roman, qui fait contraster contenu et titre. À lire *Pierre et Jean*, on se rend compte en effet que la conjonction dit plus la séparation que le rapprochement. Au cadet, à l'intime s'oppose l'aîné, l'« étranger » (*PJ*, p. 778). À l'enfant illégitime, au préféré s'oppose le fils légitime, l'exclu. Dès le début, la relation est mise en scène de façon en apparence anecdotique par une course d'aviron (*PJ*, p. 724). Loin du simple jeu, il s'agit d'« une lutte » (*PJ*, p. 723), emblématique de leur « fraternelle et inoffensive inimitié » (*PJ*, p. 719). Cet esprit de compétition s'amplifie autour du personnage de Mme Rosémilly, que Mme Roland espère comme belle-fille :

Les deux fils [...] avaient aussitôt commencé à la courtiser, moins par désir de lui plaire que par envie de se supplanter. La mère, prudente et pratique, espérait vivement qu'un des deux triompherait, car la jeune femme était riche, mais elle aurait aussi bien voulu que l'autre n'en eût point de chagrin (*PJ*, p. 720).

Même si elle révèle la capacité à compatir de la mère, la dernière proposition arrive un peu trop tard dans le raisonnement, après l'allusion au combat, l'éventualité de l'échec d'un des deux participants et l'argument de l'argent. Le chagrin de l'un pèse moins que le succès de l'autre ; le conditionnel passé (« elle aurait bien voulu ») parvient mal à contrebalancer la réalité de l'indicatif (elle « espérait vivement »). L'idée même de sacrifice est déjà en germe ici et le prix de la peine est déjà accepté.

Par la suite, la perspective d'un héritage – telle une « une piqure de guêpe » (*PJ*, p. 746) – va accélérer le processus, faire éclater la dissension originelle et polluer complètement les liens du sang. Tout au long de l'œuvre en effet, sitôt que le terme « frère » apparaît, c'est pour être sapé par le contexte lexical ou grammatical. Au début, c'est l'amour fraternel qui est dégradé puisque Pierre éprouve envers Jean un sentiment mêlé de condescendance : « s'il aimait son frère, il ne pouvait s'abstenir de le juger un peu médiocre et de se croire supérieur » (*PJ*, p. 747). Peu à peu, la distance va croître, accentuée par la découverte de l'ancien adultère maternel. La fratrie implose à partir du moment où l'aîné réalise que son frère a été « enfanté [...] de la caresse d'un étranger » (*PJ*, p. 770). La fausse

¹ Dans « En voyage », le propriétaire de la citerne où se sont noyés l'enfant et son précepteur rechigne à la vider, « ayant besoin d'eau pour ses citronniers » (I, 434).

² Dans *Mont-Oriol*, les filles du riche paysan deviennent rivales pour des questions de mariage et d'héritage (*MO*, p. 646).

parenté fait des deux jeunes hommes des étrangers l'un pour l'autre, des faux frères, des frères ennemis. La distance devient irréversible, au point de donner à chacun des envies de meurtre, plus ou moins symbolique : pendant que Jean se demande « comment [...] écarter » l'autre (*PJ*, p. 811), l'aîné rêve « de sauter sur son frère et de le prendre à la gorge » (*PJ*, p. 800). C'est le mythe d'Abel et Caïn, du sacrifice d'un homme par son propre frère, revisité à l'époque moderne. Entre le début et la clôture du roman, tout un monde s'écroule. À la première page, on voit « deux fils » en train de « rire en même temps » sur le bateau de pêche¹ (*PJ*, p. 717). La scène finale, en revanche, nous montre le frère aîné « tout seul » (*PJ*, p. 832) sur un paquebot. À la fin, rien ne reste de l'image originelle de complicité et de filiation commune. Le lien s'est définitivement rompu. Pierre a non seulement perdu un frère (*PJ*, p. 778), mais aussi toute sa famille : il n'est désormais qu'un « étranger » condamné au départ, dont « les dernières attaches avec les siens » sont brisées (*PJ*, p. 821). L'argent a fait voler la famille de Pierre et Jean en éclats.

Quand ce n'est pas la fratrie, c'est le couple qui est mis en danger par l'argent, dès lors qu'il s'immisce dans l'intimité. Si les époux Bonnin vivaient auparavant « tranquilles » (I, 614), la vie devient insupportable au sein du couple stérile qui découvre que l'acquisition de l'héritage est conditionnée par la naissance d'un descendant :

La guerre était déclarée, une guerre incessante, acharnée, entre les époux, une sorte de haine épouvantable [...] ; et chaque semaine ils sentaient une folie les envahir, une rage désespérée, une exaspération éperdue avec un tel désespoir qu'ils devenaient capables d'un crime s'il avait fallu le commettre (I, 617-618).

L'argent détrône le sentiment, le conjoint se transforme en ennemi², en obstacle à éliminer. Sœur jumelle de Mme Bonnin, Mlle Cora³ dit en parlant de son mari stérile « qu'il y a des gens bien inutiles et bien gênants » dont on se demande « ce qu'ils font sur la terre si ce n'est d'être à charge à tout le monde » (II, 52). Elle est la digne fille de son père qui préconise que son gendre « ferait mieux de crever pour céder la place à un autre » (II, 52). La paix ne sera de retour dans le ménage qu'une fois que la jeune femme tombera enceinte, grâce aux soins particuliers d'un bellâtre dans les bras duquel le jette son mari. Peu importe le recours à un tiers, seule compte la richesse : « ils s'embrassèrent longtemps, longtemps comme deux bons petits époux, bien tendres, bien unis, bien honnêtes » (I, 618-619). Toute l'ironie du narrateur se fait sentir dans cette phrase où la triple répétition de l'adverbe « bien » sape le

¹ Cette barque s'appelle la *Perle* (*PJ*, p. 721). Une fois de plus, Maupassant semble faire jouer les noms et les situations : dans cette histoire, Pierre n'incarne-t-il pas précisément le grain de sable, le corps étranger ?

² Voir, sur un mode plus mineur, les tensions qui opposent le couple du « Parapluie » (I, 1187).

³ Avec plus de développements, « L'Héritage » (II, 3) raconte la même histoire qu'« Un million ».

sens des adjectifs qui le suivent, sinon pour les Bonnin – qui ne voient plus que leur réussite – du moins pour le lecteur. Si Lesable, double de Bonnin, est fier de se promener dans la rue à côté de sa femme dont le « ventre en bosse [...] attest[e] sa virilité » (I, 62), c'est parce que l'argent s'est substitué à l'honneur en tant que valeur. C'est sur la possession d'une richesse que les personnages fondent ce qu'ils appellent – avec une mauvaise foi qui, très vite elle aussi, s'inverse en bonne foi – amour et bonheur.

Bien plus, face à un drame comme le décès d'un être humain (proche ou non), l'appât du gain balaye très vite la moindre velléité de tristesse et de compassion. En témoigne, dans « Un million », la réaction de l'entourage à la mort de la vieille tante fortunée :

Ce fut dans le cœur des deux jeunes gens une de ces joies secrètes qu'on voile de deuil vis-à-vis de soi-même et vis-à-vis des autres. La conscience se drape de noir, mais l'âme frémit d'allégresse (I, 615).

C'est que les êtres humains souhaitent la mort d'autrui dès qu'elle suppose l'obtention d'argent. Dans « Le Petit Fût », maître Chicot s'exaspère de ne pas voir « cr[ever] » la mère Magloire, cette vieille « carcasse » (II, 80) dont il a acheté les terres en viager. « Il la haïssait d'une haine féroce, sournoise, d'une haine de paysan volé » (I, 80). En bon aubergiste, il décide alors d'accélérer le processus naturel en lui offrant régulièrement de la fine :

bientôt le bruit courut dans la contrée que la mère Magloire s'ivrognait toute seule. On la ramassait tantôt dans sa cuisine, tantôt dans sa cour, tantôt dans les chemins des environs, et il fallait la rapporter chez elle, inerte comme un cadavre. [...] Elle mourut l'hiver suivant, vers la Noël, étant tombée, soûle, dans la neige (I, 82).

Hâter la mort de l'autre pour toucher ce qu'il considère comme son dû, voilà la seule préoccupation du père Chicot. Ce n'est là pour lui que revanche justifiée, que légitime défense si l'on peut dire, le paysan préférant au rôle de victime celui de bourreau.

C'est aux mêmes calculs que l'on assiste dans « Le Diable », où l'appât du gain détermine le comportement des deux protagonistes. Un paysan est contraint par le médecin d'engager une garde pour veiller sa mère mourante. Chacun – d'un côté Honoré¹ Bontemps avec son « amour féroce de l'épargne » (II, 770), de l'autre la vieille Rapet avec « son avarice tenant du phénomène² » (II, 770) – se livre alors à un savant calcul pour perdre le moins d'argent possible, jusqu'à ce que le paysan propose « un trépas à forfait » (II, 771). Le marché est conclu mais, bien vite, la garde perd patience en voyant la mère Bontemps toujours en vie :

¹ Là encore, le choix du prénom est délectable : cherchez l'honneur dans cette terrible histoire...

² Sur l'avarice, voir aussi « Farce normande » (I, 498-502) et « Le Vieux » (I, 1134).

La Rapet, saisie d'inquiétude, s'approcha de l'agonisante, qui demeurait dans le même état, oppressée et impassible, l'œil ouvert et les mains crispées sur sa couverture. Et la garde comprit que cela pouvait durer deux jours, quatre jours, huit jours ainsi ; et une épouvante étreignit son cœur d'avare, tandis qu'une colère furieuse la soulevait contre ce finaud qui l'avait jouée et contre cette femme qui ne mourait pas (II, 774).

Inquiétude, épouvante, colère, voilà les sentiments qu'engendre non pas la mort mais la non-mort de la vieille chez la Rapet, mue par la seule cupidité. Du côté du fils, on assiste à la satisfaction de la résistance de sa mère, non par amour filial, mais par joie de la bonne affaire. Puis Maupassant reprend sur le mode macabre le thème de l'arroseur arrosé : la Rapet se déguise en diable pour faire mourir de peur l'aïeule. À malin, malin et demi ! La mère et le fils Bontemps ont voulu duper la garde. En retour, la Rapet leur joue, en bonne professionnelle, la farce de la mort. Car on ne plaisante pas avec les questions d'argent. Le fils Bontemps en sait quelque chose : « Honoré rentra, le soir venu, il la trouva priant, et il calcula tout de suite qu'elle gagnait encore vingt sous sur lui, car elle n'avait passé que trois jours et une nuit, ce qui faisait en tout cinq francs, au lieu de six qu'il lui devait » (II, 776). Le temps, c'est de l'argent¹ : voilà la seule morale à tirer de cette histoire. Loin de susciter la douleur, la perte de la mère n'est envisagée par cette « brute » de fils que sous l'angle économique (II, 769). Que ce soit dans « Un million », « L'Héritage », « Le Petit Fût », ou « Le Diable », c'est l'argent et non la mort qui suscite des émotions ; c'est la valeur marchande qui prend le pas sur la valeur affective. L'enjeu financier corrompt les rapports entre les êtres et provoque des comportements contre nature. Dénaturés par l'argent qui détruit en eux toute part d'humanité, les liens qui unissent les hommes, qui font d'eux des semblables, sont définitivement brisés. Les personnages de Maupassant ont perdu le sens de la communauté.

b- Les lois morales

Au même titre que la loi du marché, les lois morales sont questionnées par Maupassant. Comment considérer comme fiable² la morale dès lors qu'elle change suivant les pays, les époques et les mœurs ? Comment accorder du crédit à des principes qui varient constamment, tels les « bancs de sable des rivières » (*Chro.* J. I, p. 419) ? Parce qu'elle est relative, la morale est absurde. Tout comme le narrateur de « Chronique », Maupassant serait

¹ Même chose dans « Boule de suif », où Loiseau met à profit le temps perdu pour placer son vin dans le village (I, 102).

² Voir « En séance » (*Chro.* J. II, p. 170).

prêt à parier « cent [...] contre un que le même homme, pour [un] même crime, serait condamné à mort ici, acquitté là, simplement réprimandé sous telle latitude, et félicité sous telle autre » (II, 1273). Au fond, qu'on la considère comme une « poétisation de la vie » (*Chro.* J. I, p. 359 ; *Chro.* J. vol. III, p. 28) ou comme un voile (*MO*, p. 656) « hypocrite » jeté sur le monde (*Chro.* J. II, p. 214), la morale est « mal placée » (*Chro.* J. II, p. 335).

La question est soulevée de manière particulièrement dérangeante dans le conte « Châli ». L'amiral de la Vallée y raconte la « petite aventure d'amour » qu'il eut autrefois avec une fillette qu'il « aim[a] étrangement », en Inde (II, 83, 89). Certes, il confie que cet amour s'est fait « avec honte, avec hésitation, avec une sorte de peur de la justice européenne, avec des réserves, des scrupules » (II, 89-90) ; mais il ajoute néanmoins : « — Je la chérissais comme un père, et je la caressais comme un homme ». Si le narrateur s'empresse de s'excuser auprès de son auditoire d'être allé « un peu loin » avec cette phrase (II, 90), la répétition du « je », alors qu'on attendrait l'ellipse du sujet du second verbe, faiblement éloigné du premier, sonne presque comme une revendication pleinement assumée, où la jouissance est répétée, grâce au récit même. D'autant qu'il est question ensuite des « heures exquis » passées auprès de l'enfant, de l'intensité de cette relation qui se passe de mots¹, et de la sensation inédite, « confuse, puissante, poétique » qu'en retire le héros, visiblement comblé (II, 91). À peine évoquée à travers les termes « honte », « peur », « scrupules », la morale – implicitement tenue pour anti-naturelle² – est congédiée au profit d'un récit déculpabilisé. Dans cette aventure vécue en Inde par un Européen, dans ce conte où s'entrechoquent deux cultures et deux morales, le problème de la pédophilie est posé de manière originale, et perturbante pour le lecteur occidental.

Mais la critique de l'écrivain porte surtout sur le fait que les lois morales écartent de l'état de nature et incitent les hommes à transgresser certains tabous. À travers plusieurs textes, Maupassant mène une réflexion sur la rigidité des mœurs et des règles sociales, en inadéquation avec les élans du corps. Ainsi, contraindre à n'avoir qu'une seule femme (II, 371) ou interdire d'avoir un enfant hors mariage sont des prescriptions qui poussent les êtres, toutes classes sociales confondues, à des actes contre nature tels que l'abandon, la torture d'enfant, voire l'infanticide.

L'abandon, c'est le thème qui est au cœur d'« Un fils », l'histoire d'un académicien qui, au cours d'un voyage, viole une servante. Trente ans plus tard, se rendant à l'auberge où a eu lieu le crime, il découvre avec stupeur qu'un enfant est né de cette étreinte fulgurante. Or,

¹ Les deux amants savourent « sans parler » la beauté du paysage (II, 90).

² Voir « L'Amour à trois » (*Chro.* J. III, p. 73).

le fils en question n'est autre qu'un « affreux valet d'écurie » à l'« air idiot », un « gueux », une « brute », un « monstre » (I, 422, 423). Pourtant, le père est forcé d'admettre qu'« élevé comme d'autres, [il] aurait été pareil aux autres » (I, 424). Malgré la compassion qui naît en lui, le notable craint, s'il avoue sa paternité, de se faire « exploiter, [...] compromettre, [...] perdre » par « ce crétin » capable alors de « dev[enir] malin » (I, 424). C'est donc la peur de l'autre qui empêche ce père de reconnaître son fils et de l'extraire du fumier dans lequel il « pataug[e] » (I, 424).

Le cas extrême de la mère aux monstres, pour sa part, est symptomatique du déshonneur que représente un enfant illégitime dans la France du XIX^e siècle. Certes, on l'a vu, cette femme réalise rapidement le profit qu'elle peut tirer des créatures difformes auxquelles elle donne vie ; mais initialement, c'est parce qu'elle est « torturée de honte et de peur » qu'elle met au point son terrible corset, destiné à « cacher son malheur » (I, 845). Dans « L'Enfant », c'est la même peur du scandale qui hante Mme Hélène, victime d'un élan « coupable » (I, 984) envers son jardinier, dont elle tombe enceinte :

L'idée de cet enfant grandissant dans son ventre, de cette honte vivante lui était entrée dans l'âme comme une flèche aiguë. Elle y pensait sans repos, n'osait plus sortir le jour, ni voir personne de peur qu'on ne découvrit son abominable secret (I, 984-985).

Obsédée par le qu'en-dira-t-on, écrasée par le poids de la honte, elle décide d'« ôter de son corps cet enfant maudit », « cet être qui la perdait », cet « ennemi acharné » (I, 985) :

exaspérée de haine contre cet embryon inconnu et redoutable, le voulant arracher, et tuer enfin, le voulant tenir en ses mains, étrangler et jeter au loin, elle pressa la place où remuait cette larve et d'un seul coup de la lame aiguë elle se fendit le ventre. Oh ! elle opéra, certes, très vite et très bien, car elle le saisit, cet ennemi qu'elle n'avait pu encore atteindre. Elle le prit par une jambe, l'arracha d'elle et le voulut lancer dans la cendre du foyer. Mais il tenait par des liens qu'elle n'avait pu trancher, et, avant qu'elle eût compris peut-être ce qui lui restait à faire pour se séparer de lui, elle tomba inanimée sur l'enfant noyé dans un flot de sang (I, 985-986).

Le terme « aiguë », qui qualifiait la flèche pointée dans l'âme¹ de la jeune femme, est repris ici, mais non plus sous une forme métaphorique : c'est l'adjectif qui caractérise le couteau au moment où il pénètre dans ses entrailles, par une double violence faite au corps du délit et au corps à naître. Mais la première responsable de ce meurtre, c'est la société, qui impose des lois qui font fi du corps, du réel. Le poids du jugement social et la représentation

¹ « L'idée de cet enfant grandissant dans son ventre, de cette honte vivante lui était entrée dans l'âme comme une flèche aiguë » (I, 984-985).

(dans le miroir ?) d'une sexualité humiliante et débordante, jusqu'à la folie furieuse, poussent la mère au crime et transforment le petit être qui est en elle en un « embryon inconnu et redoutable » (I, 985), c'est-à-dire en un étranger, en un nuisible. La peur panique et la folie furieuse s'emparent de la femme au nom d'un prétendu respect des lois morales et sociales. Provoquant l'indignation générale, le médecin qui, en porte-parole de l'auteur, raconte cette histoire prend la défense de cette « misérable mère » (I, 981) :

— D'infâmes préjugés, oui, madame, d'infâmes préjugés, un faux honneur, plus abominable que le crime, toute une accumulation de sentiments factices, d'honorabilité odieuse, de révoltante honnêteté poussent à l'assassinat, à l'infanticide de pauvres filles qui ont obéi sans résistance à la loi impérieuse de la vie. Quelle honte pour l'humanité d'avoir établi une pareille morale et fait un crime de l'embrassement libre de deux êtres¹ ! (I, 981).

Sans détour, ces lois contre nature qui poussent à des actes contre nature sont dénoncées. Car le monde civilisé impose, par le biais de la morale, des normes factices et arbitraires. Y obéir, c'est aller à contre-courant de son état premier, c'est trahir son être authentique. Par définition « antinaturelle² » (*Chro.*, J. I, p. 231), la morale pervertit la nature humaine. À ce titre, elle est la cible d'un des pamphlets les plus véhéments de Maupassant³.

3. L'artiste à l'épreuve de la société

Pour qui est en quête d'authenticité, tel l'artiste, la société représente donc un risque de perversion. Or, dans ce siècle qui voit éclore le capitalisme et où l'art est considéré soit comme un placement⁴, soit comme un divertissement⁵, la position de l'artiste est bien fragile. Les charmes de la mondanité, la propension à la flatterie, le désir de plaire sont autant de tentations qui peuvent le mener à sa perte. Le véritable artiste se vit comme un étranger dans le monde, qui résiste, souligne son irréductibilité, préservant ainsi son moi inaliénable. Par sa solitude, sa souffrance, son amoralité, il est une incarnation du primitif.

¹ Voir « Le Préjugé du déshonneur » (*Chro.*, J. I, p. 233).

² Dans son *Supplément au Voyage de Bougainville*, Diderot affirme que « le code de la nature, le code civil et le code religieux [...] n'ont jamais été d'accord » (Gall., « Folio classique », éd. M. Delon, 2002, p. 82).

³ A ce titre, Maupassant s'inscrit dans la famille des moralistes, dans la lignée de La Rochefoucauld, La Fontaine, La Bruyère.

⁴ C'est ce que fait Walter dans *Bel-Ami* (R, p. 295). Sur ce sujet, voir Thierry Savatier, *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Bartillat, 2006, p. 91.

⁵ Voir *Fort comme la mort* (R, p. 872), *Sur l'eau* (SLE, p. 53), « Au salon » (*Chro.*, J. III, p. 238-267).

a- Compromission de l'artiste

C'est surtout dans ses romans que Maupassant s'est attaché à la peinture de l'artiste mondain, incapable de résister aux attraits de la représentation sociale¹. Ce type est particulièrement éreinté dans *Notre cœur* à travers le personnage de Mariolle, image de l'« artiste infécond » (NC, p. 1096) que ses amis apprécient précisément « peut-être parce qu'il leur port[e] peu d'ombrage » (NC, p. 1032). On devine toute leur condescendance pour ce pseudo artiste qu'ils tiennent « pour un très aimable et très intelligent raté » (NC, p. 1033) : « Les arts l'ayant tenté, il ne trouva pas en lui le courage nécessaire pour se donner tout à fait à l'un d'eux, ni l'obstination persévérante qu'il faut pour y triompher » (NC, p. 1134). Mariolle est un aboulique, un velléitaire corrompu par ses fréquentations², qui n'est allé au bout de rien, qui s'est « contenté de jouir de l'existence en [...] amateur » (NC, p. 1032), qui n'a jamais accepté de payer le prix que représente l'entrée en art, qui ignore tout d'une implication de corps et d'âme. L'art, pour lui, resté au stade du goût, n'a pu devenir une vocation. L'autre figure d'artiste raté, c'est Bertin, dans *Fort comme la mort*, dont l'incipit brosse un portrait décapant :

Rien ne remuait que la montée intermittente d'un petit nuage de fumée bleue s'élevant vers le plafond à chaque bouffée de cigarette qu'Olivier Bertin, allongé sur son divan, soufflait lentement entre ses lèvres
Le regard perdu dans le ciel lointain, il cherchait le sujet d'un nouveau tableau.
Qu'allait-il faire ? Il n'en savait rien encore (FCM, p. 837-838).

Chez Maupassant, le motif classique du peintre dans son atelier est éreinté. Par le vide qu'elle sous-entend, la scène donne le ton : le motif de la cigarette lance l'idée d'insignifiance évanescence. Rien ne bouge dans le décor, rien ne bouillonne dans l'esprit du personnage. Rehaussées par l'immobilité de la scène, la langueur et l'oisiveté du personnage trahissent sa décadence. La toile blanche dissout l'inspiration et l'« ardeur », à la faveur de la « rêvasser[ie] » (FCM, p. 901). À l'origine artiste talentueux (FCM, p. 895), conscient de « cette disparité de race qui empêche de confondre, bien qu'ils se mêlent, les artistes et les mondains » (FCM, p. 848), Bertin a rencontré dans le monde un succès « l'empêchant d'être ce qu'il serait normalement devenu » (FCM, p. 838). Le talent premier a cédé la place à la « vanité » (FCM, p. 866), la liberté au « désir de plaire » (FCM, p. 838). En préface au roman, Gérard Delaisement dresse un bilan fort amer de cet univers, montrant comment il « fait des

¹ Voir *Fort comme la mort* (R, p. 910) et *Notre cœur* (R, p. 1041).

² André Vial parle même de « l'intoxication » de Mariolle au contact de la mondaine (MAR, op. cit., p. 416).

ratés de tous les savants, de tous les artistes, de toutes les intelligences qu'il accapare¹ ». Chez Bertin, le renoncement à l'indépendance est redoublé par le fait que c'est Any, sa maîtresse, qui oriente son art vers la mièvrerie :

Depuis douze ans elle accentuait son penchant vers l'art distingué, combattait ses retours vers la simple réalité, et par des considérations d'élégance mondaine, elle le poussait tendrement vers un idéal de grâce un peu maniéré et factice (*FCM*, p. 841).

« Accentuer », « combattre », « pousser » : en le contraignant à « idéalis[er] » les choses (*FCM*, p. 847), la femme use de son pouvoir et éloigne le peintre de l'authentique. C'est ce qui conduit, selon le mot d'André Vial, à la « la lente corrosion d'un génie artiste par la futilité d'une admiratrice² ». Voilà ce qu'il y a de néfaste dans l'ascendant des femmes, considérées par Lamarthe (l'un des rares artistes libres de *Notre cœur*) comme des êtres « totalement incapables de discerner ce qu'il y a de supérieur dans sa profession, l'art » (*NC*, p. 1044-1045). Et ce, René-Pierre Colin le montre bien, « précisément parce qu'elle a partie liée avec la matière, la Nature³ » mais aussi paradoxalement puisqu'elle pousse au sophistiqué. Ainsi la femme – nouvelle Ève – tente l'artiste et le détourne de sa voie personnelle. Acceptant d'être ainsi manœuvré, Bertin renonce à son libre arbitre, à l'idée d'être un individu à part. Alors qu'il esquisse dans l'air des figures gracieuses et des scènes galantes, les hirondelles qui viennent « ray[er] l'espace d'un vol incessant » semblent « vouloir les effacer en les biffant comme des traits de plume » (*FCM*, p. 839). L'oiseau, image de la liberté, fait un pied de nez au peintre impuissant et l'invite dans le même temps à une recherche plus consistante. C'est le triomphe de la nature sur l'inauthentique. Devenu artiste de salon (*FCM*, p. 838), le talent de Bertin s'est érodé :

Il ne trouvait rien ! [...] et la crainte encore confuse, dont il était obsédé depuis un an, d'être vidé, d'avoir fait le tour de ses sujets, d'avoir tari son inspiration, se précisait devant cette revue de son œuvre, devant cette impuissance à rêver du nouveau, à découvrir de l'inconnu (*FCM*, p. 839).

L'artiste raté, qui ne fait que se répéter, tourner en rond, est aux antipodes de l'idéal baudelairien, qui aspire à « Plonger [...] / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*⁴ ! ». En effet, le peintre déplore lui-même dans une lettre à Any le fait de ne « plus rien voir de

¹ Préface à *Fort comme la mort* (Gall., « Folio », 1983, p. 14). Prédolé, dans *Notre cœur*, fait figure d'exception.

² *MAR*, *op. cit.*, p. 203. Trevor Anthony Harris, lui, atténue la responsabilité de la comtesse (*Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait*, *op. cit.*, p. 59, 63).

³ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, *op. cit.*, p. 150.

⁴ « Le Voyage », *La Mort*, VIII, *Les Fleurs du mal* [1861], *op. cit.*, p. 173.

neuf », (*FCM*, p. 924). Cette incapacité à créer, cette stérilité¹ (*FCM*, p. 967-968) engendre une souffrance d'autant plus grande qu'elle se double de clairvoyance chez Bertin qui, conscient de sa compromission, « [s]e méprise un peu comme un métis de race douteuse » (*FCM*, p. 877). La phrase traduit le mal-être d'un homme qui est passé à côté du sens de sa vie.

Car le piège de la mondanité réside dans la difficulté à résister à la flatterie². L'artiste tombe sous le charme du compliment complaisant qui, comme l'eau, « goutte à goutte, perce le plus dur rocher » (*SLE*, p. 54). C'est dans son récit de voyage *Sur l'eau* que Maupassant en décrypte les rouages, à travers un portrait-charge de ces salons où tout est mis en œuvre pour que l'artiste « se sent[e] idole », se sente « le Dieu » de l'« église » (le cercle littéraire) qu'il a formée (*SLE*, p. 55). Il est difficile pour l'artiste de résister à la divinisation de son art. En plein siècle positiviste où le sacré est mis en cause, le salon se fait temple où le créateur est vénéré. Acteurs centraux de cette messe parodique, l'artiste et la mondaine, par un jeu de miroirs réfléchissants, se renvoient narcissiquement l'image de leur fierté et de leur supériorité. Dans un tel reflet, l'art se volatilise.

b- Art, authenticité et amoralité

En fait, seul le véritable créateur résiste à toutes les tentations que suppose le contact avec les civilisés, les « raffinés³ », c'est-à-dire « ceux qui portent des masques ». C'est ce que Maupassant proclame sans détour dans « À propos de rien », une chronique de 1886 :

Celui qui voudrait garder l'intégrité absolue de sa pensée, l'indépendance fière de son jugement, voir la vie, l'humanité et l'univers en observateur libre, au-dessus de tout préjugé, de toute croyance préconçue et de toute religion, c'est-à-dire de toute crainte, devrait s'écarter absolument de ce qu'on appelle les relations mondaines, car la bêtise universelle est si contagieuse qu'il ne pourra fréquenter ses semblables, les voir et les écouter sans être, malgré lui, entamé de tous les côtés par leurs convictions, leurs idées et leur morale de taupes (*Chro.*, J. III, p. 236).

Nul ne sort indemne de la fréquentation de la *bonne société*, qui bêtifie, aveugle et aliène. Rester à l'écart de la mondanité et de sa « fête servile⁴ » est le seul moyen de garantir sa liberté ; se tenir « Loin du noir océan de l'immonde cité⁵ » est un gage d'authenticité. Ainsi

¹ Dans *Notre cœur*, il est question de l'« impuissance » du musicien Massival (*R*, p. 1040).

² Voir *Fort comme la mort* (*R*, p. 914-915) et *Notre cœur* (*R*, p. 1031, 1042-1043).

³ C'est le cas dans « Le Saut du berger » (I, 378).

⁴ Baudelaire, « Recueillement », Apport de la 3^e édition, XIII, *Les Fleurs du Mal* [1868], *op. cit.*, p. 224.

⁵ Baudelaire, « *Mœsta et errabunda* », *Spleen et Idéal*, LXII, *Les Fleurs du Mal* [1868], *op. cit.*, p. 95.

l'artiste s'assure-t-il son indépendance, qu'en chroniqueur engagé il fait rimer avec « Liberté¹ » (*Chro.*, J. II, p. 288). Cette indépendance envers et contre tout, qui s'inscrit dans la lignée du *Gaulois* qui avait pour principe de n'être « inféodé à personne² », Maupassant la revendique dans une lettre de 1876 à Catulle Mendès : « je veux n'être jamais lié à aucun parti politique, quel qu'il soit, à aucune religion, à aucune secte, à aucune école ; [...] j'ai peur de la plus petite chaîne, qu'elle vienne d'une idée ou d'une femme » (*Corr.*, Suf. I, n° 58). Au lieu de tricher avec le réel et de se compromettre comme le fait Bertin (*FCM*, p. 849), l'artiste véritable est inconditionnel : il instaure un dialogue entre art et sincérité³, quel que soit le prix à payer auprès du public. C'est précisément ce que Maupassant loue en Camille Lemonnier, auteur du roman *Un mâle* paru en 1881 :

si un écrivain de grande race, âpre, sincère et désabusé, planant au-dessus de toutes les rengaines sentimentales, de toutes les fausses poésies, de toutes les illusions intéressées où se berce la pauvre humanité, saisit le lecteur tranquille et le traîne, éperdu, à travers la vie telle qu'elle est, empoignante, sinistre, empestée d'infamies, tramée d'égoïsme, semée de malheurs [...] ; chacun alors se fâche à la façon des enfants pris en flagrant délit, et crie : « Ce n'est pas moi » (*Chro.*, J. I, p. 283-284).

Le chroniqueur fait l'éloge du romancier qui, assumant le fait de contrarier le lecteur, de lui faire violence, s'interdit de lui offrir une « littérature sympathique et consolante » (*Chro.*, J. I, p. 284). Rejetant toute complaisance à l'égard d'un lectorat qui cherche à être attendri ou seulement « doucement » remué (*Chro.*, J. I, p. 283), le véritable artiste se doit de ne pas farder la réalité, de ne pas « faire des concessions [au] besoin de fausseté » qu'a le public (*Chro.*, J. I, p. 286). Dans « la querelle de l'hypocrisie contre la sincérité » (*Chro.*, J. I, p. 285), Maupassant a choisi son camp. Loin d'être une imposture qui favorise chez le lecteur son goût pour l'illusion et donc pour l'évasion, la littérature a pour mission de « le traîne[r], éperdu, à travers la vie telle qu'elle est » (*Chro.*, J. I, p. 283), c'est-à-dire de le confronter au réel. Les romanciers de talent sont tout simplement « les esclaves respectueux de la vérité⁴ » (*Chro.*, J. II, p. 379) : Maupassant pèse ses mots.

¹ Voir « L'Inventeur du mot *nihilisme* » (*Chro.*, J. I, p. 102) et « Ivan Tourgueneff » (*Chro.*, J. II, p. 253).

² Extrait de la devise du *Gaulois* citée par Gérard Delaisement, *La Modernité de Maupassant*, op. cit., p. 19.

³ Sur cette question, voir le manifeste de Champfleury : « Je n'aime pas les écoles, je n'aime pas les drapeaux, je n'aime pas les systèmes, je n'aime pas les dogmes ; il m'est impossible de me parquer dans la petite église du *réalisme*, dussé-je en être le dieu. Je ne reconnais que la *sincérité dans l'art* : si mon intelligence s'agrandissant, j'aperçois dans ce qu'on appelle *réalisme* des dangers, des rapetissements, des exclusions nombreuses, je veux conserver toute ma liberté, et donner le premier coup de pioche à une cabane qui ne me semblera pas devoir m'abriter » (*Le Réalisme*, Paris, Lévy frères, 1857, p. 3).

⁴ Paul Bourget rend hommage à « cette honnêteté de l'esprit », propre à Maupassant, « qui considère le talent comme un instrument de vérité » (*Nouvelles pages de critique et de doctrine*, op. cit., vol. I, p. 70).

Dans la querelle qui oppose l'art à la morale, Maupassant a également pris parti contre celle-ci¹. Parce qu'elle est « idéalisation des mobiles de nos actions », parce qu'elle est absence de sincérité donc, la morale n'a pas voix au chapitre en matière d'art (*Chro.*, J. I, p. 359). Car l'art n'a rien à voir avec la vertu², avec « l'ordre social établi », avec l'idéal, et encore moins avec l'idéologie (*Chro.*, J. II, p. 280). En cela, Maupassant s'oppose radicalement à Tolstoï, pour qui l'« appropriation juste, c'est-à-dire morale » du sujet par son auteur est la composante essentielle d'une œuvre artistique et pour qui le talent sert de « guide dans la voie du développement moral³ ». De même que Maxime Du Camp trouve que Courbet s'est rendu « méprisable [...] jusqu'à l'abjection⁴ » pour avoir peint *L'Origine du monde* (1866), de même Tolstoï reproche à Maupassant son immoralité artistique. Il n'y a rien d'étonnant, dès lors, à ce que le romancier russe n'ait apprécié ni « Une partie de campagne », ignorant à ses yeux « la distinction entre le bien et le mal », ni *Bel-Ami*, « un livre très sale », ni *Mont-Oriol*, pétri de « descriptions sales et sensuelles » – Tolstoï parle même à propos de la scène de Christiane dans sa baignoire de « violation faite à l'art » –, ni *Notre cœur* qui décrit la situation « la plus immorale qu'on puisse imaginer⁵ ». On s'étonne que ne soient pas cités, pour compléter la charge, des textes bien plus objectivement subversifs⁶ encore, tels les récits d'infanticide (« Rosalie Prudent », « L'Enfant », « La Confession ») ou d'inceste (« Monsieur Jocaste », « Le Port », « L'Ermite »), pour ne citer qu'eux.

La conception que Maupassant a de l'artiste est aux antipodes de celle-ci. Il n'a que faire de « corriger ou modifier les mœurs » (*Chro.*, J. II, p. 216). Les Classiques du XVII^e siècle avaient élaboré, en fonction de la mission d'instruire attribuée à l'art, toute une hiérarchie des genres ; le grand genre (en littérature, l'épopée ou la tragédie) était jugé noble précisément pour le message édifiant qu'il dispensait au public. Cette échelle de valeurs qui est battue en brèche par les Romantiques – Hugo en tête avec sa fameuse Préface à *Cromwell* – n'a plus cours à l'époque de Maupassant. Mais c'est à l'académisme que s'opposent les novateurs. Alors que le discours dominant prône encore le respect des modèles dans le domaine de la peinture par exemple, les novateurs définissent l'art comme une prise en compte de la totalité du réel, affranchie de toute idéalisation. Ce regard-là, bafouant les

¹ Voir « Sursum corda » (*Chro.*, J. II, p. 287) et « Au salon » (*Chro.*, J. III, p. 244).

² Pensons à la préface à *Mademoiselle de Maupin*, où Théophile Gautier se rit de « la réhabilitation de la vertu » (*Romans, contes et nouvelles*, Gallimard, « Pléiade », 2002, vol. I, p. 211).

³ Tolstoï, *Guy de Maupassant*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ Maxime Du Camp, *Les Convulsions de Paris* (Paris, Hachette, 1881, 5^e édition, vol. II, p. 189-190). Cité par Thierry Savatier, *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, *op. cit.*, p. 72.

⁵ Tolstoï, *Guy de Maupassant*, *op. cit.*, p. 49, 13, 23, 34, 35.

⁶ Nous abordons cette question dans notre dernière partie.

édulcorations mièvres et confortables, sous-tend une véritable prise de risque. L'artiste est ainsi pour Maupassant un « Audacieux¹ » :

La Morale littéraire ! Qu'est-ce que cela ? Je la cherche dans les Grands, dans nos Maîtres. Je n'en trouve point d'exemples dans Aristophane, dans Térence, dans Plaute, dans Apulée, dans Ovide, Virgile, Shakespeare, Rabelais, Boccace, La Fontaine, Saint-Amant, Voltaire, J.-J. Rousseau, Diderot, Mirabeau, Gautier, Musset, etc., etc. (*Chro.*, J. II, p. 329).

À cette liste non exhaustive des « Grands », des « Maîtres » incontestés, Maupassant ajoute, parmi ses contemporains, Flaubert et Zola, auxquels il consacre d'élogieuses chroniques². Et lui-même s'inscrit dans cette lignée, lui qui prend un malin plaisir à dire de ses « pensées naturelles [qu'elles] choquent la manière de voir, reçue, habituelle, respectable et publique ! » (*Corr.*, Suf. II, n° 200). Est artiste celui qui ne cherche ni à plaire à son lectorat, ni à s'adapter à son temps, celui qui fait fi de la morale. Est artiste celui qui s'affranchit de la peur de la censure, brave les tabous, repousse les limites de la pensée, au risque d'être perçu comme « subversif, dangereux » (*Chro.*, J. I, p. 218), au risque d'être attaqué en justice, comme Flaubert avec *Madame Bovary* et Baudelaire avec *Les Fleurs du Mal*, en 1857, pour outrage à la morale publique, aux bonnes mœurs et à la religion³.

Au diable la littérature « à esprit », « à sentiments », « à émotions tendres, dramatiques ou patriotiques⁴ » (*Chro.*, J. III, p. 244). Il faut « dévêt[ir] la vie de sa robe de poésie » (*BA*, p. 375). Tant pis pour « les encroûtés, les veilleurs d'idéal, les orgues barbarisants du Sublime » (*Corr.*, Suf. I, n° 89). Au diable « l'hypocrisie mondaine » qui veut bannir ou enrober de beaux sentiments les actes aussi naturels que l'accouplement, la procréation, l'enfantement (*Chro.*, J. II, p. 281) ! Maupassant, lui, aime les livres où l'on « sent la chair fraîche comme dans la demeure de l'ogre » (*Chro.*, J. II, p. 284) : l'image est saisissante, qui dit le rejet complet des fioritures, de l'ornement ; avec Maupassant, on est confronté à des faits et des corps bruts. Il s'insurge contre « le public pudibond » qui, « ne pouvant supprimer les choses dans la nature », cherche vainement à « supprimer des mots dans la langue »

¹ C'est le titre d'une chronique (*Gil Blas*, 27 nov. 1883, *Chro.*, J. II, p. 280).

² Voir « Émile Zola » (*Chro.*, J. II, p. 306), ainsi que « Gustave Flaubert » (*Chro.*, J. I, p. 17), « Souvenirs d'un an » (*Chro.*, J. I, p. 54), « Gustave Flaubert d'après ses lettres » (*Chro.*, J. I, p. 61), « Gustave Flaubert dans sa vie intime » (*Chro.*, J. I, p. 134), « Bouvard et Pécuchet » (*Chro.*, J. I, p. 201), « Souvenirs » (*Chro.*, J. III, p. 47), « Gustave Flaubert » (*Chro.*, J. III, p. 77), « Gustave Flaubert » (*Chro.*, J. III, p. 402), « Flaubert et sa maison » (*Chro.*, J. III, p. 411).

³ En 1863, six ans plus tard, *L'Olympia* de Manet fera elle aussi scandale ; l'alibi culturel qui légitimait jusqu'alors la représentation du corps féminin nu – il s'agissait du corps de Vénus, riche d'une signification allégorique – est pour la première fois abandonné : ici, c'est le portrait d'une prostituée dévoilée telle quelle.

⁴ Maupassant utilise ces formules dans « Au salon » pour parler de peinture, mais le propos vaut également pour la littérature.

(*Chro.*, J. II, p. 93-94). Mais quelle illusion de penser pouvoir bâillonner l'artiste ! La liberté d'esprit, c'est l'essence même de l'art, sa vocation. Écoutons Hugo dans sa préface enthousiaste à l'édition originale des *Orientales*, parue dès 1829 :

L'art n'a que faire des lisières, des menottes, des bâillons ; il vous dit : Va ! et vous lâche dans ce grand jardin de poésie, où il n'y a pas de fruit défendu. L'espace et le temps sont au poète. Que le poète donc aille où il veut, en faisant ce qui lui plaît ; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canidie ou à Morgane¹, ou à rien, qu'il acquitte le péage du Styx, qu'il soit du Sabbat ; qu'il écrive en prose ou en vers [...]. C'est à merveille. Le poète est libre².

En art, la seule « loi » est qu'il n'y a pas de lois. L'art est un espace-temps illimité. L'art est un jardin d'Éden sans Dieu, sans diable et sans interdits. L'art nous mène dans un monde d'avant l'ordre, d'avant la Faute, et partage avec nous sa liberté. C'est en ce sens qu'on peut voir une analogie entre l'homme primitif et l'homme de génie : ils ont en commun l'audace, celle de penser hors des sentiers battus, pour l'un parce qu'ils n'existent pas encore, pour l'autre parce qu'il les rejette ; ils ont en commun l'ignorance, chez l'un comme humble non-connaissance, chez l'autre comme hautaine non-reconnaissance ; ils ont en commun la position marginale, l'un étant en dehors des règles, l'autre étant en conflit avec les règles.

L'artiste est donc, paradoxalement, un primitif, une figure originale qui allie primitivisme et raffinement. Si les arts ont pour caractéristique de procurer « un plaisir subtil de civilisé et de raffiné³ » (*Chro.*, J. III, p. 196), que faut-il entendre par raffinement, en matière d'art ? Non pas distinction, élégance, enjolivement, maniérisme comme se l'imagine la mondaine Any dans *Fort comme la mort* (*R*, p. 841), mais capacité vigoureuse à saisir quelque chose de supérieur, à faire jaillir de ce qui paraît simple la complexité des êtres et des choses. Être artiste, c'est s'arracher aux idées et images toutes faites, s'extraire de la vision commune. Le raffinement, l'élaboration exigent fondamentalement de se défaire de tout manichéisme, de sentir que le vrai est dans la multiplicité des interprétations, de porter sur le monde un regard décidément hors normes, de déceler le poétique dans ce qui est généralement considéré comme grotesque, ignoble, malsain. C'était déjà la conception de Victor Hugo. C'est la leçon de Baudelaire le raffiné – « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or⁴ » –, qui puise dans le *Mal* même sa créativité. C'est aussi l'une des leçons du maître de Croisset,

¹ Canidie et Morgane sont deux magiciennes : l'une apparaît dans les *Satires* d'Horace (I, 8, v. 23-36), l'autre est un personnage de la légende arthurienne.

² *Œuvres poétiques* (Avant l'exil, 1802-1851), Gallimard, « Pléiade », vol. I, 1964, p. 577.

³ Maupassant emploie cette expression à propos de la peinture.

⁴ Dernier vers de l'ébauche d'un Épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du mal* [1861], *op. cit.*, p. 240.

attiré par le « sublime d'en bas¹ ». Maupassant poussera jusqu'au bout l'idée que « la beauté est en tout » (*Chro.* J. I, p. 36). Pour lui, « il ne s'agit plus de mettre l'or sur le fumier, mais de montrer en quoi le fumier est beau par lui-même, sans soleil² », de chercher héroïquement (même s'ils ne s'en vante pas) matière de raffinement dans le simple, le banal, le commun, le dérisoire, le vulgaire.

c- L'artiste comme étranger : solitude et souffrance

Le prix à payer pour cette quête authentique et supérieure, c'est la marginalité. Selon Flaubert, « un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres » (*Corr.*, YL, p. 103). En tant que créateur, il se positionne de biais dans la société et son rejet des mondanités l'apparente à un sauvage³, à un être « hors nature⁴ ». Tout comme le maître de Croisset dont Maupassant vante la « nature primitive » (*Chro.*, J. I, p. 136) et comme Swinburne connu pour ses « goûts de sauvage » (*Chro.*, J. II, p. 134), les véritables artistes, chez Maupassant, sont ceux qui n'ont pas renoncé à leur part de primitivité. Le sculpteur Prédolé, dans *Fort comme la mort*, est sans doute dans l'œuvre de Maupassant l'une des plus belles figures d'artiste authentique⁵. Incarnation de l'indépendance, il traduit par son corps même sa nature « sauvage » (*NC*, p. 1130), dès son arrivée dans le salon de Michèle de Burne :

Il parut enfin. On fut surpris. C'était un gros homme d'un âge indéterminable, avec des épaules de paysan, une forte tête aux traits accentués, couverte de cheveux et de barbe grisâtres, un nez puissant, des lèvres charnues, l'air timide et embarrassé. Il portait ses bras un peu loin du corps, avec une sorte de gaucherie, attribuable sans doute aux énormes mains qui sortaient des manches. Elles étaient larges, épaisses avec des doigts velus et musculeux, des mains d'hercule ou de boucher ; et elles semblaient maladroites, lentes, gênées d'être là, impossibles à cacher. Mais la figure était éclairée par des yeux limpides, gris et perçants, d'une vivacité extraordinaire (*NC*, p. 1137).

¹ Flaubert, lettre à Louise Colet, 4-5 sept. 1846, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 328.

² Mariane Bury, *PM*, *op. cit.*, p. 21.

³ À l'inverse, Mariolle affiche « une sauvagerie volontaire », donc factice (*R*, p. 1107).

⁴ Flaubert, lettre à sa mère, Constantinople, 15 décembre 1850, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 720.

⁵ Dans « Au salon », paru en 1886, le chroniqueur dénonce la sculpture comme art inauthentique (« la sculpture comme le théâtre sont restés embourbés dans le fossé des conventions alors que la peinture et le roman s'efforcent de s'en dégager », *Chro.*, J. III, p. 263). Une généralité contredite par le portrait de Prédolé dans *Notre cœur*, publié quatre ans après.

C'est le portrait d'un primitif¹ à la force mythique, herculéenne, d'un homme qui travaille la matière. Dans cette société où tout est calibré, le portrait du sculpteur détone en se focalisant sur ses attributs essentiels, ses mains et son regard, seuls garants d'authenticité. Voyez la puissance maîtrisée de ses mains, qui « sembl[ent] faites pour tuer des bœufs » (*NC*, p. 1137) mais manient les statuettes « avec une souplesse et une adresse surprenantes », telles celles « d'un jongleur » (*NC*, p. 1137). Voyez ce regard vif qui s'anime à la vue des objets d'art mais reste indifférent à celle des marionnettes humaines qui l'entourent. Ce personnage rustique, décalé refuse de se soumettre aux règles de la prétendue bonne société. Disposé ni « à poser ni à pérorer » (*NC*, p. 1139), il se comporte sans se soucier du regard des autres : « Il avait introduit entre sa chemise et son cou un des coins de sa serviette pour ne pas tacher son gilet, et il mangeait son potage avec recueillement, avec cette espèce de respect que les paysans ont pour la soupe » (*NC*, p. 1139). C'est un individu authentique, que sa simplicité protège. Loué par Lamarthe comme « un grand artiste de la vieille race » (*NC*, p. 1142), il est aussi le seul personnage du roman présenté comme « heureux » (*NC*, p. 1142), car préoccupé de son art uniquement. Précisément, son art n'est pas un art de convention mais un art qui réconcilie « tradition » et « sincérité moderne » (*NC*, p. 1136-1137), à la différence de Bertin, incapable de tirer une œuvre de la double figure féminine qui le hante et qui allie passé (Any) et présent (Annette).

Partant, le véritable artiste se ressent comme un étranger dans la société, se situe à sa marge. Cette marge, il la partage avec les fous, eux aussi inaptes à trouver leur place parmi les hommes et coupables de ne pas raisonner comme eux, tel le narrateur de « Qui sait ? », à qui les médecins, avant de l'interner, conseillent de voyager² (II, 1231). Voyons le récit (sous forme de journal) que donne ce personnage de son existence :

J'ai toujours été un solitaire, un rêveur, une sorte de philosophe isolé [...]. J'ai vécu seul, sans cesse, par suite d'une sorte de gêne qu'insinue en moi la présence des autres [...]. Je ne refuse pas de voir le monde, de causer, de dîner avec des amis, mais lorsque je les sens depuis longtemps près de moi, même les plus familiers, ils me lassent, me fatiguent, m'énervent, et j'éprouve une envie grandissante, harcelante, de les voir partir ou de m'en aller, d'être seul [...] ; je ne puis habiter Paris parce que j'y agonise indéfiniment. Je meurs moralement, et suis aussi supplicié dans mon corps et dans mes nerfs par cette immense foule qui grouille, qui vit autour de moi, même quand elle dort (I, 1225-1226).

Ici, le contact avec les hommes suscite une exaspération à la fois physique et mentale qui incite le marginal à se couper du monde. À ce titre, le fou est un double de l'artiste, cet

¹ Louis Forestier indique que ce portrait « correspond assez à ce que nous savons de Rodin » (*R*, p. 1663).

² Même chose dans « Le Horla », dont le héros part au Mont-Saint-Michel pour échapper à la folie (II, 917).

original qui recherche la solitude car elle est propice au développement d'un art indépendant. C'est dans cet esprit que Gauguin choisit à la fin du siècle de se rendre à Tahiti, pour y vivre, comme il s'en explique dans un article paru dans *L'Écho de Paris* le 23 février 1891 :

Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple, très simple ; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre de leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aide seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais¹.

Pour Gauguin, autre primitif, c'est par le simple qu'on accède au vrai. Seuls les pays sauvages, qui représentent une sorte d'état premier de la vie en communauté, offriront à l'artiste la possibilité d'accéder à une forme d'art pure de toute altération due aux artefacts de la civilisation. Ce retour aux sources, donc, serait une porte ouverte sur une enfance de l'art à laquelle le peintre redonne ses lettres de noblesse.

Dans une lettre de la même année à Mlle Bogdanoff, Maupassant brosse un autoportrait du même type : lui aussi est « un désabusé, un solitaire et un sauvage », « un ours » (*Corr.*, Suf. I, n° 198) qui « passe à Paris pour une énigme [...] vivant dans une espèce de dédain de la vie et du monde » (*Corr.*, Suf. III, n° 736) et n'éprouvant que « mépris pour les civilisés qui dissertent, argumentent et raffinent » (*Corr.*, AM, p. 250-252). Certes, comme Bertin et Mariolle, Maupassant mène une vie mondaine². Comme eux, s'il fuit Paris, c'est pour y revenir toujours³ (*FCM*, p. 842 ; *NC*, p. 1180). Mais comme eux aussi il constate avec acuité « que l'intelligence s'agrandit et s'élève, dès qu'on vit seul, qu'elle s'amointrit et s'abaisse dès qu'on se mêle de nouveau aux autres hommes » (*SLE*, p. 111). Bien avant de confier à Gisèle d'Estoc que, « dans un salon, [il] souffre dans tous [s]es instincts, dans toutes [s]es idées, dans toutes [s]es sensibilités, dans toute [s]a raison » (*Corr.*, Suf. II, n° 200), l'écrivain avait fait part à Flaubert, dans une lettre du 5 juillet 1878, de son désarroi à être au monde :

Il me vient par moments des perceptions si nettes de l'inutilité de tout, de la méchanceté inconsciente de la création, du vide de l'avenir (quel qu'il soit), que je me sens venir une indifférence triste pour toutes choses et que je voudrais seulement rester tranquille, tranquille, dans un coin, sans espoirs et sans embêtements. Je vis tout à fait seul parce que les autres m'ennuient (*Corr.*, YL, p. 139).

¹ Gauguin, *Oviri. Écrits d'un sauvage*, éd. D. Guérin, Gall., « Folio essais », 1974, p. 70.

² Ce qui fait dire à Gérard Delaisement que Bertin « résume les contradictions de Maupassant lui-même » (Préface à *Fort comme la mort*, *op. cit.*, p. 14).

³ Voir la chronique de 1882 consacrée à Louis Bouilhet, où Maupassant affirme que c'est à Paris que les artistes donnent « toute leur complète floraison. Et il ne suffit pas d'y venir ; il faut en être » (*Chro.*, J. II, p. 119).

Marie-Claire Bancquart parle à ce sujet de l'« ultime aporie, celle qui fait le plus souffrir Maupassant. Être *hors* et *là* en même temps, c'est le sort de tout être lucide¹ ». Et « ce n'est sans doute pas par hasard, poursuit la critique, qu'il a choisi comme ultime modèle de l'artiste un sculpteur, qui n'a pas besoin des mots, et qui pétrit la matière² ». Avec le matériau brut, en effet, pas de risque de compromissions.

Convaincu qu'il est de moins en moins « fait pour l'existence de Paris » (*Corr.*, AM, p. 259), l'écrivain multiplie les excursions en dehors de la capitale³. Dès lors, la tentation de la misanthropie⁴ est grande. Considérée comme une entrave à la création, la civilisation incite à « fuir » la vie qui n'est autre qu'une « prison » (*AS*, p. 4), à « partir, entrer dans une vie nouvelle et changeante » (*AS*, p. 5), telle que l'offre notamment la campagne :

J'ai trouvé ici une maison qui est un rêve de maison. Au pied d'une côte elle est construite sur une terrasse qui domine la Seine. Je vois de toutes mes fenêtres vingt kilomètres de rivière, de coteaux boisés et de verdure. J'ai un jardin plein de roses et de fraises ce qui répand dans l'air une gourmandise de parfum en même temps de la tendresse et de l'appétit. Je travaille et je rêve là-dedans. J'ai une corde à nœuds accrochée à la lune, quand il y en a, et j'y grimpe encore un peu, moins agilement qu'autrefois, mais j'y grimpe (*Corr.*, Suf. III, n° 554).

Ce n'est qu'immergé en pleine nature que l'écrivain parvient à se ressourcer. Là, plaisir mental et plaisir des sens sont indissociables, au point de rendre presque concrète l'image poétique de l'ascension vers la lune. Chez Maupassant, le besoin d'évasion s'accomplit pleinement dans l'expérience du voyage. L'exercice physique qui profite au corps entraîne une bonne santé mentale : « Il se tire une merveilleuse clarté, pour le jugement humain, de la fréquentation du monde⁵ », disait déjà Montaigne. Garant d'ouverture d'esprit, le voyage permet à l'homme de s'arracher à son confort matériel et intellectuel, par la confrontation avec du nouveau⁶. Même s'il lui est difficile de quitter sa terre⁷, l'aspiration à l'inconnu n'effraie pas Maupassant ; au contraire, elle le transporte de joie, dès les abords de la côte méditerranéenne, à bord de son yacht *Bel-Ami* qui lui offre la possibilité de mener une « délicieuse existence de sauvage » (*Corr.*, Suf. II, n° 453) :

¹ Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et Paris », *RHLF*, sept.-oct. 1994, n° 5, p. 799.

² Marie-Claire Bancquart, « Maupassant et l'artiste », *Europe*, 1993, n° 772-773, p. 70.

³ Voir « Une surprise » (I, 819), « Les Bécasses » (II, 563), « L'Ermite » (II, 691) et « Petits voyages. En Auvergne » (*Chro.*, J. II, p. 234-235).

⁴ Voir Flaubert : « J'ai beaucoup pratiqué l'humanité depuis dix-huit mois. Voyager développe le mépris qu'on a pour elle » (lettre à sa mère, Patras, 9 fév. 1851, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 746).

⁵ *Essais*, I, 26, *op. cit.*, p. 156.

⁶ Voir « De Paris à Rouen » (*Chro.*, J. II, p. 219).

⁷ Voir « L'Exil » (*Chro.*, J. II, p. 158).

Déjà, il me semble que j'ai quitté depuis des semaines, depuis des mois, depuis des années les gens qui parlent et qui s'agitent ; je sens entrer en moi l'ivresse d'être seul, l'ivresse douce du repos que rien ne troublera [...]. Moi je flotte dans un logis ailé qui se balance, joli comme un oiseau, petit comme un nid, plus doux qu'un hamac et qui erre sur l'eau, au gré du vent, sans tenir à rien (*SLE*, p. 42).

Là, Maupassant savoure la solitude et la tranquillité, immergé dans un « un bain de silence, d'isolement et de repos » (II, 1276). C'est ainsi que l'artiste se rend inaliénable. Mais cette disponibilité au monde n'a rien à voir avec la mollesse paresseuse d'un Bertin ou d'un Mariolle : elle est ici comme un sas permettant le retour au travail après avoir fait le plein de ses forces, un temps de vacance favorisant la résilience. La fuite hors du monde suppose un changement d'état : du monde terrestre, on passe à un espace aérien qui dit la légèreté de l'être enfin affranchi des contraintes sociales. C'est à cela qu'aspire Pierre Roland lorsque, voyant passer une barque de pêche silencieuse, il se dit à lui-même : « Si on pouvait vivre là-dessus, comme on serait tranquille, peut-être ! » (*PJ*, p. 738). C'est aussi ce vers quoi tendent Brétigny et Christiane, qui expriment dans *Mont-Oriol* le désir de s'élancer dans « le vaste horizon bleuâtre » et « disparaître au-dessus de la plaine infinie » (*MO*, p. 578). Pierre Danger qualifie cette tentative de « dissolution de l'']être dans l'espace cosmique¹ », même si cette tentation inclut l'incertitude de sa promesse comme le laisse entendre le suffixe de « bleuâtre », le plus souvent frappé d'ironie.

L'artiste désabusé trouve dans le voyage la possibilité « d'oublier l'homme social qui est en lui pour retrouver l'homme naturel² ». Cet homme naturel, c'est celui auquel rêve Maupassant à l'idée de voguer sur son bateau, de s'en « aller dormir au large, [de] donner le coup de barre du côté de [s]a fantaisie, [...] sans désir de jamais jeter l'ancre nulle part³ ». Cette libération est source de plaisir :

Être seul, sur l'eau, et sous le ciel, par une nuit chaude, rien ne fait ainsi voyager l'esprit et vagabonder l'imagination. Je me sentais surexcité, vibrant, comme si j'avais bu des vins capiteux, respiré de l'éther ou aimé une femme⁴ (*VE*, p. 28).

Ce plaisir à être isolé est en même temps un plaisir sensuel, bien concret comme le suggèrent les trois comparaisons. Cette vie d'errance est source de fascination pour l'écrivain, d'où son intérêt, au cours de l'un de ses voyages dans le Midi, pour son ami Berneret, qui navigue depuis dix ans. À l'image de Maupassant, le personnage « demeure une énigme »

¹ *PDM*, *op. cit.*, p. 127.

² Mariane Bury, *PM*, *op. cit.*, p. 63.

³ Hugues Le Roux cite un propos tenu par Maupassant (*Portraits de cire*, rééd. 1891, Lecène/Oudin éd., Paris, p. 82).

⁴ Voir *Pierre et Jean* (*R*, p. 738) et « Julie Romain » (II, 711).

(SLE, p. 172), ne s'embarrasse ni d'attache ni d'obligation sociale : « il fuit, il flotte, il rêve ou il dort. Il est seul » (SLE, p. 172). De cette vie singulière, il rend compte dans son journal de bord¹, sous forme d'éloge du vagabondage :

J'ai passé une de ces journées délicieuses où l'âme semble morte dans le corps bien vivant [...]. Enveloppé dans une gandoura d'Alger, en soie blanche, fine et légère, qui frôlait ma peau presque sans la toucher, étendu sur des coussins sous la tente, au pied du mât, j'ai rêvassé pendant six heures de suite. Plus je vieillis, plus l'agitation humaine me semble sotte et puérile (SLE, p. 173-174).

Ce « sauvage » (SLE, p. 172) ne serait-il pas un double du chroniqueur lui-même, soucieux de « satisfai[re] [s]es instincts vagabonds » (Corr., AM, p. 113) et séduit par le ballotement de l'eau et le voyage de l'esprit ? Cette existence retirée où seuls les sens sont sollicités trouve sa pleine expression dans les pays du Maghreb dont le climat et le rythme de vie procurent à Maupassant un bien-être sans précédent (SLE, p. 100). C'est d'un « impérieux besoin » dont il parle à propos de l'Afrique pour laquelle il éprouve « le pressentiment d'une passion qui va naître » (AS, p. 6).

Sous la forme d'un aveu à son amie Mme Straus, Maupassant dit cependant de la solitude qu'elle est « bon[ne] et « triste » à la fois (Corr., Suf. III, n° 536). Le plaisir et la souffrance, ces deux sensations apparemment contradictoires mais indissociables, sont simultanées. L'artiste véritable est un homme du grand écart, écartelé entre ces différentes postulations. À l'instar de Maupassant, il « vit sa propre présence dans le monde comme un paradoxe : solitaire et hautain, il cherche avidement la fréquentation des hommes² ». Cette double appartenance de l'artiste au primitif et à la modernité, Sandrine Berthelot l'a relevée à propos de Flaubert : « Il semble en effet que l'artiste réunisse tout : il est le barbare, le nomade, le primaire, et, dans le même temps, il est l'inverse de tout cela en étant aussi le bourgeois et l'homme du XIX^e siècle³ ». Au lieu, comme son maître qui trouve refuge à Croisset, d'entrer « en art comme on entre en religion⁴ », Maupassant plonge dans la société : c'est l'immersion dans le monde qui lui permet de créer. Au risque d'avoir mal. Si la solitude physique est source de jouissance, elle fait aussi écho à l'« absolue solitude de pensée » que

¹ Ce passage avait été coupé dans l'édition Conard (*Chro.*, D. II, p. 1153). Jacques Dupont le reproduit en annexe.

² Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *op. cit.*, p. 89. Pour illustrer cette « propension à la contradiction », Mariane Bury renvoie notamment à un passage de *Sur l'eau* déjà cité par nous : « Certes, en certains jours, j'éprouve l'horreur [...] les ivresses de la vie » (SLE, p. 78-79).

³ Sandrine Berthelot, « Du barbare antique au primitif moderne... », *Discours sur le primitif*, *op. cit.*, p. 92. Sur la nécessité à être au monde, voir Diderot, *La Religieuse* (*Contes et romans*, Gall., « Pléiade », éd. M. Delon, 2004, p. 337) et *Le Fils naturel* (IV, 3, *Œuvres complètes*, Belles Lettres, éd. J. Assézat, vol. VII, 1995, p. 66).

⁴ Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *op. cit.*, p. 89. Voir la lettre de Flaubert à Feydeau : « Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage ! C'est là une Thébaidé où le dégoût de la vie moderne m'a poussé » (29 nov. 1859, *Corr.*, vol. III, p. 59).

connaît tout artiste, qui « ne pense, [...] ne sent, [...] ne raisonne comme personne » (*Corr.*, Suf. II, n° 201). En 1888, en plein désert du Maghreb, Maupassant appréhendera « [l]es aboiements de chiens, [l]es jappements de chacals, la voix des hyènes » comme un terrible écho à la « sensation de la solitude définitive » (*Corr.*, Suf. III, n° 536), à cette solitude que Flaubert définissait comme « sans fin » (*Chro.*, J. II, p. 355). Ce sentiment, c'est aussi celui du narrateur oppressé du « Bonheur », au moment où il parvient dans une région retirée du Midi, un « trou sombre, si loin des villes où vivent les hommes », dont le « morne paysage » laisse croire « que tout [es]t près de finir, l'existence et l'univers » (I, 1242). La perception suraiguë du monde et de sa finitude condamne l'artiste au déchirement. C'est le jugement sans appel que prononce le narrateur désabusé des « Sœurs Rondoli » : « on est vraiment et toujours et partout seul au monde » (II, 135). En ce sens, Maupassant s'inscrit dans le sillon de Flaubert, dont il retranscrit le propos dans une lettre adressée à Gisèle d'Estoc en janvier 1881 : « Sale invention que la vie décidément. Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne. Je parle, bien entendu, pour les natures d'élite » (*Corr.*, Suf. II, n° 201). C'est le prix à payer pour ces êtres d'exception, « éternels et misérables exilés sur cette terre » (II, 1218), tel l'albatros de Baudelaire¹. Pourquoi misérables ? Parce que la fréquentation des hommes écorche l'artiste : dans *Sur l'eau*, Maupassant dresse le portrait psychologique de l'homme de lettres, qui, à la fois « acteur et spectateur de lui-même et des autres », transperce l'épaisseur des êtres, perce à jour leur vilénie ou leur médiocrité :

Tout, autour de lui, devient de verre, les cœurs, les actes, les intentions secrètes, et il souffre d'un mal étrange, d'une sorte de dédoublement de l'esprit, qui fait de lui un être effroyablement vibrant, machiné, compliqué et fatigant pour lui-même (*SLE*, p. 93-94).

Condamné à voir et à savoir, l'artiste « porte en [lui] cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains » (*SLE*, p. 91). Il est de ceux qui pourraient dire : *Je pense donc je souffre*. C'est comme malgré lui qu'il découvre la criante vérité de ce qui l'entoure, devenant par-là même un « écorché vif, pour qui presque toutes les sensations sont devenues des douleurs » (*SLE*, p. 94). Citant une lettre dans laquelle le maître de Croisset emploie la même image², Maupassant lui rend hommage dans plusieurs de ses chroniques en tant qu'artiste à part entière. Citons notamment l'article du 24 novembre 1890 paru dans *L'Écho de Paris* :

¹ « L'Albatros », *Spleen et Idéal*, II, *Les Fleurs du Mal* [1861], *op. cit.*, p. 36.

² Voir « Gustave Flaubert d'après ses lettres » (*Chro.*, J. I, p. 63).

Heureux ceux qui ont reçu du « je-ne-sais-quoi » dont nous sommes en même temps les produits et les victimes, cette faculté de se multiplier ainsi par la puissance évocatrice et génératrice de l'Idée. Ils échappent, pendant les heures exaltées du travail, à l'obsession de la vraie vie banale, médiocre et monotone ; mais, après, quand ils s'y réveillent, comment pourraient-ils se défendre du mépris et de la haine artistes dont débordait le cœur de Flaubert pour la réelle humanité (*Chro.*, J. III, p. 410).

Si les êtres réels sont ressentis comme des entités dégradées et si le don d'ubiquité prodigieux de l'artiste rend son retour au réel d'autant plus décevant, son esprit lui procure, par le biais de la fiction, une puissance délectable. Car, supprimant toute médiation, l'écrivain ressent littéralement les émotions de ses personnages imaginaires, en qui il se dédouble à l'infini. Loin de se réduire à une individualité figée dans le temps et dans l'espace, le moi intime du créateur est mouvant, polymorphe, protéiforme. De même que, quand on lui demandait d'où il était, Montaigne répondait en citant Socrate, non pas « d'Athènes », mais « du monde¹ », de même Flaubert déclare-t-il :

Je ne suis pas plus moderne qu'ancien, pas plus Français que Chinois, et l'idée de la patrie c'est-à-dire l'obligation où l'on est de vivre sur un coin de terre marqué en rouge ou en bleu sur la carte et de détester les autres coins en vert ou en noir m'a paru toujours étroite, bornée et d'une stupidité féroce. Je suis le frère en Dieu de tout ce qui vit, de la girafe et du crocodile comme de l'homme, et le concitoyen de tout ce qui habite le grand hôtel garni de l'univers².

En voyageant ainsi à travers les époques et les lieux, l'être d'élite, par sa capacité créatrice, parvient à se soustraire à l'étroitesse de la vie réelle. L'artiste, « frère [...] de tout ce qui vit », est cet être d'exception dont l'imagination ne connaît pas de frontières.

La société dépeinte par Maupassant n'est donc pas un espace structurant pour l'individu. Loin d'encadrer la construction de son identité par des valeurs génératrices de stabilité, elle se donne à voir comme un théâtre des apparences où tout est faux-semblant. Cet univers factice impose de nouvelles valeurs – telles que l'argent – et des lois morales qui corrompent la nature profonde, originelle de l'homme. Au lieu d'être source de progrès, la culture pervertit la nature. Dans un tel contexte, le véritable artiste, incapable de se compromettre, mènera sa quête d'authenticité en solitaire, en étranger, en être qui souffre.

¹ *Essais* (I, 26), *op. cit.*, p. 156.

² Flaubert, « Lettre à Louise Colet », 26 août 1846, *Corr.*, *op. cit.*, I, p. 314.

B. L'imposture des institutions

Les institutions, dont la fonction est de structurer la société, organiser et faciliter les relations entre les hommes, ne sont aux yeux de Maupassant que des impostures qu'il s'acharne à démystifier. Qu'elles régissent la sphère privée ou la sphère publique, elles s'avèrent néfastes pour l'individu et la vie en société. La femme découvre avec effroi que mariage rime avec malheur et asservissement, que le couple fonctionne sur des rapports de domination et que seule l'infidélité offre une issue satisfaisante. L'autre institution qui est vilipendée par notre auteur, c'est la justice qui, dans un renversement saisissant, accuse les innocents et excuse les coupables. Quant à l'Église, elle ne s'offre pas plus comme une autorité fiable et tranquillissante.

1. Le mariage : l'enfer de l'intime

Nombreux sont les textes où Maupassant décrie l'institution du mariage. Si le sort du mari, nous le verrons, n'est pas toujours enviable, c'est surtout le point de vue de la femme qu'épouse l'écrivain, qui fait preuve d'une sympathie remarquable à son égard. Voyons quels termes il place dans la bouche de madame de Sallus, protagoniste de la comédie de 1888 intitulée *La Paix du ménage*, qui tient ces propos sur son conjoint :

— Comprenez donc que je suis au pouvoir de cet homme, que je lui appartiens, plus que son valet et même que son chien, car il a sur moi des droits ignobles. Le Code, votre code de sauvages, me livre à lui sans défense, sans révolte possible : sauf me tuer, il peut tout. Comprenez-vous cela, vous ? comprenez-vous l'horreur de ce droit ? [...] N'être plus maître de soi, n'avoir plus la liberté sacrée de préserver sa chair de pareilles souillures ; ne voilà-t-il pas la plus abominable loi que vous ayez établie, vous autres ? (*Th.*, p. 58).

Le Code dont il est question ici, c'est le code civil, en vigueur depuis 1804, qui fait du mari le chef de famille et de la femme une mineure. En le qualifiant de « code de sauvages », l'héroïne de Maupassant, au nom de l'égalité des sexes, condamne l'idée reçue selon laquelle les lois élaborées à partir de la Révolution marquent une avancée incontestable. Contrairement à ce qu'elles prétendent, les lois modernes n'ont pas éradiqué la volonté de domination du mâle. Cependant, si le mariage est presque toujours synonyme de malheur pour les femmes de notre corpus, nous verrons que, dans l'intimité, elles parviennent par divers moyens à prendre leur revanche.

a- Le mariage comme source de malheur

Le mariage est une désillusion, corrélative à celle de l'amour. Chez Maupassant, l'unique moyen d'être « heureux et tranquille¹ » (I, 718), c'est de ne pas vivre en couple ; la seule manière de préserver l'amour, c'est de ne pas se marier. Voilà le choix que fait le lieutenant Revalière qui, revenu infirme de la guerre, renonce à sa fiancée, de peur d'être épousé par « générosité² » (II, 1049), et non par amour. C'est aussi par choix que Bel-Ami maintient Clotilde dans le rôle de maîtresse, convaincu que seul ce mode de relation saura préserver leur affection et leur désir mutuels. C'est parce qu'ils partagent ce même point de vue que les narrateurs de « Lui ? » et d'« Un cas de divorce » (deux porte-parole de Maupassant) déclarent respectivement que « l'accouplement légal » est « une bêtise³ » (I, 869), un « acte insensé » (I, 870), un « imbécile emportement qui nous jette vers la femelle » (II, 780). Brétigny en prend conscience juste après s'être engagé envers Charlotte Oriol, à laquelle il s'est « fiancé malgré lui, malgré elle, par un de ces hasards, par une de ces supercheries des événements qui vous ferment toute issue » (*MO*, p. 674). « Malgré lui, malgré elle », ces deux expressions juxtaposées en disent long, comme si une force malveillante – digne des tragédies grecques – poussait les êtres, contre leur gré. Cependant ce personnage « se sen[t] joyeux, au fond du cœur, de ce piège de la destinée » (*MO*, p. 674), comme s'il était satisfait de sa servitude paresseuse. Voilà en quoi consiste la bêtise de l'homme qui, en connaissance de cause, consent sciemment à sa propre perte.

Le mariage est tout sauf un acte d'amour puisque – nous l'avons vu précédemment – il s'apparente à un contrat, à un marché entre deux parties. Loin de se marier par sentiment, les êtres s'unissent « par ignorance, par crainte, par obéissance, par nonchalance » (I, 1060). Par convenance aussi, comme l'explique à sa maîtresse Jacques de Randal, concédant la « grande valeur sociale, [...] légale » du mariage et insistant sur sa faible « valeur morale » (II, 873). Ou encore par intérêt, comme en témoigne la vieille aristocrate de « Jadis » qui affirme que se marier, c'est « combiner les fortunes [...], travailler pour l'intérêt commun » (I, 183), et qui se dit prête à ce sacrifice pourvu qu'on ne lui demande pas de renoncer à l'amour qu'elle trouvera ailleurs. Par peur aussi, comme le héros de « Lui ? », qui se marie pour échapper à ses hallucinations inexplicables (I, 875). D'autres enfin considèrent le mariage comme un

¹ Voir « Le Signe » (II, 725).

² Voir « L'Ordonnance » (II, 981).

³ Voir « Au printemps » (I, 289), « Le Modèle » (I, 1104), « Une famille » (II, 763), *Pierre et Jean* (*PJ*, p. 739).

remède à la solitude¹, un pis-aller. C'est le cas de Pierre Roland, qui songe qu'une fois en couple, « on n'est pas si perdu, n'étant plus seul » (*PJ*, p. 747). La vie à deux serait un bienfait « aux heures de trouble et d'incertitude, [...] de faiblesse et de lassitude » (*PJ*, p. 747). C'est aux mêmes arguments que recourt Gontran de Ravenel lorsqu'il présente à Brétigny le mariage comme « une solution dans les cas difficiles », un remède « contre les désespoirs tenaces » (*MO*, p. 650). Cette vision de la femme comme présence rassurante, c'est aussi, dans « La Petite Roque », celle de Renardet, qui souffre depuis la mort de son épouse de « vivre seul » (*II*, 638).

Fini, donc, le mythe romantique du mariage d'amour ! Sapé le rêve de l'union parfaite entre deux êtres ! Tout cela n'est qu'une immense tromperie, que dénonce le médecin d'« Une ruse » qui, à la suite d'« un homme illustre² », définit l'union légale comme « un échange de mauvaises humeurs pendant le jour et de mauvaises odeurs pendant la nuit » (*I*, 560). En matière de mariage, il faut regarder les choses en face. Voyons, à cet égard, comment ce mythe est traité dans *Bel-Ami*, dont le héros se marie deux fois, dans le seul but de gravir les échelons de la société. À la fin du roman, Duroy a mis au point (avec sa complicité) l'enlèvement de Suzanne, afin de contraindre les Walter à lui accorder la main de leur fille. Les parents ayant cédé, il informe la jeune femme qu'ils peuvent rentrer à Paris, à quoi elle répond « naïvement : — Déjà ? ça m'amuserait tant d'être votre femme ! » (*BA*, p. 471). Dans cette remarque innocente sourd l'idée que le mariage n'est plaisant que lorsqu'il est à la fois feint et teinté de romanesque. À coup sûr, pour Suzanne, le jeu prend fin à la minute où l'union s'officialise.

C'est pour éviter cette souffrance que la vieille dame de « Jadis » met en garde sa petite-fille contre la survalorisation du mariage : « — C'est l'amour qui est sacré » (*I*, 183) clame-t-elle haut et fort. Par ce propos où elle se révèle « plus libr[e] de langage et de morale » que les jeunes générations (*Chro.*, J. II, p. 83), l'aïeule s'offre comme la survivance d'un temps qui ne s'embarrassait pas de contraintes, de conventions, de lois contre nature. Consciente que l'organisation en société nécessite des règles telles que le mariage, cette héroïne surgie du passé ne porte pas moins un regard acerbe sur cette institution :

— Le mariage, c'est une loi³, vois-tu, et l'amour c'est un instinct qui nous pousse tantôt à droite, tantôt à gauche. On a fait des lois qui combattent nos instincts, il le fallait ; mais les instincts toujours sont les plus forts, et on ne devrait pas trop leur

¹ Voir *Fort comme la mort* (*R*, p. 915).

² « Libre variation sur une pensée bien connue de Chamfort (*Maximes et pensées*, 359) : *L'amour, tel qu'il existe dans la société, n'est qu'un échange de deux fantaisies et le contact de deux épidermes* » (Louis Forestier, *I*, 1463).

³ Voir « Le Préjugé du déshonneur » (*Chro.*, J. I, p. 231).

résister, puisqu'ils viennent de Dieu tandis que les lois ne viennent que des hommes (I, 184).

Exceptée l'idée que les instincts seraient une invention divine, ces propos pourraient sortir de la bouche même de Maupassant. Dans une chronique de 1881, l'écrivain lui-même assure que le mariage est une nécessité pour la femme qui, si elle reste célibataire, « est mise à l'index par la Société » (*Chro.*, J. I, p. 335), traitée comme un véritable paria. En témoigne la souffrance de toutes les vieilles filles de notre corpus. L'union légale est donc un passage obligé dans le processus de socialisation. Mais cela ne l'empêche pas d'être « une situation anormale, antinaturelle¹ » (*Chro.*, J. I, p. 231). À propos d'*Une vie*, opposant d'un côté les espoirs déçus de Jeanne, de l'autre « le principe de réalité » de Rosalie, Mariane Bury a raison de faire remarquer que « c'est paradoxalement, et par une inversion significative des procédés du romanesque traditionnel, le mariage d'intérêt qui conduit au bonheur et à la sérénité : cruelle ironie d'un Maupassant qui veut démontrer le caractère contre nature d'une institution, le mariage, dès lors qu'on exige de la femme la fidélité et la soumission absolues² ». C'est sur ce point (le mariage en tant qu'union anti-naturelle) que porte la critique de la vieille dame de « Jadis », qui dénonce fermement l'idée que la loi puisse réguler les instincts, que la culture puisse contraindre la nature³. C'est absurde et illusoire. « Les instincts toujours sont les plus forts », rien n'y changera. « La nature nous a faits ainsi » (I, 183). La tentation de la maîtrise du corps n'est qu'un leurre. Les lois morales seront toujours impuissantes face au déterminisme de la nature, que Maupassant définit comme « fatal » (*Chro.*, J. I, p. 232), c'est-à-dire comme incontournable, irréversible.

De ce hiatus entre nature et lois naît le malheur : toute classe confondue, la femme se heurte de plein fouet à la dure réalité du mariage, qui s'opère en règle générale à son corps défendant. À l'exception⁴ de madame Baptiste, qui voue à son mari une éternelle reconnaissance pour lui « av[oir] rendu l'honneur » (I, 656), le mariage est toujours présenté par Maupassant comme un échec, et la femme mariée comme un être éteint, renfermé, malheureux, au point de souhaiter souvent le divorce⁵. C'est le cas de la marquise de Rennedon qui, dans le bien nommé conte « Sauvée », précipite elle-même son mari dans l'adultère, après avoir en vain tenté de « [s]e faire battre » par lui pour obtenir le divorce (II,

¹ En revanche, l'Orient, parce qu'il pratique la polygamie, est plus conforme à la nature (*Chro.*, J. I, p. 231).

² Une vie de Guy de Maupassant, op. cit., p. 59.

³ Voir l'abbé Raynal dans son *Histoire des deux Indes* : « les lois civiles et religieuses [devraient] se modeler sur la loi naturelle qui a été, qui est, et qui sera toujours la plus forte » (1770, chap. L XIX et XIV).

⁴ Dans « Ma femme », Pierre Létaille déclare ne pas « encore » regretter d'être marié (I, 665). Son bonheur est d'autant plus fragile qu'il a été « présid[é] par le dieu des ivrognes » (I, 665) » (Louis Forestier, I, 1492).

⁵ Dans « Un dilemme », Maupassant présente sur le divorce un point de vue féminin nuancé (*Chro.*, J. I, p. 335).

652). Du point de vue féminin, la vie de couple n'est qu'un long calvaire, source d'« épouvante¹ » (II, 1040), de « dégoût » (I, 746) ou « d'hostilité » (II, 1147), de « haine » (II, 1213) envers le partenaire. Tandis que, dans *Mont-Oriol*, Christiane constate l'absence de tout « lien » entre Andermatt et elle (R, p. 693) et que, dans *Bel-Ami*, Clotilde de Marelle qualifie les retrouvailles avec son conjoint de « corvée² » (BA, p. 268), la baronne de Fraisières, poussant plus loin la critique, définit le mari comme une « brute » (II, 507). Une brute, « un rustre » (NC, p. 1036), c'est ainsi que Michèle de Burne considère à son tour l'homme qu'elle a épousé : « un vaurien de bonnes manières, un de ces tyrans domestiques (I, 1184 ; II, 581) devant qui tout doit céder et plier », un « mâle brutal » qui lui fait subir toutes sortes d'« exigences », de « duretés », de « jalousies » (NC, p. 1034). Elle qui compare son mariage à un « esclavage de cinq années³ » (NC, p. 1034-1035) reçoit la mort de son époux comme une « délivrance », un événement qui lui procure « un sentiment profond de joie » (NC, p. 1034). Bien sûr, cette joie ne peut être que « comprimée » (NC, p. 1034) puisque les bienséances ne l'autorisent pas à se réjouir. Mais elle fait naître en elle la ferme résolution de ne plus jamais « se remarier⁴ » (NC, p. 1031).

Pour lutter contre son malheur, la femme pratique sur le plan intime une forme de rébellion. Dans les romans comme dans les contes, l'adultère lui sert de « refuge » et de « catalyseur à une promotion sociale ou à une prise de conscience de sa vocation de femme⁵ ». Mais c'est surtout l'œuvre romanesque de Maupassant qui, à l'exception d'*Une vie*, offre de formidables portraits de figures féminines émancipées, y compris dans le mariage. Voyons notamment dans *Bel-Ami* le regard résolument moderne que Madeleine Forestier porte sur cette institution :

— Comprenez-moi bien. Le mariage pour moi n'est pas une chaîne, mais une association⁶. J'entends être libre, tout à fait libre de mes actes, de mes démarches, de mes sorties, toujours. Je ne pourrais tolérer ni contrôle, ni jalousie, ni discussion sur ma conduite. Je m'engagerais, bien entendu, à ne jamais compromettre le nom de l'homme que j'aurais épousé, à ne jamais le rendre odieux ou ridicule. Mais il faudrait aussi que cet homme s'engageât à voir en moi une égale, une alliée, et non pas une inférieure ni une épouse obéissante et soumise (BA, p. 340).

C'est à Duroy, son futur conjoint, que s'adresse la jeune femme. Avec autorité, elle lui expose son point de vue, fondé sur une égalité des droits : si elle endosse le statut d'épouse,

¹ Voir « Monsieur Parent » (II, 612).

² Voir *Mont-Oriol* (R, p. 542-543).

³ Voir « Le Testament » (I, 620, 623).

⁴ Dans « Les Bijoux », Lantin commet l'erreur de « se remari[er] » (I, 771).

⁵ Uwe Dethloff, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant » (ME, op. cit., p. 125).

⁶ Voir « Au bord du lit » (I, 1041).

c'est en tant qu'individu à part entière et non en tant que femme-objet. Loin d'être une esclave, elle devient une partenaire. Ce faisant, elle préfigure le type de femme sur lequel se penchera – avec fascination – l'écrivain dans la dernière partie de son œuvre. Nous pensons aux personnages de la trempe de Michèle de Burne et de la comtesse de Mascaret qui, bien décidées à ne plus se résigner, défendent coûte que coûte leur indépendance et revendiquent leur liberté.

Le mariage n'a guère une image plus reluisante aux yeux des hommes. Fort de son expérience, Boitelle est convaincu que, quand on « oppos[e] les goûts, ça tourne mal » (II, 1086). Quant au marquis de Roseveyre, s'il veut bien prendre femme, c'est « pour un mois » seulement (II, 1261), histoire de « [s]e distraire » (II, 1261) et de faire un test, sans se soucier des dégâts causés au passage. Car il lui est impossible de s'engager pour toute la vie. Pour lui, se marier, c'est renoncer au « plaisir » (I, 660). Pour Pierre Roland, c'est « encombrer son existence d'une femme unique et gênante » (*PJ*, p. 743). Pire, pour le baron de Mordiane, c'est

se condamner [...] à cette odieuse existence de deux êtres, qui, toujours ensemble, se connaiss[ent] jusqu'à ne plus dire un mot qui ne soit prévu par l'autre, à ne plus faire un geste qui ne soit attendu, à ne plus avoir une pensée, un désir, un jugement qui ne soient devinés (II, 997).

Loin de rester un « mystère », de conserver une part d'« inexploré » (II, 997), de susciter « la fantaisie et l'imprévu » (*Chro.*, J. II, p. 333), chaque membre du couple se donne à lire dans sa monotone transparence. Ils ne connaîtront plus « l'attente exquise de l'inconnu », c'est-à-dire tout ce qui fait « le charme de la vie » (*Chro.*, J. II, p. 338). Car le mariage fait planer la menace d'une perte d'identité. Cette connaissance profonde, intime de l'autre équivaut à une possession, à un envoûtement, où les deux personnalités subissent tour à tour une intrusion.

Car on glisse facilement de la possession à la possessivité. En effet sommeille en chaque individu la jalousie, ce sentiment obsédant qui pousse l'individu à considérer l'autre comme un bien dont il a l'exclusivité¹. Rien ne distingue alors l'adultère de la relation conjugale. Rongé par ce sentiment, le partenaire s'apparente tantôt à un dément à l'image du héros de « Fou ? » (I, 522), tantôt à un être « torturé », à un « supplicié » comme le mari trahi d'« Un soir » (II, 1081), l'époux jaloux de « L'Inutile Beauté » (II, 1205) ou le peintre de *Fort comme la mort* (*FCM*, p. 1 000). Cette jalousie, qui harponne tant les hommes que les

¹ C'est pour cette raison que Bel-Ami se considère comme un « voleur » vis-à-vis de M. de Marelle (*BA*, p. 305).

femmes, prend différentes formes. Chez Olivier Bertin, la jalousie s'exprime d'abord – bienséance oblige – par « une petite rage comprimée » (*FCM*, p. 905). Mais bien vite surgissent les phrases « irritantes et brutales » (*FCM*, p. 913), auxquelles succède l'« envie animale de se jeter sur » le rival¹ (*FCM*, p. 991). Quant à la jalousie de Georges Duroy, elle va du « malaise étrange et persistant », de l'« irritation [...] rongeuse » (*BA*, p. 372) qui rend son « cœur crispé » (*BA*, p. 435), à l'envie de mordre « comme un chien » (*BA*, p. 435), puis à l'« accès de fureur à tuer quelqu'un » (*BA*, p. 450). Car cet homme à femmes² voit en tout mâle un adversaire potentiel. Mais si l'envie de meurtre ne dépasse pas le stade du fantasme chez Bel-Ami, comme chez Trémoulin dans « Un soir » (II, 1081) et le père du petit Georges dans « Monsieur Parent » (II, 613), il en va autrement pour le mari de « Chronique », qui « log[e] une balle de revolver dans le ventre de son concurrent heureux » (II, 1271) et pour le colonel de Limousin qui, dans « L'Ordonnance », brûle la cervelle de son aide de camp, amant de sa femme (II, 983).

Cette jalousie sans bornes est même capable parfois de braver les lois du temps. Dans « Le Vengeur », en effet, Leuillet éprouve ce que Maupassant nomme avec humour une « jalousie posthume », cette « singulière et inexplicable rancune contre feu Souris qui avait possédé [sa] femme le premier » (I, 1054). Dans *Bel-Ami*, le héros fait également l'expérience de la « jalousie posthume » mais, par rapport au « Vengeur », il y a un déplacement de l'objet. À partir du moment où il apprend que Madeleine a trompé son premier mari, Duroy ressent une jalousie par mort interposé. « Jaloux pour le mort, jaloux pour le compte de Forestier ! » (*BA*, p. 374). De même que Leuillet traite sa femme de « gueuse » et de « catin » lorsqu'il apprend qu'elle a trompé son précédent mari (I, 1057), de même Duroy n'a-t-il plus dès lors qu'une seule idée en tête : « venge[r] » le défunt (*BA*, p. 389), comme si c'était l'honneur masculin en général qui avait été bafoué.

Dans certains cas, la jalousie peut perdre toute mesure, détruire tout sur son passage, défaire même les liens du sang, dont on sait le caractère fragile chez Maupassant. Ainsi, dans *Fort comme la mort*, consciente de l'attrance que son amant éprouve pour sa fille Annette, Any de Guilleroy ressent « cette envie inavouable de faire sortir sa fille de chez elle, comme un hôte gênant et tenace » (*R*, p. 979). Dans *Bel-Ami*, l'amour passionnel de Mme Walter pour Duroy détériore son amour filial, lorsqu'elle se met à « haï[r] Suzanne d'une haine aiguë, faite de passion exaspérée et de jalousie déchirante » (*BA*, p. 478). À chaque fois, le sentiment est

¹ Voir « Rencontre » (I, 1232) et « Monsieur Parent » (II, 599).

² Certes, *Bel-Ami* est un homme à femmes, mais celles-ci, Clotilde exceptée, ne sont que des instruments pour réussir.

d'autant plus puissant qu'il est « inavouable », d'une part parce que la mère en a honte, d'autre part parce qu'elle est contrainte de taire son amour adultère. Ailleurs, ce sont les liens entre frères et sœurs qui sont réduits à néant. Dans *Mont-Oriol*, séduites par le même jeune aristocrate qui finira par choisir la plus dotée des deux, les sœurs paysannes voient naître en elles des sentiments tout à fait inédits : la « guerre haineuse » de l'une n'a d'égal que le « dédain » de l'autre (*MO*, p. 655). Voilà comment la perspective d'un beau mariage transforme de jeunes sœurs en ennemies. Quant à « Un drame vrai », c'est l'histoire de deux frères qui sont amoureux de la même fille. Le choix de la belle porte sur l'aîné. La date du mariage est fixée. Un soir, le fiancé est retrouvé mort, tué d'« un coup de fusil à bout portant, au coin d'un bois » (I, 495). Deux ans plus tard, le cadet épouse la jeune femme. À la fin du conte, on obtient la preuve que c'est bien le mari l'assassin. Ici, la jalousie pousse à commettre un geste meurtrier qui ne se borne pas à ôter la vie, mais détruit le rapport de parenté.

b- Le couple soumis à des rapports de domination

Chez Maupassant, les rapports de couple sont toujours des rapports dominant/dominé basés sur une volonté de puissance. Et ce fonctionnement vaut aussi bien pour les couples mariés que pour les couples adultères. Car, ce qui frappe dans notre corpus, c'est que les amants tombent bien vite dans les mêmes pièges que les époux, font dans la relation à l'autre un rapport de possession.

De la maîtresse-femme à l'idole

Dans ce système où, nous l'avons vu plus haut¹, la femme est appréciée pour sa valeur marchande, les rôles sont pourtant interchangeables, l'homme passant du statut de maître à celui de dominé², la femme de celui d'esclave à celui de maîtresse-femme³, voire de souveraine. Certes, on sait que le rapport maître/esclave suppose une dialectique selon laquelle la dépendance fonctionne à double sens : elle génère un besoin réciproque chez les deux membres du couple, enchaînés l'un à l'autre⁴. C'est le cas des amants de *Notre cœur*, qui

¹ Voir notre chapitre sur « La loi du marché » en deuxième partie.

² Voir, dans « La Moustache », les deux jeunes aristocrates qui, pour chasser leur ennui, montent des pièces et donnent au mari de l'une d'elles « les rôles de soubrette » (I, 918).

³ Emblématique de cette ambivalence, Christiane se donne à Brétigny « comme on s'offre à un Dieu » (*MO*, p. 566) et dans le même temps se fait aimer de lui « dévotement » (*MO*, p. 587).

⁴ Sur cette question, voir Pierre Danger (*PDM*, *op. cit.*, p. 124), Charles Castella (*SRVSM*, *op. cit.*, p. 258) et Kurt Willi (*Déterminisme et Liberté chez Maupassant*, *op. cit.*, p. 25).

voient leur liberté menacée (II, 1080) par leur incapacité à exister sans leur alter ego. D'un côté, Michèle a besoin de Mariolle, « besoin de sa présence, besoin de son regard, [...] besoin de cette domesticité d'amour » (NC, p. 1063, 1064, 1077) ; de l'autre, le héros est habité par « le besoin d'Elle » (NC, p. 1110), dans une passion où la partenaire est transformée en idole. Mais, chez Maupassant, la femme est la gagnante de ce jeu dangereux. Souvent cantonnée sur le plan social au statut d'épouse docile, de mère de famille consciencieuse, de maîtresse disponible, elle prend dans la sphère privée sa revanche sur le *sexe fort*. Cette ambivalence propre à la femme se lit dans la variété des figures féminines qu'offre notre corpus, variété rehaussée par le fait que, souvent, un même personnage cumule différents statuts. C'est le cas des créatures exotiques comme des femmes modernes, à qui Maupassant fait la part belle dans ses dernières œuvres. Penchons-nous par exemple sur Allouma. Alors qu'en colon digne de ce nom, Auballe tente de faire de son Algérienne « une sorte de maîtresse esclave¹ » qui lui « apparten[drait] presque corps et âme » (II, 1102), c'est lui qui est pris à son propre piège et devient, contre toute attente, dépendant d'elle (II, 1102). En effet, un homme – et *a fortiori* un Européen – est loin de prévoir la liberté dont est capable Allouma, cette « fille du sable » (II, 1116) prompt à s'échapper dès qu'elle en éprouve le besoin. C'est du même type de liberté que témoignent Michèle de Burne dans *Notre cœur* (R, p. 1034-1035, 1056), la baronne d'Étraille dans « Rencontre » et la comtesse de Mascaret dans « L'Inutile Beauté » qui, après avoir toutes trois subi le « despotisme » (II, 1206) et la rudesse de leur conjoint, s'émancipent en s'accordant une indépendance de corps et d'esprit inconcevable aux yeux de leurs partenaires (NC, p. 1036).

Ce type de femme acquiert ainsi un statut particulier, celui de maîtresse-femme qui fait de l'homme tout ce qu'elle veut (I, 443). Dans « Réveil », Mme Vasseur surnomme son amant « Mouton fidèle » (I, 747), tandis qu'Yvette traite son prétendant comme un chien (II, 252, 296), tout comme Kate Bombard (II, 368) et Michèle de Burne (NC, p. 1039, 1059). Dans « L'Épingle », le héros est un homme du monde fou d'amour au point d'être prêt à devenir le « valet de chambre » de sa maîtresse (II, 524) ; quant au narrateur de « Fou ? », il se dit lui-même « l'esclave² » de la femme qu'il aime (I, 523). Dans *Notre cœur*, tout prétendant devient « de par le droit de conquête³ » la possession de Michèle (NC, p. 1051). À chaque

¹ Voir « Rencontre » (I, 1237), « Un soir » (II, 1084), « L'Inutile Beauté » (II, 1209), *L'Âme étrangère* (R, p. 1191).

² Voir *La Trahison de la comtesse de Rhune*, pièce de 1876 (Louis Forestier, R, p. 1458), « Mouche » (II, 1171), *Bel-Ami* (R, p. 284), *Notre cœur* (R, p. 1051, 1053, 1061, 1181) et « La Lysistrata moderne » (*Chro.*, J. I, p. 130).

³ Selon Claudine Giacchetti, *Bel-Ami* et *Mont-Oriol* sont des « espaces de conquête », *Une vie* et *Pierre et Jean* des « espaces de la dépossession », *Fort comme la mort* et *Notre cœur* des « espaces du repli » (*Espaces du roman*, op. cit., p. 83, 15, 175).

fois, il y a « asservissement » à la maîtresse (*NC*, p. 1063, 1110), « esclavage » (*NC*, p. 1064 ; *MO*, p. 636 ; *FCM*, p. 989), « servitude volontaire » (*FCM*, p. 989 ; *NC*, p. 1110) à la femme. Le pouvoir est inhérent à la nature féminine. Par « l'arme redoutable, invincible » que constitue la caresse, les femmes exercent sur les hommes une domination qui fait d'elles les « reines », « les maîtresses de la terre », les « souveraines toutes-puissantes » (*I*, 631 ; *I*, 67 ; *NC*, p. 1051). L'écrivain voit en elles des êtres qui « bouleverse[nt] l'histoire », tantôt en « déchaîn[ant] les catastrophes » (*Chro.*, J. III, p. 399), tantôt en « fai[sant] accomplir tant de prodiges au vieux sang français » (*I*, 68). Arguant du fait que l'amour est l'un des « deux rôles¹ » réservés à la femme sur terre (*Chro.*, J. III, p. 210), Maupassant en fait une figure supérieure :

Est-il au monde un être plus puissant, plus adoré, plus obéi, plus triomphant, plus éclatant qu'une jolie femme dans l'épanouissement de sa beauté ? Tout lui appartient, les hommes, les cœurs, les volontés. Elle règne d'une manière absolue par le seul fait de son existence (*Chro.*, J. II, p. 83).

L'effet de surenchère des cinq adjectifs renforce la question rhétorique et oriente vers une réponse unanime sur le pourvoir absolu des femmes à condition qu'elles soient belles.

Et si elles sont destituées, elles le sont par d'autres femmes, plus jeunes, plus belles, plus influentes. Ces rivales se cachent parfois au sein même de la famille, comme le découvre à son corps défendant l'héroïne de *Fort comme la mort* :

Dans ce royaume, la maison d'une jolie femme, dans ce royaume où elle ne supporte aucun ombrage, d'où elle écarte avec un soin discret et tenace toute redoutable comparaison, où elle ne laisse entrer ses égales que pour essayer d'en faire ses vassales, elle voyait bien que sa fille allait devenir la souveraine (*FCM*, p. 956).

Là encore, la vanité, l'attrait du pouvoir, la jalousie et la peur effilochent les liens du sang, transformant la fille en concurrente, comme si Any, en ne voyant plus Annette comme une enfant, ne la voyait plus comme son enfant, ne percevait en elle qu'une rivale susceptible de prendre sa place. La fille est désormais traitée comme « une autre » (*FCM*, p. 956), une inconnue, une étrangère. Et dans la phrase « Elle s'était sentie soudain disparue, dépossédée, détrônée » (*FCM*, p. 956), l'absence de complément d'agent symbolise cette destitution.

¹ Cette formule toute faite du chroniqueur est à prendre avec précaution, d'autant que Maupassant fait dans ce même texte l'éloge de Manon Lescaut, figure féminine inclassable et qui va à contre-courant du modèle-type.

Bien plus, et en particulier dans les hautes sphères, où les créatures féminines sont belles et les hommes oisifs, la femme est rapidement métamorphosée en « idole¹ » (NC, p. 1095, 1115), soit par elle-même, soit par ses prétendants. En tant qu'idole fétichisée, la femme aimée est certes réifiée, mais l'homme n'en est pas moins son esclave. Ses adorateurs² sont les fervents d'un monde d'où toute dimension mystique a disparu. Tandis que la créature exotique (d'Afrique du Nord ou d'ailleurs) appartient à une culture porteuse de sacré dont elle est la « déesse de chair » (VE, p. 143), la femme du Nord³ est l'objet d'un culte inédit et profane. C'est ce que donne à voir le personnage de l'actrice, dans « Le Champ d'oliviers », qui conquiert le baron de Vilbois au point d'en faire « un de ces délirants forcenés, un de ces déments en extase qu'un regard ou qu'une jupe de femme brûle sur le bûcher des Passions Mortelles » (II, 1182). La passion amoureuse, insouciant de tout sacrilège, s'apparente à la passion mystique. À la fois dieu et fétiche, l'adorée perd toute matérialité. Ainsi dénaturée, elle quitte son habit charnel primitif pour devenir une figure fantasmée, une idée. Voyons à cet égard ce qui se produit dans *Mont-Oriol*. D'abord « soumis » (MO, p. 575), Brétigny se met très vite à aimer Christiane « dévotement » (MO, p. 587), à la considérer comme une Vierge sacrée qui ne doit pas être entachée et devant laquelle il faut s'agenouiller⁴ (MO, p. 547-548). Mais c'est dans *Notre cœur* que Maupassant nous donne à voir l'une des plus étonnantes figures d'icône, en la personne de Michèle de Burne. Une fois libérée par le veuvage de toute contrainte conjugale, cette mondaine s'entoure en effet de « fidèles » qui forment autour d'elle « une sorte de petite église » dont elle est tantôt « la madone » (NC, p. 1037), tantôt le « fétiche » (NC, p. 1115). Plus qu'« une perle rare » (NC, p. 1052), elle est persuadée d'être « l'Unique » (NC, p. 1050), au point qu'avec son miroir à panneaux multiples qui multiplie son image (NC, p. 1049), elle devient sa propre adoratrice⁵ (NC, p. 1054). Seul le personnage de Lamarthe échappe à cet envoûtement. En double de l'écrivain, il est le seul à saisir que « pour elle, un buste de Houdon, des statuettes de Tanagra ou un encrier de Benvenuto ne sont que les petites parures nécessaires à l'encadrement naturel et riche d'un chef-d'œuvre qui est Elle⁶ » (NC, p. 1142). Tandis que, dans sa bouche à lui, l'emploi de la majuscule est ironique, elle dit dans celle de Mariolle l'adoration, ainsi qu'elle abolit toute distance entre lui et elle (NC, p. 1068, 1150). La coquette trouve en effet le reflet

¹ Là encore, Bel-Ami fait figure d'exception : c'est lui l'idole, même si c'est une « idole de pacotille » (Pierre Danger, *PDM*, op. cit., p. 90).

² Voir « Un soir » (II, 1077), « Le Rendez-vous » (II, 1122), *Notre cœur* (R, p. 1040, 1051, 1061-1063, 1096).

³ C'est dans « Allouma » qu'est faite cette distinction entre les femmes du Nord et celles du Sud (II, 1107).

⁴ Voir *Notre cœur* (R, p. 1051, 1053, 1066) et « Les Idées du colonel » (II, 167).

⁵ Pierre Danger parle de son homosexualité comme d'une forme d'« hommage qu'elle se rend à elle-même qui ne peut être comblée que par ses semblables » (*PDM*, op. cit., p. 39, 41).

⁶ Sur la majuscule donnée à l'amante, voir *Fort comme la mort* (R, p. 926) et « Le Champ d'oliviers » (II, 1188).

le plus étincelant d'elle-même dans le regard de Mariolle, aux yeux de qui elle « est une espèce de dieu » (NC, p. 1115). Le kiosque de l'appartement d'Auteuil dans lequel il espère qu'elle va le rejoindre prend pour lui des airs de « chapelle¹ de l'Attente » (NC, p. 1114). C'est le lieu idéal pour vouer un culte à « l'Idole capricieuse et souveraine ! » (NC, p. 1050), à cette divinité ambivalente qui suscite simultanément adoration et effroi² : « Elle était bien cette sorte de déesse humaine, délicate, dédaigneuse, exigeante et hautaine, que le culte amoureux des mâles enorgueillit et divinise comme un encens » (NC, p. 1115). Maupassant opère là une double démystification, de la femme d'abord, dont la divinité est mise en doute par le premier adjectif, « humaine³ », que les quatre adjectifs suivants tirent encore du côté négatif ; de l'homme ensuite, puisqu'il est non seulement mystifié par l'objet de son adoration qui n'est qu'une fausse idole, mais encore par lui-même en croyant se hisser au rang d'adorateur alors qu'il ne reste encore et toujours qu'un « mâle ». Avec ce mot qui détone dans ce contexte, Maupassant rappelle aux humains tentés de nier leur nature que l'animalité ne peut jamais être définitivement enfouie, que la matérialité surgit là où on croit l'avoir évacuée, que toujours la nature côtoie la culture. Cette matérialité est également signalée dans la graphie puisque l'écrivain a ôté au substantif « déesse » la majuscule qu'il lui avait initialement attribuée⁴.

L'amour est un piège

Nous l'avons dit, c'est la loi du plus fort⁵ qui régit l'univers de Maupassant. *A fortiori*, les relations amoureuses sont des rapports de force où les êtres éprouvent constamment la force de leur séduction, leur influence, leur capacité de manipulation. Conçu au même titre que la relation sociale comme une partie de chasse⁶, la relation amoureuse donne à voir un prédateur « prêt à bondir » (I, 812) sur son/sa partenaire « avec une avidité de bête affamée » (MO, p. 550). Ainsi, dans *Notre cœur*, tel un félin qui traque sa proie, Michèle de Burne « se m[e]t à poursuivre et à dompter les amoureux, comme le chasseur poursuit le gibier, rien que

¹ Voir « Fini » (II, 515).

² À Fontainebleau, temporairement, Mariolle verra dans l'icône une sorte de divinité néfaste (NC, p. 1150).

³ Voir, *a contrario*, Thérèse Thumerel (« Maupassant et le double saturnien de Nerval », *op. cit.*, p. 206).

⁴ Voir la variante indiquée par Louis Forestier (R, p. 1660).

⁵ Spencer est l'auteur de l'expression « sélection des plus aptes » (*Principles of Biology*, William and Norgate éd., 1864, vol. I, p. 444).

⁶ Voir *Une vie* (R, p. 85), *Bel-Ami* (R, p. 351, 388), *Mont-Oriol* (R, p. 547, 570, 575, 641, 654, 659, 669), *Pierre et Jean* (R, p. 792), *Fort comme la mort* (R, p. 974), *Notre cœur* (R, p. 1178), « Histoire d'une fille de ferme » (I, 238), « La Femme de Paul » (I, 299), « Pétition d'un viveur malgré lui » (I, 343, 345), « Un coq chanta » (I, 478), « Le Verrou » (I, 492), « Farce normande » (I, 498), « Une passion » (I, 516), « La Rouille » (I, 541), « Yvette » (II, 236), « Bombard » (II, p. 366), « Joseph » (II, 508), « Sauvée » (II, 655), « Le Signe » (II, 726), « Le Masque » (II, 1138).

pour les voir tomber » (*NC*, p. 1050). Partant, Mariolle fuit sa maîtresse « comme une bête que des chasseurs ont presque tuée » (*NC*, p. 1133). La chasse, c'est le plaisir de voir l'autre à terre, vaincu, meurtri, anéanti.

Mais, dans cette partie de chasse, « lequel est le limier, lequel est le gibier ? » (I, 345). Louis Forestier répond à cette question dans son commentaire de « La Patronne » en montrant que l'amour est un « piège dans lequel, chacun, tour à tour, est pris », « une sorte de jeu de hasard¹ » dans lequel chaque joueur passe du statut de prédateur à celui de victime². Car le pouvoir est fluctuant. Cette ambivalence, c'est notamment celle d'Yvette, qui fait éprouver à Servigny « une peur d'oiseau sur qui plane un épervier » (II, 238) mais qui apparaît plus tard elle-même comme « une bête blessée » (II, 275). C'est aussi celle de Christiane, qui s'apparente tour à tour à un « être adroit » qui « entraîne les hommes dans l'invisible filet du sentiment » (*MO*, p. 546) et à une victime qui comprend « comment un être vous prend, corps et âme, chair, pensée, volonté, sang, nerfs, tout, tout, tout ce qui est en vous, ainsi que fait un grand oiseau de proie aux larges ailes en s'abattant sur un roitelet » (*MO*, p. 570). Quand ce n'est pas l'homme le « lapin chassé » (I, 1215), c'est la femme qui est l'« oiseau pris au filet » (*MO*, p. 633).

L'être est pris au filet, au filet du désir qui fait de la chair fraîche ou de la coquetterie un « appât » (II, 443 ; *FCM*, p. 854 ; *NC*, p. 1050), au filet de l'amour qui enlace (I, 524 ; I, 764 ; *BA*, p. 397, 463). Tantôt la cible est la femelle, comme dans *Mont-Oriol*, où Brétigny rôde autour de Christiane « comme le loup des fables autour d'une brebis » (*MO*, p. 550), ou bien comme dans « Le Vagabond », où Randel arpente les bois et guette la jeune servante « les yeux allumés comme ceux d'un chien qui voit une caille » (II, 866). Tantôt la cible est le mâle : dans « Ça ira », l'ouvrière est assimilée à un « épervier de trottoir qui chasse par les rues » (II, 575). La prostituée du « Port », elle, se cramponne au matelot « comme une araignée qui traîne une bête plus grosse qu'elle³ » (II, 1127). Quant à l'inconnue que découvre Roger des Annettes, elle le dévisage « de ce regard lourd et vague qui semblait vous laisser quelque chose sur la peau, une sorte de glu⁴, comme s'il eût projeté sur les gens un de ces liquides épais dont se servent les pieuvres pour obscurcir l'eau et endormir leurs proies » (II, 445). Dans « Un soir », le personnage de la pieuvre – double dégradé de la femme traîtresse – met, formidablement, en valeur l'idée qu'on peut être simultanément victime et prédateur :

¹ Louis Forestier (II, 1335).

² Marie-Claire Bancquart considère qu'« à partir de *Pierre et Jean* » se dessine la tendance à faire de la femme la prédatrice (Préface à *Notre cœur*, *op. cit.*, p. 29).

³ Voir « Le Signe » (II, 727).

⁴ Voir *Fort comme la mort* (*R*, p. 851-852).

Il approcha de moi cette proie, et je distinguai les deux gros yeux du monstre qui me regardaient, des yeux saillants, troubles et terribles, émergeant d'une sorte de poche qui ressemblait à une tumeur. Se croyant libre, la bête allongea lentement un de ses membres dont je vis les ventouses blanches ramper vers moi. La pointe en était fine comme un fil, et dès que cette jambe dévorante se fut accrochée au banc, une autre se souleva, se déploya pour la suivre. On sentait là-dedans, dans ce corps musculeux et mou, dans cette ventouse vivante, rougeâtre et flasque, une irrésistible force (II, 1075).

L'analogie est parfaite entre la maîtresse et l'animal, du regard hypnotisant à la « jambe dévorante », en passant par la poche, inquiétant symbole du ventre féminin. L'« irrésistible force » physique qui anime le corps de la pieuvre n'est qu'une métaphore de l'invincible attraction qu'exerce la femme. Car l'amour est un lien qui ligote. Le vêtement est une autre métaphore de ce piège, comme en témoigne celui que porte un jour Clotilde de Marelle, « un peignoir japonais, en soie rose, où [so]nt brodés des paysages d'or, des fleurs bleues et des oiseaux blancs » (BA, p. 251). Par cet artefact, la femme met en place une stratégie animale de séduction, par le biais de motifs, de plumes et de pétales qui ont la même fonction que dans la nature, celle d'attirer les mâles. D'un tout autre genre, la robe de Michèle de Burne, une « robe de pensionnaire », « grise¹, [...] tout unie », mise pour ne pas effaroucher Mariolle, est elle aussi un traquenard (NC, p. 1055).

Ce piège opère donc jusque dans la relation adultère. Il faut noter en effet qu'à bien des égards et rapidement, l'amour adultère prend toutes les formes de l'amour légal, s'officialisant et s'apparentant à lui. C'est ce qui agace le héros de « Vains conseils », qui cherche à se débarrasser d'une maîtresse « trop tenace » à laquelle il se sent tenu comme par une « chaîne » (I, 1213). C'est aussi ce que déplore Mme Haggan, qui rejoint à reculons son amant en qualifiant « ce chapelet de rendez-vous » de « chemin de la croix de l'amour ». Son ennui et son dégoût² sont tels « que la nausée lui mont[e] aux lèvres » (II, 1120). Pourquoi ? Parce que l'adultère a pris un tour si routinier³ qu'il en a perdu sa saveur d'interdit. Tout le charme s'est envolé, tout ce que l'aventure avait d'inédit a disparu. Dans certains cas même, rien ne distingue l'adultère du mariage. En devenant l'amant régulier⁴ de Mouche, N'a-qu'un-Œil acquiert aux yeux de ses amis le « rôle difficile, un peu ridicule [...] d'amant trompé, presque de mari⁵ » (II, 1173). Dans *Fort comme la mort*, Bertin souscrit à cette confusion des rôles, en « jalousa[nt] ce mari trompé » installé près de la femme aimée « pour toujours, dans

¹ Voir aussi la robe noire de Mme Walter, « piège pour les yeux » selon Duroy (BA, p. 447).

² Voir « Vains conseils » (I, 1215).

³ Voir *Mont-Oriol* (R, p. 589) et *Fort comme la mort* (R, p. 865).

⁴ Voir *Mont-Oriol* (R, p. 636).

⁵ Voir « Le Verrou » (I, 489-494) et *Notre cœur* (R, p. 1037).

les habitudes de sa maison et dans le câlinement de son contact » (*FCM*, p. 904), en considérant que seul le mariage peut « unir deux existences » (*FCM*, p. 908). Nombreux sont en effet les personnages qui attribuent à la « liaison adultère la valeur sacramentelle du mariage¹ ». Any de Guilleroy fait justement partie de ces femmes qui sont « honnêtes et droites dans l'adultère comme elles auraient pu l'être dans le mariage » (*FCM*, p. 865). Même la relation amoureuse entre Mme de Marelle et Georges Duroy « pr[en]d une allure conjugale », au grand regret de Clotilde qui prétend en riant que « ce n'était pas la peine de changer » (*BA*, p. 342) puisque son amant est « encore plus popote que [s]on mari ». La confusion entre le mari et l'amant est telle que, Duroy venant régulièrement dîner chez les Marelle, la petite Laurine « s'endor[t], tantôt sur les genoux de son père, tantôt sur les genoux de Bel-Ami », tandis que les deux hommes jouissent d'une complicité qui leur fait parfois « oublier tout à fait leur femme » (*BA*, p. 323). L'adjectif possessif « leur », qui dit le partage, est jubilatoire. Au fond, tout est fait pour brouiller les frontières entre les deux hommes, et donc les deux statuts.

L'amour est donc un traquenard. Et bien des nouvelles rendent compte de la manière dont la femme a « joué un tour abominable » (II, 1011) à son amant, ou inversement. C'est le cas dans « Étrennes » (II, 868-873), où Irène supplie son amant de la garder auprès de lui en lui faisant croire que son mari l'a frappée. Elle le fait juste pour connaître sa réaction, juste pour le mettre à l'épreuve. Dans « Rencontre », la baronne d'Étraille, enceinte, s'arrange pour se retrouver dans le même wagon-lit que son mari dont elle est séparée depuis plusieurs mois, et pour qu'on les voie ensemble, afin « qu'on s[ache] bien qu'ils av[aient] passé la nuit seuls, dans ce coupé » (I, 1238). La paternité de l'enfant ne pourra être contestée.

Personne n'échappe au piège de l'amour, excepté Bel-Ami. Il est le seul à déroger à la règle, lui qui, avec sa « force de séduction [...] irrésistible » (*BA*, p. 340), « lève » les femmes comme on lève un lièvre sans jamais se laisser prendre à son tour² (*BA*, p. 386). Lorsqu'il apprend que Mme Walter s'est éprise de lui, il se dit à lui-même : « — alors... elle... me gobe³ » (*BA*, p. 378). Mais ne nous y trompons pas, l'expression est sournoise car la proie, ici, n'est pas celui qu'on croit. C'est bien de la femme du patron (*BA*, p. 404), tout comme plus tard de sa fille, que Georges ne fera qu'une bouchée. À ce titre, il nous semble⁴ que la

¹ Charles Castella, *SRVSM*, *op. cit.*, p. 177.

² Sa liaison avec Clotilde est le fruit d'une entente libre et réciproque. Quant au « charme physique et [à] l'insensible domination » qu'exerce sur lui Madeleine, ils ne sont que de courte durée (*BA*, p. 363).

³ À l'inverse, dans *Notre cœur*, lorsque Lamarthe déclare à Mariolle que Michèle le « gobe déjà » (*R*, p. 1048), c'est bien le jeune homme qui est la proie de la mondaine.

⁴ À l'inverse, Pierre Danger considère que c'est Bel-Ami la proie dans cette scène, « illustration du héros lui-même, [...] dégusté par les femmes, croqué comme une friandise » (*PDM*, *op. cit.*, p. 90-91).

séquence où Bel-Ami et Suzanne donnent du pain aux poissons rouges exprime admirablement le statut de prédateur du jeune homme :

Les poissons, dès qu'ils les aperçurent, s'en vinrent, en remuant la queue, battant des nageoires, roulant leurs gros yeux saillants, tournant sur eux-mêmes, plongeant pour attraper la proie ronde qui s'enfonçait, et remontant aussitôt pour en demander une autre [...].

Du Roy jeta dans l'eau le gros morceau de pain qu'il tenait encore aux mains (*BA*, p. 449, 451).

Du Roy vient d'apprendre que la fille de son patron l'épouserait s'il était libre. C'est une bonne raison pour se remettre en chasse. Les poissons, redoublent, dans le miroir de l'eau, le comportement de Duroy qui, tout au long du roman, convoite des « morceaux » de plus en plus gros, dans un même mouvement répétitif et boulimique. Ici, l'allusion aux « bouches voraces » (*BA*, p. 451) des poissons favorise la métaphore du héros en chasseur qui foment l'enlèvement et la possession de Suzanne.

Quand la relation amoureuse n'est pas apparentée à une partie de chasse, elle prend la forme d'un jeu de guerre. Écoutons à cet égard le personnage de « La Bûche » qui explique à une amie pourquoi il ne s'est jamais marié :

— Voyez-vous, madame, quel que soit l'amour qui les soude l'un à l'autre, l'homme et la femme sont toujours étrangers d'âme, d'intelligence ; ils restent deux belligérants ; ils sont d'une race différente ; il faut qu'il y ait toujours un dompteur et un dompté, un maître et un esclave ; tantôt l'un, tantôt l'autre ; ils ne sont jamais deux égaux (*I*, 353).

En amour, il s'agit d'assiéger, de dominer, de vaincre (*I*, 520 ; *II*, 253 ; *II*, 842 ; *II*, 1101 ; *NC*, p. 1050, 1056, 1072 ; *AE*, p. 1194) : le partenaire est considéré comme un « adversaire » (*MO*, p. 546) et l'amour comme une « arme » (*Chro.*, J. I, p. 130). Ainsi, dans « La Maison Tellier », même si c'est sous la forme de l'humour cette fois, après avoir, selon le bon mot du commis voyageur, « chang[é] de garnison » (*I*, 264), « le régiment Tellier » (*I*, 271) revient à Fécamp et « repr[end] le costume de combat » (*I*, 280), c'est-à-dire la tenue de prostituée. On retrouve ces pratiques dans le monde aristocratique puisque, dans « Joseph », la baronne de Fraisières confie prendre « d'assaut, à... à... à... à la baïonnette » les amoureux de ses rivales (*II*, 509). La métaphore guerrière est également présente dans *Notre cœur*, dont les adorateurs de l'héroïne forment un « bataillon d'élite » (*NC*, p. 1037). Précisément, Michèle de Burne est une « conquérante¹ » (*NC*, p. 1064, 1103) qui développe, par la ruse²

¹ Voir « Les Vieilles » (*Chro.*, J. II, p. 84).

² Voir « Le Sentiment et la Justice » (*Chro.*, J. III, p. 56), *Mont-Oriol* (*R*, p. 546).

(NC, p. 1143), un nécessaire « besoin de représailles », un formidable « instinct de la guerre » (NC, p. 1050). Comme un roi envahit « un pays » (NC, p. 1064), la dominatrice « accapare » la vie de Mariolle, part en quête d'un amant comme un soldat part en « campagne » (NC, p. 1103). Enfin, dans « Le Lit 29 », dont l'histoire se déroule pendant la guerre de 1870, la métaphore guerrière est filée tout au long du récit : en capitaine d'armée¹, le héros exhibe son « amour, comme un drapeau pris à l'ennemi » (II, 177) et transforme le lieu des ébats en véritable champ de bataille : « Sabre, culotte rouge, képi, dolman chavirés du dos d'une chaise, par terre ; les robes, les jupes, les bas de soie répandus, tombés aussi, mêlés à l'uniforme, en détresse sur le tapis, la chambre bouleversée comme après une bataille² » (II, 178). Certes, dans ce conte, la lutte amoureuse³ est égale et consentie par les deux parties⁴, mais la volonté de domination reste latente. Rôde toujours le désir de vaincre l'autre⁵.

Partie de chasse ou jeu de guerre, l'enjeu est le même. Il s'agit de piéger le partenaire, d'en faire son prisonnier, tel Auballe, que les yeux d'Allouma « appel[lent] » et « enchaîn[ent] », lui « ôta[nt] toute force de résistance » (II, 1102). Défini par Mariolle comme « sans issue » (NC, p. 1132), l'amour est un trompe-l'œil dans lequel se perdent les amants. De nombreuses métaphores désignant le sentiment amoureux appartiennent au champ lexical de l'emprisonnement : par exemple, le « trou bourbeux » (I, 299) désigne dans « La Femme de Paul » l'amour que ressent le héros pour sa maîtresse infidèle et qui finira par l'engloutir, littéralement⁶. Que l'amour soit ou non consacré par le mariage, c'est toujours la même image qui revient : celle du « trou aux bords inaccessibles » (I, 239), celui dans lequel s'enfonce Rose, la fille de ferme, dès lors qu'elle épouse son maître. Le même que celui qui s'« ouv[re] sous [les] pas » de Jeanne au moment de son mariage⁷ (UV, p. 45). De même qu'on ne peut s'extraire du trou, de même on ne peut défaire le « crochet » (II, 523), ni couper le lien, ni desserrer les « griffes » (BA, p. 443). Voilà un autre thème, hérité de Schopenhauer et cher à Maupassant pour caractériser l'amour. Dans « Une passion », malgré toutes les précautions que prend Jean Renoldi, enclin à favoriser les « liaisons d'occasion » (I, 516) pour échapper à la menace de la chaîne que représente l'amour, il se voit « contraint » (I, 517) de

¹ Voir « Le Mal d'André » (I, 912).

² Voir « Une ruse » (I, 562-563).

³ Voir « Mots d'amour » (I, 361), « La Porte » (II, 903), « Allouma » (II, 1101), *Bel-Ami* (R, p. 354, 454), *Notre cœur* (R, p. 1105, 1114).

⁴ À l'inverse des contes qui sont des récits de violences sexuelles, comme dans « Un fils » (I, 420).

⁵ Voir *Fort comme la mort* (R, p. 852), *Notre cœur* (R, p. 1115, 1176).

⁶ Voir « Une passion » (I, 520), « Ma femme » (I, 659).

⁷ À cet égard, Mariane Bury analyse dans son étude d'*Une vie* le passage de la comparaison à la métaphore, signe du « caractère irrémédiable, fatal, du mariage en général » (*Une vie de Guy de Maupassant, op. cit.*, p. 54).

devenir l'amant de Mme Poinçot et se sent rapidement « lié, tenu, prisonnier¹ » (I, 517), « plié sous le joug » (I, 520) de cette femme envahissante. Ce n'est que lorsque le mari viendra « redemander [s]a... [s]a femme » que Renoldi éprouvera une puissante impression de libération, au point de se comparer à « un condamné qui reçoit sa grâce² » (I, 520). Mais ce conte est l'un des rares exemples où le héros parvient à échapper à la toile tissée par sa maîtresse. Dans la plupart des cas, le lien est tenace, que l'amour soit légal ou non. Ainsi, dans « L'Enfant », la liaison que Jacques Bourdillère entretient avec sa « *vieille maîtresse* » est d'emblée présentée comme « une de ces chaînes qu'on croit rompues et qui tiennent toujours³ » (I, 483). Dans *Fort comme la mort*, la chaîne qui unit Bertin à sa maîtresse est d'autant plus solide qu'Any « en refai[t] les anneaux à mesure qu'ils s'us[ent]⁴ » (FCM, p. 867). Quant à l'héroïne de *Mont-Oriol*, si son amant l'appelle « Liane », c'est parce qu'elle « s'enla[ce] à lui, pour l'embrasser, comme une plante étreint un arbre » (MO, p. 577). Derrière le cliché romantique de la relation fusionnelle se cache le motif du parasite qui s'accroche et s'enroule autour du tronc, pour ne pas en être séparé. Le risque est de l'étouffer, comme le suggère Maupassant dans *Sur l'eau*, filant la métaphore jusqu'à convoquer l'image du « nœud coulant » (SLE, p. 127), voire de s'asphyxier soi-même, d'être « paralysé par le bonheur » (MO, p. 577). Dans *Notre cœur*, même à travers un geste aussi banal que celui d'Élisabeth qui, « levant soudain ses deux bras ruisselants, les referm[e] derrière la tête de son maître⁵ » (NC, p. 1168), Louis Forestier montre bien que sourd l'idée du « piège refermé » autour d'un héros privé de libre-arbitre⁶. À peine est-il parvenu à s'échapper de l'emprise de sa première maîtresse (NC, p. 1096) qu'il se lie à la jeune aubergiste, confondant possession de l'autre et dépossession de soi.

Asservissement, emprisonnement, menace de liberté, tout dans l'amour concourt à l'effacement de l'identité de celui qui aime au profit de l'être aimé. C'est ce que traduit la figure du possédé, de l'amant possédé. Ainsi Mariolle se sent-il hanté par la « présence imaginaire » de Michèle, comparée à « un fantôme » (NC, p. 1171). Car la femme aimée laisse d'elle-même une « image flottante et tenace » (I, 1072), une image dont Servigny dit

¹ Voir « Le Modèle » (I, 1108), « Yvette », (II, 271), « La Morte » (II, 939), « Le Rendez-vous » (II, 1121), *Bel-Ami* (R, p. 409), *Mont-Oriol* (R, p. 665), *Fort comme la mort* (R, p. 918) et *Notre cœur* (R, p. 1061, 1085).

² Voir « Sauvée » (II, 651), « Mademoiselle Perle » (II, 681), *Notre cœur* (R, p. 1147).

³ Voir « Lui ? » (I, 869), « Vains conseils » (I, 1213), « Les Sœurs Rondoli » (II, 153), « La Confession » (II, 373), « La Revanche » (II, 386-387), « L'Inconnue » (II, 446), *Bel-Ami* (R, p. 417, 443, 478), *Mont-Oriol* (R, p. 569, 636), *Pierre et Jean* (R, p. 793), *Fort comme la mort* (R, p. 860, 865, 987), *Notre cœur* (R, p. 1126, 1132), *L'Angélus* (R, p. 1215).

⁴ À propos d'« Une veuve » (I, 533), Philippe Bonnefis évoque « La Bague d'Annibal » de Barbey d'Aurévilly (*Sept Portraits perfectionnés de Maupassant*, Galilée, Paris, 2005, p. 23).

⁵ Voir « Monsieur Parent » (II, 599).

⁶ Voir « Une lettre » (II, 493).

qu'elle « [l]e suit, [l]e poursuit, [l]'accompagne sans cesse, toujours devant [lui], autour de [lui], en [lui] » (II, 238). Cette image envoûtante (II, 157 ; II, 444 ; II, 518 ; *MO*, p. 661) est impossible à chasser, telle la « grosse mouche » à laquelle s'apparente « le souvenir de la Martine [...] dans l'esprit de Benoist » (I, 976). Quant au jeune amoureux de « La Femme de Paul », il se dit « possédé¹ des pieds à la tête, corps et âme » (I, 299), de même que l'homme du monde qu'est le héros de « L'Épingle » est possédé par Jeanne de Limours au point d'être prêt à devenir son « valet de chambre » (II, 524), et de même que Bertin dit de son amour pour Annette qu'il est « à lui comme une maison qui brûle est au feu² ! » (*FCM*, p. 1012). C'est pour se soustraire à l'emprise de leur maîtresse respective, pour échapper à cette aliénation que les deux héros du « Le Champ d'oliviers » et de *Notre cœur* se retirent à la campagne. Mais le « souvenir dévorant » (II, 1183) de celle-ci rend impossible l'échappatoire. Pour l'abbé Vilbois³ comme pour Mariolle, vaines s'avèrent les promenades vouées à se libérer définitivement de l'amante, à « la perdre quelque part, au fond d'un ravin, derrière un rocher, dans quelque taillis, comme un homme, pour se débarrasser d'une bête fidèle qu'il ne veut pas tuer, essaye de l'égarer en une course lointaine » (*NC*, p. 1171). Loin d'être un objet dont on peut se défaire, l'être aimé s'apparente au Horla, cette forme insaisissable qui d'externe devient interne, ce monstre qui se repaît⁴ de son partenaire, le dévore, l'engloutit, au point d'aspirer son identité, de le vider. De ce type de créature, Pierre Danger dit : elle « n'est qu'amour, elle vit ce de qu'elle aime, s'en nourrit ; quand le mouvement de sa passion s'est mis en marche, rien ne peut arrêter son infinie capacité à absorber son objet. Telle est l'image qui ressort d'elle dans l'œuvre de Maupassant : une immense machine à broyer et à digérer⁵ ». C'est le cas notamment de Michèle de Burne, qui assèche Mariolle jusqu'à ce qu'il trouve en Élisabeth une nouvelle source vitale, même si c'est pour un temps seulement. Au fond, la relation amoureuse est un processus de vampirisation où l'être aimé néantise l'être aimant.

Cette possession-dépossession est d'autant plus terrifiante qu'elle peut s'effectuer par-delà la distance⁶, par-delà la mort même. Arrêtons-nous ici sur le cas d'« En voyage ». Certes, les deux héros de ce conte ne sont pas amoureux, mais c'est bien d'une histoire d'amour qu'il s'agit. Revenons au texte : on y voit un garçon en train de se noyer, que son petit frère tente de retenir :

¹ Voir « Fou ? » (I, 522), « La Chevelure » (II, 108), « Le Père Amable » (II, 738-739), « Un soir » (II, 1078), *Mont-Oriol* (R, p. 661), *Fort comme la mort* (R, p. 942) et *Notre cœur* (R, p. 1060, 1061, 1063).

² Voir l'image finale du « Horla » (II, 937-938).

³ Voir « Le Champ d'oliviers » (II, 1183).

⁴ Nous avons étudié la métaphore culinaire comme symbole du désir dans la première partie de notre travail.

⁵ Pierre Danger, *PDM, op. cit.*, p. 182.

⁶ Voir « Adieu » (I, 1248).

L'aîné, défaillant, reprit : « Lâche-moi une main, je vais te donner ma montre. » Il l'avait reçue en cadeau quelques jours auparavant ; et c'était, depuis lors, la plus grande préoccupation de son cœur. Il put la prendre, la tendit, et le petit qui sanglotait la déposa sur l'herbe auprès de lui.

La nuit était complète. Les deux misérables êtres anéantis ne se tenaient plus qu'à peine. Le grand enfin, se sentant perdu, murmura encore : « Adieu, petit frère, embrasse maman et papa. » Et ses doigts paralysés s'ouvrirent. Il plongea et ne reparut plus... (I, 434).

Commentant cette scène, le narrateur ajoute :

Que le Hasard me préserve de jamais recevoir une semblable relique ! Je ne sais rien de plus épouvantable que ce souvenir attaché à l'objet familial qu'on ne peut quitter. Songez que chaque fois qu'il touchera cette montre sacrée, le survivant reverra l'horrible scène, la mare, le mur, l'eau calme, et la face décomposée de son frère vivant et aussi perdu que s'il était mort déjà. Et durant toute sa vie, à toute heure, la vision sera là, réveillée dès que du bout du doigt il touchera seulement son gousset (I, 435).

La « montre sacrée » joue ici le rôle contraire du talisman : c'est un cadeau empoisonné, un objet porte-malheur qui permet à la mort (et au mort) de se rappeler sans cesse au vivant. Sans le vouloir, le frère aîné s'attache son cadet en l'emprisonnant. Cette histoire entre deux êtres qui s'aiment s'inscrit bien dans notre objet d'étude puisque le souvenir du mort prend la forme d'une possession, même si – et la différence est notable – elle n'est pas intentionnelle.

Plus aliénant encore que le sentiment fraternel, le sentiment amoureux donne matière à cette possession. Voyons le cas de « Fou ? », dont le narrateur continue d'être envoûté par sa maîtresse alors même que celle-ci est décédée. En témoigne la manière dont il parle d'elle dès la première page du récit : « J'ai été, je suis sa chose, son jouet. J'appartiens à son sourire, à sa bouche, à son regard, aux lignes de son corps, à la forme de son visage ; je halète sous la domination de son apparence extérieure » (I, 522). Le passage du passé au présent traduit la pérennité de la possession par une créature maléfique sur laquelle on n'a pas prise. C'est au même type de figure maléfique qu'est confronté Roger des Annettes, qui découvre dans l'Inconnue « une femme ensorcelée » qui, bien qu'absente, « assiste à tous [s]es rendez-vous, à toutes [s]es caresses », qui « est toujours là, habillée ou nue, comme [s]a vraie maîtresse », qui « est là, tout près de l'autre, debout ou couchée, visible mais insaisissable » (II, 447). Toute rencontre avec une autre femme est empêchée par cette présence envahissante et fantasmée ; le souvenir obsédant fait obstacle à l'union avec quelque autre corps féminin ; l'absence-présence s'impose malgré lui au sujet aimant.

Malgré lui ? Pas toujours car, par amour, celui qui aime est parfois prêt à disparaître au profit de l'autre, à faire don de soi, à s'offrir en « sacrifice¹ » (*MO*, p. 636). Mourir d'amour est un cliché tenace. C'est ce qui incite Louis Forestier à parler de « volonté d'autodestruction, voire de masochisme, chez les personnages de Maupassant² ». Il en est ainsi de Christiane, dans *Mont-Oriol*, qui ressent dans sa relation à Brétigny « un étrange besoin de souffrir plus fort, de se rouler sur son malheur comme on se roulerait sur des ronces, un besoin mystérieux, maladif, exalté de martyr appelant la douleur » (*MO*, p. 683). Il y a dans ces exemples un mélange complexe d'abnégation et de pensée magique : il faut, comme dans les cérémonies sacrificielles des peuples anciens, payer le prix, donner des preuves. Et le scepticisme de Maupassant fait peser sur tout cela un soupçon de théâtralité. De même, dans *Fort comme la mort*, Any chérit son amant au point d'« aimer souffrir pour [lui] » (*R*, p. 941), de lui donner « la moitié » de son cœur (*R*, p. 920), de tenir à son amour « plus qu'à sa vie³ » (*R*, p. 981). Dans le même temps, de sa maîtresse qui est « tout » pour lui (*R*, p. 922), Bertin dit qu'il l'« aim[e] plus » que sa propre liberté (*R*, p. 925). Chez les deux héros, le processus de négation prend la forme de l'ensevelissement⁴ puisqu'elle s'accroche à lui « comme on se lie les mains, avant de sauter à l'eau du haut d'un pont, lorsqu'on sait nager et qu'on veut mourir » (*R*, p. 865), et que lui se sent appartenir à elle « comme une barque qui coule appartient aux vagues⁵ » (*R*, p. 988). C'est la même dynamique destructrice qui est à l'œuvre dans *Notre cœur*, dont le personnage principal, d'abord présenté comme un individu « préservé des passions » (*NC* p. 1057), va rapidement « donn[er] sa vie pour toujours » à Michèle (*R*, p. 1091), se laisser posséder par celle qu'il aime. Mariolle tend à être « à elle plus qu'elle-même » (*R*, p. 1067), à être « absorbé par elle jusqu'à n'être plus rien » (*NC*, p. 1072). La dissolution de l'être correspond à une mort symbolique chez ce héros qui sent progressivement « tué[e] en lui sa personnalité d'homme » (*NC*, p. 1072). Cet anéantissement est pleinement figuré par la visite de l'abbaye du Mont-Saint-Michel par les deux amants, formidable métaphore du parcours amoureux du jeune homme : « ils allèrent de salle en salle, de cour en cour, de cachot en cachot, écoutant, s'étonnant, enchantés de tout, admirant [...] la crypte des gros piliers » (*NC*, p. 1082). Du salon au tombeau, en passant par la prison, c'est tout un chemin de croix qui est parcouru par Mariolle, synthétisé dans cet épisode pourtant heureux. Et chacun des deux amants trouve parfaitement sa place dans la crypte, ce lieu qui

¹ Voir *Mont-Oriol* (*R*, p. 566) et *Fort comme la mort* (*R*, p. 941).

² Louis Forestier (*R*, p. 1469). Le critique développe cette idée à propos de « L'Ermite » (II, 1535).

³ Voir, *a contrario*, « Lettre trouvée sur un noyé » (I, 1138).

⁴ Voir *Novembre*, de Flaubert, où l'amour est présenté comme « une noyade à demi consciente et délicieusement progressive » (Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation*, op. cit., p. 130).

⁵ En l'occurrence, Bertin emploie cette image à propos d'Annette, double rajeuni d'Any.

recueille aussi bien les saints que les martyrs. Sainte, c'est, nous l'avons vu, ce qu'est Michèle aux yeux de Mariolle. « Martyr¹ » (NC, p. 1086, 1133, 1179), c'est ainsi que lui se perçoit, « cloué sur une croix » par celle qu'il aime, mais tentant de « s'arrach[er] de ce poteau mortel, en y laissant des morceaux de son corps, des lambeaux de sa chair et tout son cœur déchiqueté » (NC, p. 1133). Entre possession de l'autre et dépossession de soi, l'amour n'est que souffrance, même si cette complaisance au malheur procure aussi un certain plaisir.

« Une veuve » donne un autre exemple de sacrifice. Dans la famille de Santèze, l'amour se vit comme une passion. Fidèle à sa lignée, le petit dernier (âgé de treize ans) déclare sa flamme à une jeune femme et la menace de se tuer si elle l'abandonne. Ayant un jour appris qu'elle s'est fiancée, il se pend en la désignant comme responsable. Hantée par la culpabilité, celle-ci, rompt alors son mariage, se confectionne une bague avec les cheveux du mort² et se condamne au célibat : « — j'[...] ai fait pénitence toute ma vie, et je suis restée vieille fille, – ou plutôt non, je suis restée comme fiancée-veuve, veuve de lui » (I, 536). Dans cet amour passion qui rime avec amour prison, le suicidé entraîne la survivante dans sa chute. Avec la bague-relique qui, comme la montre du frère aîné dans « En voyage », lui rappelle sans cesse le souvenir du jeune homme, la femme se condamne au deuil éternel, se lie au mort à vie. Sans avoir même eu le temps de goûter aux plaisirs de l'amour – qui ne fait plus qu'un avec la mort –, elle est victime d'un double piège : celui que lui a tendu le jeune garçon et celui dans lequel elle s'enferme elle-même.

Dans cette conception de l'amour-possession, une tentative d'évasion de l'un déclenche chez l'autre mille stratagèmes possibles pour tenter de le retenir. Si c'est en vain, l'ultime remède s'impose, qui renoue avec des croyances primitives : la magie. Par des paroles et des gestes secrets, il s'agit de convoquer une puissance surnaturelle censée dicter le désir de l'être aimé, malgré lui. Voyons la manière dont ce type de comportement se manifeste dans notre corpus. L'un des exemples les plus parlants s'observe chez Mme Walter, qui tente par tous les moyens de s'attacher son bel amant, trop vite las d'elle :

Elle frottait lentement sa joue sur la poitrine du jeune homme, d'un mouvement câlin et régulier, et un de ses longs cheveux noirs se prit dans le gilet. Elle s'en aperçut, et une idée folle lui traversa l'esprit, un de ces idées superstitieuses qui sont souvent toute la raison des femmes. Elle se mit à enrouler tout doucement ce cheveu autour

¹ Le supplice de Mariolle prend tour à tour la forme d'une « fièvre » (NC, p. 1088), d'une « plaie » (NC, p. 1116, 1165), d'une « brûlure » (NC, p. 1162). Voir « Une passion » (I, 517), « Vains conseils » (I, 1214), « Adieu » (I, 1247), « Mademoiselle Perle » (II, 683-684), « L'Inutile Beauté » (II, 1221), *Pierre et Jean* (R, p. 769).

² Sur le mode ironique, cette idée est suggérée à Bel-Ami par Clotilde lorsqu'elle découvre que Mme Walter, « avec ses cheveux blancs », est l'une de ses maîtresses (R, p. 420).

d'un bouton. Puis elle en attachait un autre au bouton suivant, un autre encore à celui du dessus. À chaque bouton elle en nouait un.

Il allait les arracher tout à l'heure, en se levant. Il lui ferait mal, quel bonheur ! Et il emporterait quelque chose d'elle, sans le savoir, il emporterait une petite mèche de sa chevelure, dont il n'avait jamais demandé. C'était un lien par lequel elle l'attachait, un lien secret, invisible ! un talisman qu'elle laissait sur lui. Sans le vouloir, il penserait à elle¹, il rêverait d'elle, il l'aimerait un peu plus le lendemain (BA, p. 417).

Ce qui compte ici, c'est l'importance que Mme Walter accorde à ce rituel. Ce rituel superstitieux est destiné à envoûter Bel-Ami, par le biais de cet emblème du corps (symbole de l'amour) que d'aucuns gardent en souvenir parce qu'il ne se détériore pas. Là, comme par enchantement, ou plutôt par sorcellerie, le cheveu-relique² ne représente pas seulement mais devient un fil caché qui emprisonne l'autre. À la fin de la scène, au moment où ses cheveux sont arrachés, Mme Walter éprouve une douleur qui lui donne l'impression d'avoir été piquée « avec des aiguilles » (BA, p. 417). L'image est saisissante, qui suggère dans l'esprit du lecteur ces tiges que plantent dans une poupée les sorciers vaudous pour jeter des sorts, pour tirer les fils d'un destin. Une fois de plus, ce n'est pas seulement d'amour qu'il s'agit ici, mais de possession. Et même si, dans le cas de Bel-Ami, le sortilège maléfique n'opère pas³, le but recherché est d'entraver la liberté de l'amant.

Les rapports entre les êtres, nous venons de le voir, sont des rapports de domination ou d'aliénation. C'est la cruauté qui régit les relations humaines, faisant des individus des victimes de jeux de pouvoir, qui peuvent aller jusqu'à la négation de l'autre ou de soi. Et quand ce n'est pas le pouvoir qu'ils subissent, c'est la tromperie. S'instaurent alors des jeux de dupes où la violence se fait psychologique. La naïveté qui caractérise certains personnages, les illusions dont ils se bercent ou les rêves dans lesquels d'autres les maintiennent les conduisent à avoir un rapport biaisé au monde. Ils percutent alors de plein fouet le réel lorsqu'il surgit, s'y cognent violemment. Non contents d'être brutaux, les liens sociaux sont alors perçus comme trompeurs.

¹ Voir « La Rempailleuse » (I, 550).

² Sur les cheveux comme relique, voir « La Chevelure » (II, 110) et la lettre de Maupassant à madame Straus (été 1886, *Corr.*, AM, p. 248).

³ Le maléfice fonctionne dans les deux sens puisque Clotilde voit en Bel-Ami « un ensorceleur » (BA, p. 254).

c- Éloge de l'infidélité

Pour échapper au piège de l'amour, il faut cultiver ce que Lucrèce appelle la Vénus vagabonde¹. S'inscrivant dans cette tradition, Maupassant valorise l'adultère. De même que Mme Roland a trouvé « un peu de douceur » dans sa vie grâce à sa liaison avec Maréchal (*PJ*, p. 817), de même Mathilde de Croixluce avoue-t-elle dans son testament qu'elle « aurai[t] maudit le ciel et l'existence si [elle] n'avai[t] rencontré l'affection profonde, dévouée, tendre, inébranlable de [s]on amant² » (I, 623). L'infidélité est une réjouissante réaction contre le mariage et la possessivité, contre les « antiques usages », la « morale imbécile », les « lois iniques, le[s] coutumes inhumaines, le[s] préjugés infâmes » (I, 621, 623) imposés « par des siècles d'enseignement héréditaire » (II, 1062). Toutes ces « conventions passées à l'état de religions » sont étrangères à « l'homme de la nature » (*Chro.* J. I, p. 400). À la liberté que suppose l'adultère s'ajoute le plaisir qu'il procure. Car, Élisabeth Roudinesco le dit bien : dans la seconde moitié du XIX^e siècle, « le sexe est dissocié des valeurs conjugales³ ». Au contraire, dans l'adultère en principe, il n'y a ni leurre ni piège⁴, juste du plaisir. Celui-ci est d'autant plus appréciable qu'il est conforme à la nature. C'est ce que tend à démontrer l'écrivain dans sa préface à l'ouvrage de 1884 de Paul Ginisty intitulé *L'Amour à trois*, par le biais de l'éloge de la polygamie : « Une femme ne peut porter qu'un enfant par an, tandis qu'un homme... a la production plus facile. La loi de nature veut donc que le mâle ait plusieurs épouses. D'où il résulte que le harem est une institution sage » (*Chro.* J. III, p. 74). Maupassant pratique l'art du syllogisme. Tandis que la fidélité est une sottise⁵ ou une « folie » (*Chro.*, J. II, p. 333), le harem est une « sage » et plaisante institution, qui fait naître la rêverie aussi bien chez les « vieux garçons endurcis » du « Verrou » (I, 489-490) que les héros de « L'Orient » : « j'aurai quatre ou cinq épouses en des appartements moelleux, cinq épouses venues des cinq parties du monde et qui m'apporteront la saveur de la beauté féminine épanouie dans toutes les races » (*Chro.*, D. I, p. 714). Le harem est un art de vivre qui offre diversité, fantaisie de « cueillir à droite, cueillir à gauche [...] ces fruits de chair vivante dont nous sommes sans cesse affamés » (*Chro.*, J. I, p. 66), capacité renouvelée de s'émerveiller, d'« aimer toutes les femmes – non pas une, mais toutes, avec leurs séductions opposées, leurs grâces différentes et leurs charmes variés » (*Chro.*, J. II, p. 81). Le harem

¹ Dans le *De natura rerum*, il est question de la Vénus « uolgiuaga » (4, 1071).

² Voir « Un échec » (II, 501).

³ Élisabeth Roudinesco, *Histoire de la psychanalyse en France, 1885-1939*, Fayard, vol. 1, rééd. 1994, p. 46.

⁴ Nous venons de le voir, dans certains cas, l'adultère n'empêche pas le piège, la possessivité, la jalousie, la tromperie (voir notamment « Mouche », II, 1172-1173).

⁵ Il n'y a que les gens bêtes ou naïfs comme Mme Cimme qui pensent le contraire (I, 807).

sauvegarde le désir sans le rassasier (*SLE*, p. 62). Faisant de la gourmandise et de l'amour « les deux passe-temps les plus délicieux que nous ait donnés la nature », Maupassant recourt dans sa chronique « L'Art de rompre » (1881) à une métaphore gustative pour parler du rapport à la femme :

Nous autres, vrais amateurs de beauté, c'est la *femme* que nous adorons ; et quand nous choisissons passagèrement *une femme*, c'est un hommage rendu à leur race entière. Est-il un ivrogne, est-il un gourmet qui boive sempiternellement d'un seul cru ? Il aime le vin, et non pas un vin¹ (*Chro.*, J. I, p. 158).

Le constat relève d'un bon sens élémentaire. Dans l'un de ses articles, Louis Forestier relève dès les premiers poèmes de Maupassant l'importance de ce thème de l'« amour de l'amour qui s'affirme de *Bel-Ami* à *Notre cœur* et qui porte ombrage à toute affection unique et profonde² ». Ce thème florissant se construit, on l'a vu, autour de la métaphore culinaire : « nous ressemblons à ces animaux, ni herbivores, ni carnivores, mais omnivores » (*Chro.*, J. I, p. 231). De même qu'un « amateur d'huîtres » n'en mange pas « à tous les repas, toute l'année » (*Chro.*, J. II, p. 333), de même « l'individu qui se contenterait d'une femme toute sa vie serait tout autant en dehors des lois de la nature que celui qui ne vivrait que de salade » (*Chro.*, J. III, p. 74). C'est encore et toujours une question de nature.

Et cela vaut pour tous les sexes. Ne nous méprenons pas, Maupassant, qui a souvent été taxé de misogynie³, est loin de réserver l'infidélité à la gent masculine. Si, dans « Chronique », l'écrivain parle de « l'infidélité bien excusable d'un homme » (II, 1271), il cautionne ailleurs la liberté amoureuse féminine, comme en témoigne « La Confiance », où la marquise de Rennedon raconte avec gaieté⁴ à la baronne de Grangerie la manière dont elle a trompé son mari (II, 530). Et Maupassant joue avec le lecteur au point d'inverser les rôles dans « Sauvée » (II, 651), où l'on retrouve les deux mêmes jeunes femmes, la première narrant à la seconde comment elle a poussé son mari à la tromper. Ainsi, de même que « l'homme, le mâle » a un « instinct de polygame » (*Chro.*, J. II, p. 338), de même la femme infidèle ne fait qu'« obéi[r] à la grande loi naturelle et universelle » (*Chro.*, J. I, p. 232), à ce que Maupassant nomme « la loi suprême de l'humanité, cette loi qui gouverne les baisers humains », « la seule loi qui importe », celle de la nature (*Chro.*, J. III, p. 73). À la jeune patiente qui lui demande pourquoi il vient de lui raconter une histoire d'adultère dans laquelle

¹ Voir « Lui ? » (I, 869).

² « Guy de Maupassant et la poésie », *Le lieu et la formule*, op. cit., p. 141.

³ Jaap Lintvelt nuance la critique concernant la misogynie de Maupassant (*Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, op. cit., p. 43-44).

⁴ Voir « Les Bécasses » (II, 569), « Le Lapin » (II, 970), « L'Assassin » (II, 994), *Bel-Ami* (BA, p. 373).

il a été le complice de la femme, le médecin d'« Une ruse » répond qu'il l'a fait « pour [lui] offrir [s]es services à l'occasion » (I, 565) : à la fois lucidité sur le cœur humain et invitation à sonder ses propres désirs, la parole de médecin est ambivalente.

L'adultère n'est donc pas condamnable¹. Et si l'image de la chute – au sens religieux de faute – est convoquée dans certaines nouvelles, c'est pour mieux en renverser le sens. Dans « L'Ordonnance », l'héroïne, qui a trompé son mari, a beau se considérer comme « coupable », se voir comme « une femme perdue » (II, 981), son infidélité est largement tempérée par la différence d'âge qui la sépare de lui, qui est « presque un vieillard » (II, 980) et qu'elle surnomme « Père » (II, 981). Dans *Pierre et Jean*, certes madame Roland a jadis « pleuré sa faute », mais elle l'a vite « presque oubliée » (PJ, p. 770). Dans *Mont-Oriol*, si, dans un premier temps, Christiane s'échappe de l'étreinte de Brétigny, « éperdue, frissonnante et glacée soudain comme un être qui vient de tomber à l'eau » (R, p. 560), elle « ne regrette » rien pour autant (MO, p. 561). Dans « La Confession », Hector de Fontenne ressent dans un premier temps son infidélité accidentelle comme « une dette sacrée contractée » envers l'aimée (II, 220) ; mais la faute paraît bien dérisoire dès lors que, par son rire cinglant, la femme laisse entendre qu'elle a elle-même trompé son amant à de nombreuses reprises. Quant à la baronne de Fraisières, c'est avec malice qu'elle raconte la manière dont elle a elle-même poussé son domestique à « chute[r] » (II, 511). De son côté, le narrateur du « Verrou » propose à ses amis de leur raconter « non pas [s]a dernière, mais [s]a première aventure, [...] [s]a première chute (car c'est une chute) dans les bras d'une femme » (I, 490). Loin de considérer cette histoire comme fautive, ce célibataire endurci fait partie d'un groupe d'amis qui se sont « jurés, les mains dans les mains, de détourner de ce qu'on appelle le droit chemin toutes les femmes qu'ils pourraient, de préférence celles des amis, de préférence encore celles des amis les plus intimes » (I, 489). Ce qu'on pourrait prendre pour du cynisme n'est que bonne santé et bonne humeur, absence d'inhibitions. Enfin, dans « La Patronne », alors que la tenancière de la pension le surprend au lit avec une fille juste au moment « qui précède la chute » (II, 72), le héros reporte d'emblée sur la seconde le désir qu'avait fait naître la première. À cet égard, il faut indiquer avec quelle ironie Maupassant traite ce thème de la chute dans « Un million », lorsqu'il clôt son conte de la manière suivante : « Et il faut entendre Mme Bonnin parler des femmes qui ont failli par amour, de celles qu'un grand élan

¹ Voir « Celles qui osent ! » (*Chro.*, J. II, p. 335) et « La Bûche » (I, 355). Ce qui fait dire à Mariane Bury qu'Une vie est tout sauf un « roman édifiant » (Une vie de Guy de Maupassant, op. cit., p. 118-119). L'infidélité homosexuelle est un cas plus problématique, voir « La Femme de Paul » (I, 291).

du cœur a jetées dans l'adultère¹ » (I, 619). Rappelons, pour mémoire, qu'avec l'accord tacite de son mari stérile, Mme Bonnin prend un amant pour se faire engrosser, afin que le couple puisse recevoir une très grosse somme d'argent, l'héritage étant conditionné à la naissance d'un descendant. Maupassant mêle avec humour, dans la même phrase, deux opinions radicalement divergentes, celle du narrateur et celle de Mme Bonnin, aux yeux de qui seul l'adultère par intérêt – raison suprême – peut être gracié. Une chose est sûre : l'héritière du million ne comprendra jamais rien à l'infidélité, et donc à l'amour, son seul désir étant l'argent.

S'il n'y a pas de sentiment de culpabilité chez les personnages de Maupassant, c'est aussi parce qu'ils vivent dans une société où « l'opinion publique se montre généralement plus clémentine » que la loi sur la question de l'adultère (*Chro.* J. I, p. 398). Ainsi, dans une chronique de 1882 consacrée à ce sujet, après avoir indiqué que « dans la brillante aristocratie du XVIII^e siècle, un ménage fidèle eût été souverainement grotesque » (*Chro.* J. I, p. 399), Maupassant analyse la manière dont fonctionne l'infidélité conjugale à son époque, selon les classes sociales :

L'homme de la nature, avec son seul instinct, n'a point encore les susceptibilités que créent chez nous les conventions passées à l'état de religions ; de même que chez le raffiné, devenu sceptique, les croyances à mille choses sont usées. Quiconque vit, par hasard, quelque temps au milieu du peuple, reste abasourdi par la promiscuité des ménages, où l'inceste est presque aussi fréquent que l'adultère [...]. Dans la bourgeoisie moyenne, au contraire, tout cela change. L'adultère, tout aussi fréquent, est beaucoup plus grave ; le drame est au bout des liaisons d'amour (*Chro.* J. I, p. 400-401).

À chaque bout de la société, les comportements sont affranchis de la morale, « les extrêmes se touchent » (*Chro.* J. I, p. 400) : d'un côté, l'homme du peuple que ses conditions de vie éloignent des convenances ; de l'autre, l'aristocrate trop désabusé pour croire en des principes. Seul le bourgeois se scandalise de l'adultère, parce qu'il relève de la classe sociale qui, aux yeux de Maupassant, souscrit le mieux aux préjugés et aux bienséances. Mais sa mauvaise foi ne l'empêche pas de s'en accommoder en formant l'un de « ces étonnants ménages à trois » (*Chro.* J. I, p. 401) qu'on rencontre souvent dans la bourgeoisie moyenne. Ils sont étonnants car ils reposent soit sur la complicité du mari (« Quelle ignominie monstrueuse ! »), soit sur son aveuglement (« Quelle incompréhensible stupidité ! », *Chro.* J. I, p. 401).

¹ Voir « L'Héritage » (II, 68).

Les personnages adultères de Maupassant sont donc étrangers au sentiment de culpabilité. Dans « Le Signe », si la baronne de Grangerie est gênée, ce n'est ni d'avoir trompé son mari ni de l'avoir fait avec un inconnu, mais d'avoir reçu de l'argent en échange (II, 730). Dans « Les Bijoux », l'épouse adultère est d'autant moins blâmée qu'elle a rendu son mari « invraisemblablement heureux » (I, 764), quand sa seconde femme, « très honnête, [...] le fit beaucoup souffrir » (I, 771). Voilà une équation bien maupassantienne : le rayonnement de la femme infidèle rejaillit sur le mari, quand le prix de la frustration de la femme fidèle est exorbitant ; on est aux antipodes du dilemme cornélien. Il n'y a pas de remords non plus chez Georges Baron, le héros du « Pardon », qui pleure sa maîtresse morte « sans dissimulation, sans pudeur, indifférent à la douleur de sa femme » (I, 587). Mais ce qui frappe surtout dans ce conte, c'est le renversement qui s'opère chez l'épouse, qui parvient à dépasser son premier mouvement de « dégoût » et de « colère révoltée » (I, 588). Car la peine infinie de son mari lui fait comprendre l'étendue et la profondeur de l'amour adultère. À son époux inconsolable, Berthe fait alors la proposition suivante : « — Si vous voulez, nous serons amis » (I, 588). C'est sur cette offre déssexualisée que se clôt le conte. Quant à Any de Guilleroy, voyons son état d'esprit juste après qu'elle est devenue la maîtresse de Bertin : « Elle répéta, à voix haute, comme pour l'entendre et s'en convaincre : — Voilà, je suis une femme perdue. Aucun écho de souffrance ne répondit dans sa chair à cette plainte de sa conscience » (*FCM*, p. 858). À sa grande surprise, Any ne se sent pas coupable d'avoir un amant. En se traitant tout haut de « femme perdue », elle emprunte la voix du discours moral ambiant. Mais c'est l'âme et l'esprit qui plaquent le stéréotype. Ni son cœur, ni son corps n'y adhèrent. Au plus profond d'elle-même, elle sent « une invraisemblable quiétude » (*FCM*, p. 858).

Cette sérénité, c'est aussi celle que donne à voir la morte de « La Veillée », qui affiche sur sa couche funèbre un visage aux « traits calmes », une figure « recueillie, [...] reposée » (I, 444). L'effet est contagieux puisqu'« une paix infinie, une divine mélancolie, une silencieuse sérénité entour[ent] cette morte, sembl[ent] s'envoler d'elle, s'exhaler au-dehors, apaiser la nature même » (I, 446). Le texte entier repose sur l'opposition entre la véritable identité de cette femme et l'image que les autres en avaient puisque le lecteur apprend en même temps que ses deux enfants qu'elle a commis l'adultère. Tandis que le prêtre parle d'elle comme d'« une sainte » (I, 446) et que sa fille, religieuse, baise avec frénésie sa « main d'ivoire pareille au grand christ couché sur le lit » (I, 445), le narrateur, lui, fait de cette vieille dame aux « longs cheveux blancs » une « sage » (I, 445). Pourquoi ? parce que, grâce à l'amour, elle s'est arrachée au malheur. Si l'être repose en paix, c'est parce qu'il a dit non à la

souffrance et oui au plaisir. Et c'est précisément dans l'amour adultère que la défunte puise son bien-être, qui dure par-delà la mort. Il n'est pas plus question ici de « remords » (I, 445), donc, mais bien plutôt d'une sorte de revendication silencieuse, semblable à celle que Mme de Courcils lance de sa tombe, dans « Le Testament ». Après avoir toute leur vie « refoulé, condensé, pressé » leurs sentiments amoureux (I, 621), après avoir été des « martyre[s] écrasée[s] par [le]s mœurs », ces deux femmes clament *in ultimo tempore* leur désir d'« indépendance », poussent in extremis leur « révolte posthume » (I, 622). Quant à la femme infidèle dont Jacques de Randal fait l'éloge dans « Étrennes », c'est de son vivant qu'elle mène son combat. Parce qu'elle « risque tout, [...] qu'elle donne tout, son cœur, son corps, son âme, son honneur, sa vie » (II, 873). Comment ne pas établir le parallèle entre l'artiste, qui va jusqu'au bout de sa mission et la femme, qui va jusqu'au bout de l'amour ? Tous deux sont libres, affranchis des conventions, s'engagent dans un dépassement de soi qui seul, pour Maupassant, procure l'exaltation de la création. Le paradoxe (la femme adultère « est respectable dans son infidélité conjugale », II, 873) dit bien que tous deux ont basculé dans un autre univers, qui s'est inventé d'autres valeurs.

Nombre de personnages féminins contredisent donc l'idée exposée par Maupassant dans sa préface à *Celles qui osent !*, de René Maizeroy selon laquelle « la morale, morale étrange et mal placée, reprend ses droits » (*Chro.* J. II, p. 335). C'est loin d'être le cas dans notre corpus. Écoutons Uwe Dethloff abonder dans ce sens :

dans un siècle où l'engagement social des femmes – rappelons-nous Flora Tristan, Claire Démar, Louise Michel et les autres – était synonyme d'automarginalisation et de mise au ban de la société, les personnages féminins de Maupassant, souvent, ne laissent pas d'étonner par la hardiesse avec laquelle ils transgressent leur rôle, ébranlant, du moins dans la fiction, l'ordre patriarcal du XIX^e siècle¹.

Cette transgression suppose l'émancipation – ne serait-ce que mentale – de ces figures féminines qui échappent au moule astreignant de la société.

Le mariage constitue donc le plus souvent un piège dans lequel les personnages tombent par naïveté, par goût pour le rêve, par passivité, par convenance, par résignation, etc. Quant aux femmes telles que Madeleine Forestier, la comtesse de Mascaret et Michèle de Burne, toutes résolument opposées au mariage, elles rejoignent objectivement les primitifs dans leur insoumission aux règles, mais à l'autre bout de l'échelle : en effet, elles sont des modernes qui, après avoir joué le jeu des conventions, les dénoncent. Si elles condamnent le

¹ « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre de Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 121).

mariage, c'est précisément parce qu'elles l'ont pratiqué, subi. Ce n'est qu'une fois mariées puis libérées (par la séparation, le divorce ou le veuvage) qu'elles sont capables de porter un jugement critique sur cette institution, et éventuellement décidées à ne plus se remarier, sauf si, comme Madeleine Forestier, pour pouvoir jouer un rôle et tirer les ficelles (même des coulisses), il leur faut avoir un statut social.

2. La justice discréditée

L'autre mystification notoire aux yeux de Maupassant, c'est celle de la justice, sans cesse mise à mal dans notre corpus, où les innocents sont soupçonnés, voire condamnés, et les criminels disculpés, relâchés. Au fond, la justice n'est qu'une farce cruelle, un jeu de hasard que Maupassant dénonce haut et fort aussi bien en auteur de fiction qu'en chroniqueur : « pile ou face, acquittement ou condamnation, [...] avec les jurés français tout arrive » (*Chro.*, J. III, p. 53). Voyons donc quels différents types d'injustice donne à voir l'œuvre que nous étudions.

a- Des innocents injustement accusés et condamnés

Penchons-nous d'abord sur les innocents. Dans « Châli », la petite Indienne est noyée dans un lac pour un vol qu'elle n'a pas commis (II, 93). Protagoniste de « Confessions d'une femme », le comte Hervé de Ker... abat d'un coup de fusil un homme en pensant à tort qu'il est l'amant de sa femme (I, 471-472). Dans « Le Mal d'André », ne pouvant dénoncer son amant, Mathilde Moreau fait croire à son mari que c'est la nourrice qui torture leur enfant. Les conséquences sont désastreuses pour celle-ci : elle est « chassée. Et sa conduite, signalée à la municipalité, l'empêcha de trouver d'autres places » (I, 917). Quant au braconnier d'« Un drame vrai », arrêté pour le meurtre d'un jeune homme de bonne famille, il a beau être « acquitt[é], faute de preuves », il n'en a pas moins été auparavant – tout innocent qu'il est – « emprisonné, interrogé, harcelé » (I, 496). Ce genre d'injustice est monnaie courante dans l'univers de Maupassant, où les personnages, pour se protéger eux-mêmes, sacrifient sans hésiter un tiers.

Dans « Un fou », c'est l'institution elle-même qui est à incriminer puisque, bien qu'innocent du meurtre de son oncle dont on l'accuse, « le neveu a failli avouer, tant on lui fait perdre la tête ». Cela fait jubiler le coupable qui n'est autre que le magistrat : « — Ah ! ah ! la justice ! » (II, 546). Micheline Besnard-Coursodon a bien relevé à propos du « Gueux » et du « Vagabond » que, « quand la justice condamne, Maupassant nous amène à penser

qu'elle a tort¹ ». Le constat est le même en ce qui concerne la police, puisqu'à la fin du « Champ d'oliviers », les gendarmes – sans preuve – arrêtent et menottent le badaud à l'air louche (II, 1204). C'est, à n'en pas douter, un délit de faciès. Le jeune homme qui, si l'on peut dire, a *la tête de l'emploi*, est victime d'une terrible injustice. Le texte, qui s'arrête là, laisse imaginer la suite.

En temps de guerre, la notion de justice est tout aussi absurde. Dans « Tombouctou », « le maire et sept habitants notables [so]nt fusillés » pour avoir prétendument « dénoncé la présence des Allemands » (I, 928). Ayant bien dissimulé les corps des victimes, les vrais coupables ne seront pas inquiétés. De même, parce qu'il a fait croire qu'il était son ami, le père Antoine n'est pas soupçonné du meurtre du Prussien et c'est « un vieux gendarme en retraite » qui est « arrêté et fusillé » à sa place (I, 779).

Enfin, il faut accorder une attention particulière à « La Petite Roque ». Pendant le repas qui réunit chez le maire les notables de la région (le juge d'instruction, le capitaine, le docteur, le substitut, le médecin et le greffier du tribunal), « tout le monde se trouv[e] du même avis » pour dire que le criminel ne peut être qu'un « rôdeur, passant par là, pendant que la petite prenait un bain » (II, 630). Ils sont formels : seul un étranger au village peut avoir commis un tel acte. Jusqu'à ce qu'un matin, on découvre que le criminel, par pitié pour la mère de la victime, a rapporté devant chez elle, en pleine nuit, les sabots de l'enfant. Le juge en déduit que l'assassin est « quelqu'un du pays » qui possède « une certaine culture morale et une faculté d'attendrissement » (II, 630). Après avoir passé en revue tous les habitants du pays, les « soupçons s'[...] arrêt[ent] sur trois individus assez suspects : un braconnier nommé Cavalle, un pêcheur de truites et d'écrevisses nommé Paquet, et un piqueur de bœuf nommé Clovis » (II, 631). Certes, les trois pistes ne sont pas avérées et les trois bonshommes relâchés. Mais, au final, c'est le principe même de justice qui est mis en cause. Car le juge est partial. Son parti pris évident le pousse à considérer les bourgeois comme au-dessus de tout soupçon² et les petites gens comme présumés coupables. Mais le comble, c'est que le juge mène son enquête avec le maire. C'est-à-dire avec le meurtrier lui-même ! Et celui-ci prend un malin plaisir à « combatt[re] le[s] opinions » des magistrats, à « démolir leurs raisonnements », « à innocenter ceux qu'ils suspectaient » (II, 640). De l'intérieur du système, il a un grand pouvoir occulte. Louis Forestier a bien expliqué qu'« Un fou » et « La Petite Roque » permettent à Maupassant d'inventer deux figures de notables « criminels dont la conduite jette la suspicion sur la justice et dénie toute valeur à une enquête ». Au magistrat du premier conte

¹ Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, op. cit., p. 11.

² Voir « Un fou » (II, 543).

« qui charge les suspects innocents, [Maupassant] oppose Renardet qui innocent les criminels possibles¹ ». Ce qui est troublant dans les deux cas, c'est la juxtaposition entre l'homme de loi et le hors-la-loi, qui se transforme en confusion pernicieuse. Ainsi, à force de poursuivre les assassins, le héros d'« Un fou » finit par « lire, au fond de leurs âmes, leurs pensées secrètes, et démêler, d'un coup d'œil, tous les mystères de leurs intentions » (II, 540), au point de devenir comme eux², au point de faire du magistrat, qui « tu[e] par la guillotine », le double du criminel, qui « tu[e] par le couteau » (II, 543). Avec ces textes, Maupassant instaure un jeu de miroir qui brouille les frontières entre crime et justice.

b- Des coupables relaxés par la justice

Quand la justice ne tourmente pas des innocents, elle laisse courir ou excuse les coupables. Certains d'entre eux ne sont même pas soupçonnés, et donc inquiétés pour le crime qu'ils ont commis. C'est le cas du comte de Fourville, de M. Badon-Leremincé, de Renardet, de Marguerite de Thérèlles, de la Saverini, de Jérémie, de la Rapet, protagonistes respectifs d'*Une vie*, « La Confession », « La Petite Roque », « La Confession », « Une vendetta », « L'Ivrogne », « Le Diable ». Certes – et c'est une spécificité de l'écriture maupassantienne sur laquelle nous reviendrons – les trois derniers textes s'arrêtent trop tôt pour que l'on sache ce que devient le criminel ; mais les autres, parce qu'ils échappent au jugement humain, continuent leur vie sans avoir de comptes à rendre à la justice, qu'ils disparaissent du récit, qu'ils meurent de leur mort naturelle ou qu'ils se suicident. Le criminel sort d'autant plus victorieux de ces histoires que, Francis Marcoin a raison de le soulever à propos de « La Petite Roque », « chez Maupassant, les crimes restent tus le plus souvent, révélés par le coupable quand il veut, comme il le veut. C'est la confession, c'est-à-dire le contraire de l'enquête. Au coupable revient le dernier mot³ ».

Quant aux meurtriers qui ont affaire à la justice, ils échappent tous à la condamnation. Dans « Une vente », Brument et Cornu sont inculpés pour « tentative d'assassinat, par immersion » sur la femme du premier : ils ont beau « comparaître devant la cour d'assises » (I, 1207), le jury les acquitte. Dans « Le Garde », alors que Cavalier est reconnu coupable du meurtre de son gendre, il est « acquitté » (II, 354). Quant à l'accusé des « Bécasses », il a beau mimer devant la Cour le crime qu'il a commis, « les yeux hagards, remuant sa mâchoire

¹ Louis Forestier (II, 1523).

² Voir les avocats dans « L'Assassin » (II, 991-992).

³ Francis Marcoin, « Sous la hache. Lecture de “ La Petite Roque ” », *L'École des lettres*, n° 13, 1^{er} juin 1993, p. 87.

et sa grande barbe comme s'il eût mordu quelque chose, les bras tendus, la tête en avant, répéta[nt] l'action terrible du meurtrier qui étrangle un être » (II, 570), il est également relaxé. En outre, si tous les habitants du pays savent les horreurs que commet celle qu'ils surnomment « la mère aux monstres » (I, 842), il n'empêche que, faute de preuve, « on la laisse [...] en paix fabriquer ses phénomènes » (I, 846). Dans « Le Condamné à mort » enfin, c'est la peine capitale qui est requise pour le Monégasque meurtrier de sa femme. Or, la communauté « ne poss[ède] ni bourreau ni guillotine » (I, 789) ; la sentence est donc commuée « en prison perpétuelle » (I, 790). Mais le geôlier et l'entretien de la prison coûtent trop cher, donc le détenu devra « se garder tout seul » (I, 791). Mais ce dernier profite de sa situation qui échappe à toute jurisprudence. Cela ne satisfait pas les juges, donc « on invit[e] le criminel à sortir des États de Monaco » (I, 791). Et c'est maintenant le prisonnier qui refuse parce qu'il trouve son sort enviable. Donc le gouvernement « offr[e] au coupable une pension de six cent francs pour aller vivre à l'étranger » (I, 791). Par une série de rebondissements, le conte opère un renversement carnalesque. Dans chacun de ces récits, la justice est discréditée radicalement. Circonstances atténuantes ou non, c'est le système lui-même qui exonère le coupable de sa peine.

Mais alors, comment intégrer les deux exceptions que constituent dans cet univers « Le Saut du berger » et « Un drame vrai », les seuls contes de notre corpus où l'assassin est découvert et condamné ? À notre avis, la réponse se cache pour l'un dans la comparaison avec une scène du premier roman de Maupassant et pour l'autre dans la structure même du conte. Si, à la fin du « Saut du berger », le prêtre est arrêté par deux gendarmes puis « condamné aux travaux forcés » (I, 380), il en va tout autrement du comte de Fourville, qui n'est dans *Une vie* ni inquiété, ni soupçonné, ni jugé pour le meurtre de sa femme et de son amant (UV, p. 144). Or il s'agit exactement du même acte. À quelques détails près, la scène est identique. Donc, pour un même crime, l'un est capturé, jugé coupable et emprisonné, l'autre non. En élaborant différentes variantes pour un même crime, Maupassant brouille une fois de plus les cartes. Dans le jeu des innombrables possibles, il arrive même, parfois, que justice soit rendue. Mais, ce faisant, l'écrivain ne distille pas moins de doute dans l'esprit du lecteur. C'est aux mêmes interrogations que conduit « Un drame vrai », dont la combinaison entre récit encadré et récit encadrant doit éveiller toute notre attention. Le sujet de cette histoire apparemment morale (un criminel retrouvé et puni) n'est à nos yeux qu'un prétexte : englobant ce récit, la réflexion de l'auteur porte en fait sur la question de la vraisemblance, que la pensée de Boileau citée en

exergue ne fait que rehausser : « Le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable¹ ». C'est pourquoi le conte se termine sur une double mise en garde : « un roman fait avec une donnée pareille laisserait tous les lecteurs incrédules, et révolterait tous les vrais artistes » (I, 497). À travers un discours sur le récit, l'écrivain attend du lecteur exigeant qu'il considère le « vrai » de ce « drame » comme trop souligné pour être crédible. À ses yeux, cette fable morale n'a pas sa place dans le réel, dont l'univers fictif tente de donner une image fidèle. À bon entendeur, salut ! Loin de l'ébranler, ce récit ne fait que conforter l'idée que Maupassant se fait de la justice : une notion vaine et une institution trompeuse. Chacune à sa manière, les deux nouvelles orientent le lecteur vers une réflexion profondément sceptique sur la culpabilité, la justice, le Bien et le Mal.

3. Le discrédit jeté sur l'Église²

Ni le mariage, ni la justice ne tiennent leurs promesses aux yeux de Maupassant. Loin d'être les piliers servant de cadre sécurisant à la collectivité, ces institutions profanes ne font que fragiliser l'ordre social, et rendent suspectes les valeurs prônées officiellement. Et rien de mieux n'est à espérer du côté du pouvoir spirituel. Car Maupassant voit dans la religion une nouvelle imposture, qui favorise la recrudescence des croyances superstitieuses. L'omniprésence de ce thème dans notre corpus et la véhémence avec laquelle se fait le procès de Dieu peuvent paradoxalement être considérés comme les éléments constitutifs d'une quête angoissée de la part de l'écrivain³. Mais c'est en vain : la religion ne lui a apporté aucune réponse satisfaisante. Bien au contraire. La colère et l'indignation servent de levier à sa dénonciation. Pour notre auteur, donc, la foi est une sottise, les fidèles sont des pantins naïfs et manipulables, l'homme d'Église une autorité malveillante, incarnation d'un Dieu pervers et destructeur. Reprenant la formule de Nietzsche, on peut donc dire que chez Maupassant aussi, « Dieu est mort⁴ ».

¹ *Art poétique* (III, 48). La citation est reprise dans « Le Condamné à mort » (I, 788) et « Le Roman » (R, p. 709).

² La critique des religieux touche les prêtres comme les pasteurs. Voir « Le Marquis de Fumerol » (II, 812).

³ Pierre Cogny prétend, lui, que c'est faute d'avoir cherché une « solution à son angoisse » (*Maupassant, l'homme sans dieu, op. cit.*, p. 31).

⁴ Cette phrase de Nietzsche apparaît pour la première fois dans le *Gai savoir*, publié en 1882 et traduit en français en 1887.

a- La foi, un défaut d'intelligence

Si Maupassant accorde si peu de crédit aux croyances religieuses, c'est d'abord parce qu'il les considère comme des mythes. Dieu n'est qu'une « légende », et les religions « les inventions les plus médiocres, les plus stupides, les plus inacceptables sorties du cerveau apeuré des créatures » (II, 922). Voilà ce que soutient le docteur Parent¹, dans « Le Horla ». Au même titre que « les croyances populaires au surnaturel, les légendes des esprits rôdeurs, des fées, des gnomes, des revenants », les religions modernes sont d'après Maupassant le fruit d'une « intelligence » restée « à l'état rudimentaire » (II, 922), entravée par la peur, c'est-à-dire une intelligence à la fois superstitieuse et primitive. Elle est superstitieuse parce qu'elle trouve des causes surnaturelles à l'inexpliqué. Elle est primitive parce qu'elle nous vient de « nos pères », qu'elle repose sur des « préjugés séculaires », des « coutumes antiques » (*Chro.*, J. III, p. 236), des traditions non pas vives et fécondes mais gelées, qui nous aveuglent et nous ligotent.

Le conte intitulé « Le Baptême » donne un terrible exemple de ces pratiques religieuses qui font fi du bon sens : en Bretagne, un jour de très grand froid, un homme se rend à l'église pour faire baptiser son enfant, en compagnie d'un médecin choisi comme parrain. Alors qu'ils attendent devant la porte de l'édifice, la nourrice commence « à dévêtir l'enfant [...] dans l'air gelé ». Face à la vive réaction du docteur, « la femme répon[d] placidement : — Oh non, m'sieur not' maître, faut qu'il attende l' bon Dieu tout nu² » (II, 438). Ni la couleur « violet[te] » du corps de l'enfant ni ses hurlements « sous la morsure du froid » (II, 438) n'auront raison de cette aberrante coutume. Justement, la raison n'a pas sa place ici. Aussi stupide soit-elle, cette superstition est respectée à la lettre. « C'est l'usage » (II, 438) : la même expression est reprise plus loin pour parler d'une autre coutume, qui consiste à aller boire pour fêter l'événement et qui conduira définitivement à un double drame : la mort de la mère, précédée de celle du nouveau-né, dont le père, la belle-sœur et la garde ne se « sont pas même aperçus » (II, 440). Tout inscrits que sont ces personnages, par le cérémonial, dans la culture, ils ne sont aux yeux du narrateur que des « bêtes humaines », que des « brutes » (II, 438, 440). Chez Maupassant, les rites sacrés sont effectués au détriment de toute rationalité et, à l'instar des traditions profanes, mécaniquement répétés.

¹ Pour des raisons très différentes, les personnages du baron Le Perthuis des Vauds dans *Une vie* et de Duroy dans *Bel-Ami* portent le même jugement sur la religion (R, p. 151, 300, 395).

² Quelle ironie tragique n'y a-t-il pas dans la contradiction entre l'idée que si on n'avait pas suivi cet usage, « il serait arrivé malheur au petit » et le fait de faire précisément mourir l'enfant de froid ! (II, 438).

Ce caractère mécanique de la pratique religieuse ne touche pas que la religion catholique. Dans le chapitre « Province d'Alger » d'*Au soleil*, Maupassant décrit l'impression qu'il ressent à voir prier des musulmans :

On sent qu'une foi sauvage plane, emplit ces gens, les courbe et les relève comme des pantins ; c'est une foi muette et tyrannique envahissant les corps, immobilisant les faces, tordant les cœurs. Un indéfinissable sentiment de respect, mêlé de pitié, vous prend devant ces fanatiques maigres, qui n'ont point de ventre pour gêner leurs souples prosternations, et qui font de la religion avec le mécanisme et la rectitude des soldats prussiens faisant la manœuvre (*AS*, p. 83).

Comme les soldats, les croyants sont des marionnettes qui exécutent leurs gestes de façon automatique, sans réfléchir. Mais le regard critique de Maupassant se double ici d'un sentiment de considération : ces malheureux aux ventres vides dépassent grâce à leur foi le tragique de leur misère. Mais en même temps c'est la foi qui fait de ces êtres des machines à prier. Cette « foi sauvage » tire les ficelles de ces pantins soumis et ne laisse aucune place à leur individualité, à leur libre-arbitre. C'est ce qui pousse l'écrivain à les regarder comme des victimes.

Cette compassion à l'égard des pratiquants semble d'ailleurs réservée aux adeptes de l'Islam. En effet, les catholiques de notre corpus sont avant tout présentés comme des gens bêtes. Bêtes parce que croyants, croyants parce que bêtes. « Le Baptême » en est la preuve. C'est à ce titre que Maupassant considère la religion comme « la plus large, la plus multiple et la plus profonde » des « bêtises de l'humanité¹ » (*Corr.*, Suf. I, n° 161). Voilà la leçon à tirer du « Docteur Héraclius Gloss », farce cynique dans laquelle la quête de vérité absolue prend tantôt la forme de massacres d'animaux, tantôt celle de combats entre partis rivaux². Maupassant tranche le problème en faisant du héros de ce conte un fou, un fou qui se cogne aux murs de sa démente, contrairement à la Félicité de Flaubert qui – par perroquet interposé – connaît un envol final.

Cependant, malgré la bêtise qui, souvent pour Maupassant, préside à la foi, les religions ont une fonction utile. Elles servent à « maintenir les sots, les ignorants et les timorés » (*MO*, p. 494), c'est-à-dire à « régler les rapports sociaux » (II, 641). Elles servent également de réponse à la crainte des phénomènes étranges. Car, face à « la terreur de

¹ Voir les propos de Maupassant rapportés par Hugues le Roux dans *Portraits de cire* (*op. cit.*, p. 84). Voir « Mon oncle Sosthène » (I, 503), « Nos Anglais » (II, 455).

² Selon Jean-Jacques Brochier, c'est « l'une des raisons, sinon la raison, pour laquelle Maupassant s'est attiré autant de haine, a fait l'objet de tant de mépris, de la part de la critique bien-pensante, jusqu'au milieu du XX^e siècle, que cette détestation des religions, assimilées à de stupides et meurtrières superstitions » (*Maupassant, une journée particulière*, *op. cit.*, p. 40).

l'immense Inconnu¹ » (*Chro.*, J. III, p. 236), l'homme cherche inlassablement à être rassuré, rasséréné. Ainsi le père Mathieu, gardien d'une chapelle protégée par la Vierge, dédie-t-il à sa sainte patronne une prière « où la raillerie se mêle à la peur du SAINT, à la peur superstitieuse de l'influence secrète de quelque chose ». Certes, « il ne croit pas beaucoup à sa patronne ; cependant il y croit un peu, par prudence, et il la ménage, par politique » (I, 577). C'est la récupération, sous forme dégradée, du fameux pari de Pascal : on n'a rien à perdre à croire dans le divin. S'il existe, tant mieux ; s'il n'existe pas, cela ne change rien. Ici, fruit d'un calcul, la croyance s'offre comme la seule réponse face à l'angoisse de l'inconnu. Superstitieuse aussi la mère aux monstres qui « eût étranglé peut-être [son premier enfant], si le curé, prévoyant le crime, ne l'avait épouvantée par la menace de la justice » (I, 845-846). Les marins italiens font également preuve de superstition lorsqu'ils affublent leurs navires « de madones bleues et dorées, de saints debout sur la proue et d'animaux bizarres », qui sont autant de « bonnes vierges » et de « talisman[s] » ayant pour mission de protéger les hommes de la colère des flots (*VE.*, p. 45). La mère du garçon gravement malade dans « Chronique » est elle aussi superstitieuse, qui après avoir « appelé tous les guérisseurs du pays, prié toutes les madones, porté des chapelets à toutes les chapelles » va « trouver une sorte de sorcier, un vieil homme redouté qui jetait des sorts [...] et qui possédait, dit-on, des secrets merveilleux » (II, 1274). Cette magie se révèle dangereuse puisque, apprenant qu'elle refuse d'honorer sa promesse démesurée (« lui donner tout ce qu'il exigerait d'elle », II, 1274), le sorcier empoisonne l'enfant qui meurt dans « d'affreuses douleurs » (II, 1275). Quant aux paysans d'*Une vie*, c'est encore la superstition qui les pousse à blâmer Jeanne « de n'avoir point fait faire à Poulet sa première communion » (*UV*, p. 152) :

Ils n'allaient point aux offices, n'approchaient point des sacrements², ou bien ne les recevaient qu'à Pâques selon les prescriptions formelles de l'Église ; mais pour les mioches, c'était autre chose ; et tous auraient reculé devant l'audace d'élever un enfant hors de cette loi commune, parce que la Religion, c'est la Religion (*UV*, p. 152).

La tautologie dit clairement les limites de la raison dans le domaine de la foi. La première communion est un des rituels incontournables, parce que. On s'y plie sans s'interroger³, par conformisme et par peur. Sinon, Dieu sait ce qui pourrait arriver au petit⁴...

¹ Voir « Galanterie sacrée » (*Chro.*, J. I, p. 326).

² L'émancipation envers les pratiques culturelles touche aussi bien le peuple que l'aristocratie, voir *L'Angélus* (*R*, p. 1214).

³ Voir « L'Héritage » (II, 15).

⁴ Voir *Une vie* (*R*, p. 159).

Corrélée à cette peur, il y a la croyance dans le Malin. C'est sur cette superstition que s'appuie la Rapet, dans « Le Diable », pour accélérer le décès de la mère Bontemps, trop lente à mourir :

Alors la garde se mit à causer, à lui conter des histoires pour terroriser son âme débile de mourante. Quelques minutes avant qu'on expirât, le Diable apparaissait, disait-elle, à tous les agonisants. Il avait un balai à la main, une marmite sur la tête, et il poussait de grands cris. Quand on l'avait vu, c'était fini, on n'en avait plus que pour peu d'instant (II, 775).

Aussitôt dit, aussitôt fait, la suggestion fait son œuvre Si, jusque-là, la vieille paysanne « impassible » « semblait attendre avec indifférence la mort » (II, 774), l'apparition terrifiante a pour effet de l'achever sur le champ, inscrivant dans ses yeux demeurés « énormes » (II, 776) le stigmatisme de l'effroi.

C'est sur cette même croyance dans le Diable que repose tout le rituel mis en œuvre par le prêtre de « Conte de Noël » : confronté à la présence d'une « Possédée » (I, 693) contre laquelle les « formules d'exorcisme » n'ont pas suffi (I, 692), il parvient en élevant une hostie au-dessus de la pauvre femme à la libérer du Démon, à faire du Christ le vainqueur de ce combat. En un mot, à procéder à un véritable « miracle » (I, 689). Ici, les croyances ancestrales sont reines, et le crédit qu'on leur porte vient d'un narrateur enthousiaste, le docteur Bonenfant, qui qualifie lui-même son récit de « fantastique » (I, 689). Le positivisme du médecin est là comme le garant paradoxal de phénomènes incompréhensibles¹.

Les religions ont aussi une vertu apaisante : les hommes se consolent auprès d'elle de leurs malheurs sur terre² (II, 1179 ; *FCM*, p. 959 ; *NC*, p. 1180). C'est le cas de miss Harriet, cet être qui « esp[ère] ailleurs la compensation de sa misère » (I, 894). C'est aussi le cas de l'héroïne d'*Une vie* qui, après avoir d'abord vécu sa sortie du couvent comme une libération³ (*UV*, p. 21), espère bientôt délivrer son âme « de l'épreuve de la terre » (*UV*, p. 124) et voit dans le « Christ consolateur » le seul capable d'« apais[er] toutes ses souffrances » (*UV*, p. 136). Dans *L'Angélu*, l'abbé Marvaux lui-même définit Dieu comme « un refuge contre les doutes, un asile contre la peur, une consolation contre la mort, un remède contre

¹ À ce titre, le docteur Bonenfant est héritier de la pensée de Spencer dont « la visée [...] est de réconcilier la religion et la science, en montrant qu'elles ont pour point de rencontre l'inconnaissable » (Antonia Fonyi, « Le Horla, double indéterminé », *Le Double*, *op. cit.*, p. 100). Ce personnage est peut-être également lié au succès des travaux de Camille Flammarion, « volonté de synthèse de la nature, de la science et de la foi » (Mariane Bury, Introduction au *Horla et autres récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 9).

² *A contrario*, Hortense considère les choses religieuses comme « de la marchandise à pleureurs » (I, 802) et Césaire Houlbrèque que « les prêtres rend[ent] des services, de grands services aux plus pauvres, aux malades, aux mourants, assist[ent], consol[ent], conseil[ent], sout[iennent], mais tout cela moyennant finances » (II, 735), à l'image du prêtre de « La Veillée », « pour qui la mort est un gagne-pain » (I, 446).

³ Voir « Une surprise » (I, 817).

l'égoïsme » (*R*, p. 1222). La prière joue un rôle essentiel dans cette quête d'apaisement. Ainsi, c'est par la prière que Rose (*I*, 240) et Yvette (*II*, 283) reprennent courage, qu'Any de Guilleroy éprouve « soulagement et [...] consolation » (*FCM*, p. 998), que l'abbé Vilbois apaise sa colère (*II*, 1190), que la comtesse de Brémontal « adress[e] au ciel sa plainte d'épouse » (*Ang.*, p. 1213), que le héros du « Horla » demande secours à un Dieu sur lequel il parie (*II*, 930). Même le narrateur de « L'Épave », qui trouve d'abord ridicule le chant sacré que poussent les trois Anglais sur le bateau naufragé, finit par y voir « quelque chose de plus grand, de comparable à l'antique et sublime *Ave, Caesar, morituri te salutant* » (*II*, 666). Par cette prière, l'homme clame sa détresse avec dignité.

Certains hommes d'Église savent incarner cette puissance de réconfort, en particulier auprès des femmes dont la foi est faite « toute de sentiment » (*UV*, p. 135). Ainsi, dans « La Petite Roque », le prêtre calme la douleur de la mère par sa « parole sacrée » (*II*, 629-630). Dans *Une vie*, alors que Jeanne vient de découvrir que son mari la trompe avec sa servante, l'abbé Picot se penche au-dessus de la jeune femme alitée et « pos[e] sa main tiède sur le front de cette désespérée » : instantanément, le geste lui procure « un apaisement mystérieux » (*UV*, p. 95). Ces deux prêtres se caractérisent par leur simplicité, leur côté bon vivant (*UV*, p. 34 ; *I*, 446 ; *II*, 807) et leur indulgence envers la faiblesse humaine. Cette indulgence trouve sa plus belle expression chez les curés de campagne d'« Après » et de *L'Angélu*s que sont l'abbé Mauduit¹ et l'abbé Marvaux, présentés l'un comme « bienveillant, familier, doux, et surtout généreux » (*II*, 1247), l'autre comme « secourable à tous, unique dans la contrée » au point de se dresser « contre la malveillance croissante et les suspicions de ses supérieurs » (*R*, p. 1207), mais protégé et défendu par le peuple.

Mais cette empathie n'empêche pas le jeu de dupes, où le fidèle et le prêtre sont l'un et l'autre trompés, le premier en croyant trouver dans le second une âme pure, vierge de tout calcul et de toute mesquinerie, le second en pensant être le garant de la bonne conscience du premier. Tout cela n'est qu'illusion. En effet, tout sympathique qu'il soit, l'abbé Picot d'*Une vie* a intégré les grimaces attendues : au moment de la mort d'Adélaïde, il affiche « cette fausse tristesse de prêtre² » (*UV*, p. 121). Quant aux sacrements dispensés aux farouches athées que sont le marquis de Fumerol (*II*, 813) et Hautot père (*II*, 1060-1061), ils sont dénoncés comme de véritables mascarades où l'absurde se mêle à l'hypocrisie. L'image du

¹ Avec « Après », l'image du prêtre est tempérée mais « on observera que, si l'abbé Mauduit est riche de charité, son personnage est presque entièrement désacralisé et que sa vocation paraît attribuable à une faiblesse de tempérament autant qu'à un appel de la foi » (Louis Forestier, *II*, 1718-1719).

² Voir « Le Marquis de Fumerol » (*II*, 811).

fidèle n'est guère plus reluisante : dans *Bel-Ami*, à observer Mme Walter, Duroy découvre quelles fonctions pratiques elle assigne à la religion :

— Les églises lui sont bonnes à tous les usages [...]. Elles la consolent d'avoir épousé un juif, lui donnent une attitude de protestation dans le monde politique, une allure comme il faut dans le monde distingué, et un abri pour ses rencontres galantes. [...] Et elles sont des centaines comme ça, qui se fichent du bon Dieu comme d'une guigne, mais qui ne veulent pas qu'on en dise du mal et qui le prennent à l'occasion pour entremetteur. Si on leur proposait d'entrer dans un hôtel meublé, elles trouveraient ça une infamie, et il leur semble tout simple de filer l'amour au pied des autels (*BA*, p. 394).

Du particulier, on passe insensiblement au général : le comportement de Mme Walter est emblématique de celui des femmes dans leur ensemble. Ainsi banalisée et réduite à un rôle utilitaire, la religion joue tantôt le rôle de faire-valoir, tantôt celui d'alibi. Dans un cas comme dans l'autre, elle n'est utilisée que pour servir les intérêts personnels, qu'ils soient politiques, sociaux ou intimes, et s'est désormais vidée de toute dimension sacrée.

b- L'homme d'Église, une figure contre nature et malveillante

Le discrédit jeté sur l'Église tient aussi à l'image dégradée de ses représentants. Face au problème du désir, du corps, omniprésent dans son univers, Maupassant met en scène des personnages de prêtre très différents. D'un côté, il y a ceux qui rejettent la nature : c'est la cas notamment de l'abbé Tolbiac (*UV*, p. 134) et du prêtre du « Saut du berger » (I, 377), qui ont en commun leur maigreur ascétique, leur sécheresse physique¹, bien proche de la maladie. De l'autre côté, il y a ceux qui composent avec la nature. De cette catégorie relèvent les curés de « La Confession de Théodule Sabot » (I, 1028), de « Mes vingt-cinq jours » (II, 538) et le vieil abbé d'*Une vie*, connu pour son « indulgence pour les faiblesses de la nature » (*UV*, p. 93). Chez lui, l'indulgence est même teintée de curiosité, qui le pousse à interroger Jeanne avec « une gourmandise d'homme qui jeûne » (*UV*, p. 133). Chez l'abbé d'Argencé, l'esprit de tolérance va même jusqu'à le faire cacher dans sa chasuble des lettres d'amour qui forment un hymne au lit, « ce tabernacle de la vie » (I, 383).

¹ La laideur physique de ces serviteurs de Dieu touche aussi les bonnes sœurs comme celles des « Rois », apparentées à des monstres difforme au faciès grotesque (II, 890). Laideur qui, parfois, reflète la méchanceté : c'est le cas de la vieille religieuse de « Boule de suif », qui a la « face défoncée par la petite vérole comme si elle [avait] reçu à bout portant une bordée de mitraille en pleine figure » (I, 90). Le malaise existentiel habite la religieuse au point de figurer sur ses traits mêmes, de la défigurer. La sexualité lui étant interdite, la libido sexuelle se mue en désir de meurtre symbolique, en sacrifice de l'autre. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que cette harpie participe à l'odieux complot qui fait de la prostituée un bouc émissaire.

Cette indulgence prend parfois la forme d'un questionnement sur soi, et sur le désir d'être père. C'est ce que vivent tour à tour les abbés Marignan, Lecuir et Dentu dans « Clair de lune », « En wagon » et « Le Baptême », l'un à son corps défendant, les deux autres à leur grand étonnement. Le premier fuit la tendresse toute filiale de sa nièce, alors même qu'elle lui procure « une joie douce » et qu'il éprouve « au fond de lui cette sensation de paternité qui sommeille en tout homme » (I, 595). L'abbé Lecuir, lui, se voit dans le même temps « prêt à rire et prêt à pleurer » en face du « petit enfant tout nu » (II, 482) – image de l'enfant Jésus – qu'il vient de mettre au monde. Quant au prêtre du « Baptême », c'est à la question de la paternité frustrée qu'il est confronté. Alors qu'il vient de procéder au rite qui marque l'entrée dans l'Église d'un nouveau-né, le jeune abbé Dentu se voit submergé par « une tendresse inconnue, singulière, vive et un peu triste, pour ce petit être fragile » (I, 1147) :

Il n'entendait rien, il ne voyait rien, il contemplait l'enfant. Il avait envie de le prendre encore sur ses genoux, car il gardait, sur sa poitrine et dans son cœur, la sensation douce de l'avoir porté tout à l'heure, en revenant de l'église. Il restait ému devant cette larve d'homme comme devant un mystère ineffable auquel il n'avait jamais pensé, un mystère auguste et saint, l'incarnation d'une âme nouvelle, le grand mystère de la vie qui commence, de l'amour qui s'éveille, de la race qui se continue, de l'humanité qui marche toujours [...]. Et il reprit l'enfant. Alors tout disparut autour de lui, tout s'effaça ; et il restait les yeux fixés sur cette figure rose et bouffie ; et peu à peu, la chaleur du petit corps, à travers les langes et le drap de la soutane, lui gagnait les jambes, le pénétrait comme une caresse très légère, très bonne, très chaste, une caresse délicieuse qui lui mettait des larmes aux yeux (I, 1147-1148).

Le sentiment – radicalement neuf – qu'éprouve le prêtre vient du lien du sang qui l'unit indirectement à cet enfant, « fils de son frère » (I, 1147). À le tenir dans ses bras, à l'embrasser, l'homme d'Église découvre sa potentialité à être père, sous de multiples formes : un père en chair et en os qui qualifie le bébé de « larve d'homme » ; un père au féminin, ému d'avoir « porté » le petit ; mais aussi un père spirituel, un double de Dieu le Père, qui voit dans ce nouveau-né « l'incarnation d'une âme nouvelle ». Mais ce qui est remarquable ici, c'est que cette Révélation bouleversante passe par et trouve son origine dans le contact physique (chaud) entre l'adulte et l'enfant. La rencontre de ces deux corps hors du champ de la Faute donne une dimension nouvelle au mystère. Dès lors, dans l'esprit de l'homme d'Église, le sacré, au lieu d'être déconnecté du monde terrestre, prend racine dans une expérience charnelle qui relève de l'immanent. Désir et procréation, en tant que sources vitales, participent du sacré. C'est bien à une expérience mystique que nous assistons, où il s'agit de réconcilier le corps et l'Esprit, de redonner un corps à l'âme.

Dans « Clair de lune » également, Maupassant esquisse le portrait d'un prêtre progressivement habité par le doute. Après avoir, dans un premier temps, présenté l'abbé Marignan comme un « fanatique » (I, 594) aux « croyances [...] fixes » (I, 594), qui porte sur la femme, créature « impure », un regard chargé de méfiance et de haine (I, 595), l'auteur fait évoluer son personnage au fil de la narration¹. C'est l'observation de la beauté de la nature qui le pousse à s'interroger sur l'amour. Inspiré par « les versets du Cantique des Cantiques² » (I, 598), le prêtre se demande comment résoudre la contradiction qui soutient le monde, entre d'un côté la « splendeur » (I, 599) qu'offre la nature, propices à l'« alanguissement de la chair » (I, 598), et de l'autre le discours religieux qui condamne les plaisirs du corps ? Lui qui était initialement sûr de lui, persuadé de « pénétrer [l]es desseins, [l]es volontés, [l]es intentions » de son Dieu (I, 594), lui qui « trouvait presque toujours » (I, 594) les réponses à ses questions se trouve brutalement désemparé, submergé par le doute : « l'abbé ne comprenait point » (I, 598). C'est ce que traduit la succession d'interrogations sur laquelle se clôt le conte. Par conséquent, pour la première fois de sa vie, l'homme d'Église envisage de « désobéir à Dieu » (I, 598-599), en faisant de l'amour charnel l'expression de la beauté du monde, une partie intégrante de la Création, c'est-à-dire, en réconciliant l'homme et la nature, que les hommes ont désunis.

Mais, dans la plupart des cas, le rapport corps/âme est vécu comme dichotomique, conflictuel³. L'homme d'Église prend alors le visage d'un être contre nature. Ainsi le prêtre de « Conflits pour rire » est-il « ulcéré jusqu'à l'âme » à chaque fois qu'il passe devant le portail de son église, qui représente Adam dans son « costume originel » et Ève « receva[n]t avec abandon les faveurs de son seigneur » (I, 427). De même, dans « Le Saut du berger », le narrateur laisse entendre que le clerc de son récit est « sourdement travaillé par la lutte de son corps révolté contre un esprit despotique et chaste » (I, 378). Quant à l'abbé Vilbois, héros du « Champ d'oliviers », il considère les « instincts, [le]s goûts, [le]s désirs » comme « des sentiers qui égarent » les êtres humains (II, 1184). Au début de « Clair de lune », l'abbé

¹ Louis Forestier, lui, émet des réserves sur la description finale du personnage : « Il ne faut pas [...] se prendre au piège d'une conclusion qui peut paraître séduisante et consolante : le clair de lune est fait pour la douceur de l'amour. C'est une nouvelle finalité que découvre l'abbé Marignan ! tout aussi discutable et dangereuse que les autres aux yeux du pessimiste qu'est Maupassant » (I, 1473).

² Il faut noter la spécificité de ce texte de l'Ancien Testament, à double entente. Voir à ce sujet l'introduction au Cantique des Cantiques dans *La Bible* (éd. Livre de Poche, « Classiques modernes », 1988, p. 1051-1052).

³ Dichotomie qui tend vers le renoncement au monde, comme dans « Après » où l'abbé Mauduit a préféré « sacrifier les joies possibles pour éviter les douleurs certaines » (II, 1251), dans « La Veillée » où sœur Eulalie « épous[e] Dieu, par dégoût des hommes » (I, 445) et dans *L'Angélu*s où l'abbé Marvaux « se f[a]it prêtre » à la mort de sa femme et de sa fille (R, p. 1207). Autre forme du renoncement au monde, le suicide. Le cadet d'« Un drame vrai » hésite entre ces deux options : à la mort de son frère, « on crut [...] qu'il se ferait prêtre ou qu'il se tuerait » (I, 496).

Marignan ne ressent qu'haine et mépris pour la femme dont le « corps de perdition » et l'« âme aimante » serviraient de réceptacles au courant des instincts, à la « tendresse maudite », à « l'amour charnel » (I, 595). Les nonnes elles-mêmes n'échappent pas à la condamnation du prêtre, qui ne voit « dans leurs regards [...] mouillés [...], dans leurs extases [...], dans leurs élans d'amour » que « de l'amour de femme » (I, 595). L'amour terrestre est à bannir. L'un des pires représentants de cette catégorie est sans aucun doute le prêtre du « Saut du berger », « plein de haine pour ceux qui vivent selon les lois naturelles et non suivant celles de Dieu » (I, 377), plein de « colère et de dégoût [pour] l'amour » (I, 378). L'abbé Tolbiac d'*Une vie* est un double de ce prêtre fanatique. Par « son mépris du monde et des sensualités » (UV, p. 136) et par la « persécution qu'il exer[ce] contre les lois et les instincts innés » (UV, p. 138), il s'oppose à la fois au vieil abbé Picot, indulgent jusqu'à la compromission, et au baron Le Perthuis des Vauds, « adoreteu[r] de la nature » pour qui « la reproduction [es]t la grande loi générale, l'acte sacré, respectable, divin, qui accomplit l'obscur et constante volonté de l'Être Universel » (UV, p. 138). En « sauvage » (c'est le terme employé par la mère Couillard, UV, p. 141), Tolbiac retourne contre les vivants sa détestation du corps. Ainsi celui qui croit avoir éradiqué en lui tous les germes d'instincts est-il démystifié par Maupassant.

Ces prêtres-là, ceux qui prétendent se soustraire aux lois de la nature, entretiennent avec leurs ouailles des rapports de domination (UV, p. 136). Dotés d'un « pouvoir surhumain » (I, 230), ils l'exercent à différents degrés, selon leur tempérament. Si la question est traitée sous un angle prosaïque et comique dans « La Confession de Théodule Sabot » (I, 1025), il en va différemment dans *Une vie*, où l'abbé Tolbiac abuse de son influence sous la forme du chantage : après s'être contenté d'offrir à l'héroïne un « demi-pardon » pour n'avoir pas fait baptisé son fils (UV, p. 160), après lui avoir refusé « l'entrée de l'église » du corps de son père (UV, p. 163), cette « une âme violente » pousse par ses implacables sermons l'âme « petite et faible » qu'est Jeanne (UV, p. 134, 136) dans une irréversible dépression. Quand il ne porte pas de jugement, le prêtre fait peser sur ses fidèles la menace d'une punition divine (II, 30 ; *Chro.*, D. I, p. 805-806). Mais bien souvent cette menace prend une forme profane dans l'esprit du croyant qui se voit alors comme « un prisonnier [face] au juge d'instruction » (I, 817), qui fait la prière, « par devoir, comme le soldat monte la garde à la porte du général » (FCM, p. 959), qui dit « *Dieu veut [...]*, comme un sergent qui annoncerait au conscrit que : *Le colonel il a ordonné* » (I, 887).

De leur côté, la plupart des prêtres prennent leur rôle particulièrement à cœur, en multipliant les menaces, comme le curé des « Bécasses » qui, apprenant que les Picot vivent en union libre, « f[a]it des reproches » à la femme, « inqui[ète] sa conscience » (II, 569), voire en exerçant la terreur, comme le curé du « Saut du berger », qui condamne dans son prêche les amoureux et les effraie à l'idée de mourir « dans l[e] péché » (I, 380). Chez les prêtres les plus intransigeants, la haine du corps se transforme même en haine du vivant. Quitte à en perdre la tête¹. Car la pulsion de vie leur est insupportable. Dans « Clair de lune », on peut considérer la scène où l'abbé Marignan lève son gourdin et « l'aba[t] sur une chaise dont le dossier fendu tomb[e] sur le plancher » (I, 597) comme une métaphore du meurtre de l'amoureux de sa nièce. Dans *Une vie*, Maupassant va encore plus loin avec le personnage du jeune abbé qui, après avoir massacré une chienne en train de mettre bas (*UV*, p. 141 ; I, 378-379), incite le comte de Fourville à commettre l'irréparable, en lui révélant la liaison entre sa femme et Julien. En enchaînant judicieusement les séquences – découverte par l'abbé des deux amants dans la roulotte, entretien entre l'abbé et le comte, crime (*UV*, p. 142, 143, 144) –, Maupassant fait ainsi du prêtre un assassin par procuration. Est symptomatique à ce titre la distribution des personnages dans ce premier roman. À l'opposition initiale entre les deux prêtres – l'abbé Picot et l'abbé Tolbiac – succède la suprématie du second. Avec le remplacement du vieux prêtre par le jeune, c'est tout un monde qui disparaît : celui de la bienveillance et de la générosité d'âme. L'abbé Picot, c'est l'humanité au meilleur sens du terme, l'humanité aux prises avec le réel. Tandis que l'abbé Tolbiac n'est qu'« austérité intraitable », « volonté inflexible » et « fanatisme rigide » (*UV*, p. 136, 137). Dans « Le Saut du berger » enfin, l'horreur est poussée à son comble puisque le prêtre fait lui-même mourir deux amants, de ses propres mains. L'acte est commis sans médiation, ni hésitation. Le caractère inquiétant du crime est rehaussé par son anonymat². Au fond, ces trois prêtres sont les trois faces d'un même personnage : celui du prêtre inquisiteur, « austère et violent » (I, 377), incarnation d'un Dieu méchant, d'un Dieu terrible, cruel et vengeur, qui se plaît à malmenier ses créatures, d'un Dieu qui relève bien plus de l'Ancien Testament que du Nouveau. Maupassant nous donne à voir une sorte de divinité primitive³, bien antérieure au Dieu d'amour et de pardon auquel donne vie le Christ.

¹ Sur le fanatisme (même s'il est d'un autre ordre), voir la vieille religieuse dans *Boule de suif* (I, 113).

² Dans ce conte, le prêtre n'a pas de nom.

³ Selon Micheline Besnard-Coursodon, « il ne saurait s'agir d'une conception chrétienne. Le Dieu évoqué par Maupassant, cruel, injuste, destructeur, rappelle les dieux primitifs » (« Regard et destin chez Guy de Maupassant », *RSH*, 1977, n° 167, p. 435. Voir aussi *Le Piège*, *op. cit.*, p. 114).

c- Dieu et la fatalité : des forces surnaturelles en question

Sauf exceptions, les hommes d'Église donnent de la divinité une image terriblement négative. Au fond, leur méchanceté est l'incarnation sur terre de la cruauté divine, ou de celle de la fatalité, qui n'est jamais providence chez Maupassant.

Quand il n'est pas cruel, Dieu est taxé d'incompétence. Au mieux, donc, il est « une sorte de philosophe de village, sans grands moyens et sans grande puissance » qui assiste aux injustices « comme s'il n'avait pas pu les empêcher » (I, 887). C'est Dieu tel que le conçoit Miss Harriet. Ce Dieu dont la gloire bat de l'aile est le créateur d'une terre, bonne à être reléguée « au grenier des vieux mondes » (II, 675) ; sa création n'est qu'une « œuvre douteuse » (VE, p. 187), « qu'un petit essai de création maladroit, méprisable » (R, p. 1223) habitée par des « races informes » (VE, p. 187). C'est la voix d'un prêtre que l'on entend ici, celle de l'abbé Marvaux, dans les quelques pages cinglantes de *L'Angélus*. C'est aussi d'incompétence que le Créateur est taxé par Roger de Salins dans « L'Inutile Beauté » :

— Ce qu'il a de propre, de joli, d'élégant, d'idéal sur la terre, ce n'est pas Dieu qui l'y a mis, c'est l'homme, c'est le cerveau humain. C'est nous qui avons introduit dans la création, en la chantant, en l'interprétant, en l'admirant en poètes, en l'idéalisant en artistes, en l'expliquant en savants qui se trompent mais qui trouvent aux phénomènes des raisons ingénieuses, un peu de grâce, de beauté, de charme inconnu et de mystère (II, 1216).

Comme un pommier produit des pommes, Dieu n'est qu'un simple « fabricant » (FCM, p. 959 ; II, 1575), qui s'est cantonné au côté matériel de sa création, tandis que l'homme, lui, y a insufflé la pensée, le symbolique, l'art. Sans l'intervention de celui-ci, le monde n'aurait été qu'une machine fonctionnelle, dont l'inventeur serait

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 ; mais il est ignorant de ce qu'il fait, stupidement prolifique, inconscient des combinaisons de toutes sortes produites par ses germes éparpillés (II, 1217).

Loin de la représentation traditionnelle du Créateur comme volonté toute-puissante, Dieu apparaît ici comme une machine à créer, réduite à la fonction de distiller la vie au hasard¹. Alors que, dans *Une vie*, le baron Le Perthuis des Vauds tire cette force hasardeuse

¹ Voir le début des *Mémoires d'un fou* de Flaubert, où l'homme est comparé à un « grain de sable jeté dans l'infini par une main inconnue » (op. cit., p. 471).

vers le positif (*UV*, p. 138), Roger de Salins, n'y voit qu'une mécanique sans intention, sans intelligence, sans vision. Maupassant fait sienne la notion schopenhauerienne de Vouloir, tout en « conserv[ant] pour la désigner le concept de Dieu¹ ». Qu'il soit vaguement personnifié, apparenté à « la nature de la matière créée à portée de [l']œil » (*FCM*, p. 959), présenté comme « une espèce de Dieu panthéiste » (*UV*, p. 138) parfois associé à « l'aveugle parturition divine des fermentations infinies et fécondes de la matière qui vit » (II, 1218), ou encore « comme un monstrueux organe créateur inconnu de nous, qui sème par l'espace des milliards de mondes² » (II, 1217), c'est à chaque fois la même puissance aveugle qui est dénoncée par des personnages (et à travers eux un écrivain) révoltés contre cette nature cruellement indifférente.

Dans cette Création à demi ratée – « l'ouvrage laisse à désirer³ ! », disait Lucrèce –, l'homme, loin de figurer la créature privilégiée que la Genèse présente dans la Bible, peine à se « trouver bien » (II, 1219). Roger de Salins reproche en effet à ce monde de n'être que « cet inconfortable petit parc à bestioles, ce champ à salades, ce potager sylvestre, rocheux et sphérique », une terre « visiblement et uniquement disposée, plantée et boisée pour des animaux » (II, 1218). Là, seuls peuvent être accueillis des êtres « viv[ant] nus, dans les grottes ou sous les arbres, nourris de la chair massacrée des animaux, nos frères, ou des légumes crus poussés sous le soleil et les pluies » (II, 1218 ; *Chro.*, D. II, p. 1170), des êtres « qui se rapprochent de la brute » (II, 1219). Dans ce contexte, l'homme – à peine sorti de l'état de bête – est contraint de ne songer qu'à sa « vie d'animal », de réfréner en lui toute aspiration artistique à laquelle Dieu lui « défen[d] de penser davantage » (*VE*, p. 22). Ce monde, ainsi, n'a « rien » (II, 1218) à offrir aux êtres « civilisés, intelligents, raffinés » que sont « les poètes, les délicats, les rêveurs, les chercheurs, les inquiets » (II, 1219).

Cette idée selon laquelle l'homme n'est pas à sa place sur terre, Maupassant y tient au point de la développer aussi bien dans ses textes de fiction, comme « L'Inutile Beauté », que dans ses écrits journalistiques. Ainsi, en juin 1888, quelques mois après son second voyage en Afrique du Nord et en collaboration avec d'autres écrivains français, il participe à la revue *El Djerad* pour laquelle il rédige un article intitulé « Chez les bêtes ». Ce n'est pas sans regret⁴

¹ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste* (op. cit., p. 196).

² C'est Kurt Willi qui a relevé ces « conceptions différentes de Dieu [qui] coexistent dans l'œuvre de Maupassant (*Déterminisme et Liberté chez Maupassant*, op. cit., p. 70).

³ *De natura rerum*, chant V, v. 196 (« Et quand j'ignorerais la nature des atomes, j'oserais encore, après l'examen des phénomènes célestes et bien d'autres d'ailleurs, affirmer que la nature n'a pas été faite pour nous et qu'elle n'est pas l'œuvre des dieux »).

⁴ Dans « Une fête arabe. La Route » (1891), face à un paysage maritime magnifique, le voyageur Maupassant fait allusion à « quelque apparition surnaturelle. Laquelle ? Une seule, hélas impossible, disparue avec la Foi, celle de celui qui marchait sur les flots » (*Chro.*, J. III, p. 414).

qu'est fait le terrible constat qui suit : « nous ne sommes pas chez nous, ici » ; sur terre, nous sommes à la fois des « exilés » et de « prisonniers » (*Chro.*, D. II, p. 1169, 1171). Quelle qu'en soit la cause – « quelque Dieu extravagant » (*UV*, p. 56), un « Créateur distrait », une « Providence [...] peu bienveillante¹ », une force « aveugle, ou bien méchant[e] » (*FCM*, p. 1024) –, nous avons été jetés, abandonnés² sur une terre conçue exclusivement pour les animaux :

je suis convaincu que notre incurable sauvagerie, que notre bassesse inguérissable, que tous nos instincts vils, que notre sottise sans remède, que notre misérable et impuissante agitation viennent de ce que nous nous nourrissons comme des bêtes, de ce que nous habitons une planète destinée uniquement à des bêtes, et de ce que nous ne nous accoutumons ni à ces nourritures, ni à ce *milieu* qui ne sont pas faits pour nous et dont nous subissons les influences funestes pour notre pensée et pour notre corps (*Chro.*, D. II, p. 1171).

C'est l'environnement qui a modifié en l'homme ses aptitudes originelles. Dans un monde fait pour les créatures sauvages, il n'a pu devenir autre chose qu'un animal. Ce qui transparaît ici, c'est une vision tragique de l'homme qui est condamné non seulement à l'inadaptation, mais aussi à un exil irrémédiable, marqué ici par l'accumulation des termes négatifs, tels que les préfixes [in], les prépositions (« sans »), les adverbes (« ni... ni », « ne... pas »), qui atrophient nos facultés. L'homme ainsi sous-alimenté vit moins qu'il survit.

L'exil, c'est aussi l'image que produit dans *Mont-Oriol* le « cimetière de volcans », qui semble une métaphore de la passion de Christiane et Paul sur le point de s'éteindre :

À leurs pieds se creusait le premier cratère de la Nugère, profonde cuve de gazon au fond de laquelle on voyait encore trois énormes blocs de lave brune, soulevés par le dernier souffle du monstre, puis retombés dans sa gueule expirante, et restés là, depuis des siècles et des siècles, pour toujours. [...] Lorsque le volcan à bout de vie, avait rejeté cette dernière écume, ne pouvant la lancer au ciel comme autrefois, il l'avait crachée, épaissie, à moitié froide, et elle s'était figée sur ses lèvres moribondes (*MO*, p. 644-645).

Comme le volcan, la passion est un monstre qui tout à la fois enflamme et engloutit les amants. « Dernier souffle », « gueule expirante », « à bout de vie », « dernière écume », « lèvres moribondes » : c'est l'image de la mort qui prédomine dans cette scène qui relève de l'hypotypose ; tout se passe en effet comme si les personnages – et partant, le lecteur – remontaient le temps et, saisis d'une horreur sacrée, assistaient, hallucinés, à l'agonie du

¹ Notons au passage que la providence est normalement positive.

² Commentant « La Confession » Louis Forestier écrit : « Ce texte fait apparaître, en filigrane, mais de façon très forte, la déréliction de l'homme » (II, 1421) : il se sent isolé, abandonné, privé de tout secours divin.

volcan qui, après avoir tout ravagé, s'éteignait de lui-même dans une ultime éruption. Dans une seule et même vision d'apocalypse, ils contemplent la destruction de tout : nature, amour, illusions. C'est en quittant ce paysage dévasté que les jeunes gens découvrent le vieil âne mort, abandonné à même la route (*MO*, p. 647). À cette image bouleversante fait écho, ironiquement, celle de « l'arche de Noé » (*MO*, p. 633, 647), du nom donné par Gontran au grand landau qui les transporte. Ici, contrairement à l'épisode biblique, le Déluge semble bien avoir tout emporté : les êtres en présence sont dépareillés, désappariés (le couple de Christiane et Brétigny se disloque, Louise a pris la place de Charlotte dans le cœur de Gontran), et l'âne, le seul animal de la scène, est mort. Tout se passe comme si Dieu avait rompu l'alliance, abandonné ses créatures et exécuté pleinement son châtement.

Dès lors, il s'agit de s'interroger sur les intentions de Dieu, sur sa méchanceté¹ et son inefficacité. Et de regarder de plus près la Création divine, à commencer par le corps humain, que le narrateur du second « Horla » perçoit comme un organe

qui vit comme une plante et comme une bête, en se nourrissant péniblement d'air, d'herbe et de viande, machine animale en proie aux maladies, aux déformations, aux putréfactions, poussive, mal réglée, naïve et bizarre, ingénieusement mal faite, œuvre grossière et délicate, ébauche d'être (II, 934).

Inachevé, imparfait, le corps de l'homme est un échec, une esquisse interrompue et bâclée par un Créateur en mal d'inspiration. Au croisement du végétal, de l'animal et de l'humain, il n'a pas même un statut. Cette indétermination – néfaste à l'homme – concerne en particulier le sexe, organe à fonctions multiples. Écoutons la révolte de Roger de Salins à ce sujet :

— Qu'y a-t-il, en effet, de plus ignoble, de plus répugnant que cet acte ordurier et ridicule de la reproduction des êtres, contre lequel toutes les âmes délicates sont et seront éternellement révoltées ? Puisque tous les organes inventés par ce créateur économe et malveillant servent à deux fins, pourquoi n'en a-t-il pas choisi d'autres qui ne fussent point malpropres et souillés, pour leur confier cette mission sacrée, la plus noble et la plus exaltante des fonctions humaines ? (II, 1216).

Prenant le contre-pied de Patissot qui, dans « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris », « remerci[e] le grand Inconnu d'avoir mis tant de charme aux caresses des hommes » (I, 158), le jeune homme de « L'Inutile Beauté » s'insurge non pas contre la sexualité en tant que telle, mais contre la confusion entre fonction noble et organes « malpropres et souillés »

¹ Sur cette question, voir Jean Salem, « Maupassant, la mort et le problème du mal », *op. cit.*, p. 100-101.

(II, 1216). C'est ici le procès d'un Dieu mal intentionné qui contraint les hommes à « se reproduire salement » (II, 1216) et à dépoétiser l'acte charnel (I, 490-491).

Le manuscrit originel d'« Un cas de divorce » incriminait aussi Dieu en tant qu'artisan « surnois, malfaisant, ironique, perfide » (II, 1575). Le texte est d'autant plus virulent que le Créateur assume le caractère pervers de ses choix, lui qui s'adresse à l'homme en ces termes :

— [...] pour l'amour... je ne te laisserai que les organes ridicules et honteux par où s'écouleront les ordures de ton corps ! [...] Et j'ai mêlé l'amour avec les déjections infâmes de ton ventre, avec ce qu'il y a de plus sale, de plus répugnant, de plus hideux dans l'être. Ai-je pas fait là une œuvre drôle, diabolique ? Je ne t'ai créé que pour m'amuser de toi, que pour te voir ouvrir les bras et tendres des lèvres assoiffées d'idéal vers d'innombrables saletés. Aime ! Je te regarde et je jouis de mon œuvre... Aime... je t'ai fait pour te voir aimer... Aime... et songe aux actes différents que tu accomplis à tout instant avec ces instruments d'amour qui sont aussi des égouts ! (II, 1575).

Quelle violence dans ce passage, que l'auteur a jugé bon d'ôter de la version définitive du conte ! Car *mal faire*, ici, revient à *faire le mal*. Se substituant à la parole d'amour qui énumère les dons dont Dieu comble sa créature préférée, on entend ici la parole d'imprécation – celle de la mauvaise fée – d'un Créateur ravi de son mauvais tour. Par ce terrible retournement, Dieu, se jouant de ses créatures comme un marionnettiste infernal, se fait Diable. Son signe caractéristique est le rictus, le rire sardonique comme le montre la juxtaposition des deux adjectifs « drôle, diabolique ». Personne n'est épargné, même pas le Christ, en qui Albert-Marie Schmidt voit l'« éternelle dupe d'un Dieu malin¹ ». Dans « Moiron » en revanche, le lecteur n'est pas ménagé puisque l'écrivain conserve cette inversion. Et de nouveau le héros imagine Dieu en train de se réjouir de sa mort : « — Comme il aurait ri, le reptile ! » (II, 989). *Deus ridens*². Tandis que l'imagerie religieuse traditionnelle apparente le serpent au Malin et fait du rire son principal attribut, le personnage « très religieux » de Moiron (II, 984) opère ici un renversement parodique. Ce faisant, l'instituteur criminel bouleverse les définitions convenues du Bien et du Mal, pour faire sienne la terrible interrogation que pose le magistrat d'« Un fou » : « — tuer n'est-il pas ce qui ressemble le plus à créer ? » (II, 540).

¹ À ce titre, le Christ est non « seulement digne d'être admiré [...] mais aimé comme un frère » (Albert-Marie Schmidt, *Maupassant par lui-même, op. cit.*, p. 126). Dans « Tribunaux rustiques », la description du « Christ de bois, tordu dans une pose douloureuse, [qui] semble offrir encore sa souffrance éternelle pour la cause de ces brutes aux senteurs de bêtes » (II, 388). En accolant au terme *souffrance* l'adjectif *éternelle*, Maupassant semble laisser entendre que la cause est perdue. Cela n'empêche pas Maupassant de « tourn[er] en dérision » la puissance du Christ dans *Mont-Oriol* (R, p. 697), à travers la figure dégradée du paralytique guéri (Louis Forestier, R, p. 1471).

² Voir Jean Salem, « Maupassant, la mort et le problème du mal », *op. cit.*, p. 102.

C'est sous la forme d'une légende populaire que le conte intitulé « La Légende du mont Saint-Michel » opère à son tour, et de manière également saisissante, le renversement des figures traditionnelles du Bien et du Mal. Dans cette retranscription de la version normande du combat de saint Michel contre Satan, l'archange est transformé en être fourbe dont le diable est la dupe. Jaloux des terres fécondes cultivées par son ennemi, le saint lui propose « une bonne affaire » (I, 680), que l'autre accepte avec plaisir, « candide et sans défiance » qu'il est. Le marché est conclu : l'ange et le démon « se tap[ent] dans la main ». Mais saint Michel a pipé les dés, et le démon est floué. Celui-ci décide donc de « rompre le contrat, traitant saint Michel de *malicieux* » (I, 681). Quant à l'archange, « ne pouvant plus duper Satan, il réso[ut] de s'en venger » (I, 682). Le conte se termine sur un dîner organisé par saint Michel, suivi d'une poursuite à l'issue de laquelle le diable, d'« un coup de pied furieux », est « lanc[é] comme une balle à travers l'espace » (I, 683). Non content de faire un pacte avec le diable, l'ange lui a tendu un piège. Alors qu'ils sont traditionnellement réservés au diable, l'adjectif « *malicieux* » (avec l'étymologie qu'on lui connaît) et le verbe « duper » sont ici attribués à l'ange. De même, c'est le saint et non le démon qui éprouve jalousie, méchanceté et désir de vengeance, autant de sentiments contraires à la morale chrétienne. Dans une inversion complète des rôles, l'archange est le bourreau, le diable la victime. On est en plein chaos.

Dieu-Diable ? Loin de toute idée de « théodicée¹ », l'Être suprême devient sous la plume de Maupassant un tyran démoniaque, une force qui, au lieu d'œuvrer pour le bien de l'humanité, se moque des mortels, leur rappelle constamment leur finitude, brise leurs idéaux, se délecte de les voir souffrir, leur nuit. « Ténébreux » selon l'abbé Marvaux de *L'Angélus* (R, p. 1222), « inflexible » d'après madame Hermet (II, 878), « inexorable » aux yeux de Bertin (FCM, p. 946), « féroce » selon le narrateur de « L'Endormeuse » (II, 1161), « inclément et barbare » d'après le médecin du « Baptême » (II, 439), Dieu est une force sadique, qui – condamnant l'homme au supplice de Tantale – ne lui « prête la beauté que pour la reprendre aussitôt », ne lui « donne la jeunesse que pour [...] rendre plus dure la vieillesse » (II, 878). Il est une puissance impitoyable qu'on « implore en vain » (II, 878), l'un de ces « monstres » (*Ang.*, p. 1221) qui, loin de nous protéger (I, 85), s'amuse à faire le mal. C'est dans cet esprit sarcastique que, selon Mariane Bury, il faut comprendre la comparaison finale de

¹ Jean Salem, « Maupassant, la mort et le problème du mal » (*op. cit.*, p. 99). Sur la haine de Dieu, voir, dans *La Philosophie de Maupassant*, le chapitre où Jean Salem voit en Maupassant un « débiteur de Sade » (*op. cit.*, p. 57).

l'existence de Jeanne avec « un chemin de la croix¹ » (R, p. 188) : détournant d'un iota l'expression consacrée *chemin de croix*, l'image, loin de sacraliser le personnage, suggère l'idée de la « farce finale d'un Dieu méchant² » qui envoie un enfant qui n'a rien d'un Sauveur et qui laisse faire un sacrifice pour rien³. À travers tous ces personnages, Maupassant brosse un sinistre portrait de ce Dieu pour lequel, au grand dam de Pierre Cogny⁴, il a une « horreur sans limites » (Corr., Suf. III, n° 569).

Mais voir les hommes souffrir ne suffit pas à ce Dieu méchant. Tirant les ficelles du vivant, il joue avec leur sort⁵. S'il crée la vie, c'est pour dispenser la mort. Pour Mme Hermet, il est « Celui qui tue » (II, 878). Non content d'avoir appris aux hommes « à se détruire et à se dévorer » (II, 1219), à « s'entretuer par passe-temps » (SLE, p. 61), à « s'entre-mange[r] » (II, 989), Dieu jouit lui-même du plaisir d'assassiner ses créatures. Moiron est parvenu à cette épouvantable découverte, qu'il éprouve le besoin de partager non pas avec un prêtre mais avec « un homme du temporel⁶ », le magistrat Maloureau :

— Il lui faut tous les jours des morts. Il en fait de toutes les façons pour mieux s'amuser. Il a inventé les maladies, les accidents, pour se divertir tout doucement le long des mois et des années ; et puis, quand il s'ennuie, il a les épidémies, la peste, le choléra, les angines, la petite vérole ; est-ce que je sais tout ce qu'a imaginé ce monstre ? Ça ne lui suffisait pas encore, ça se ressemble, tous ces maux-là ! et il se paie des guerres de temps en temps, pour voir deux cent mille soldats par terre, écrasés dans le sang et dans la boue, crevés, les bras et les jambes arrachés, les têtes cassées par des boulets comme des œufs qui tombent sur une route. [...] Et le bon Dieu regarde et il s'amuse (II, 989).

Tel un enfant trop gâté déchiquetant le jouet qu'il vient de fabriquer, Dieu s'amuse à son jeu de massacre, usant de sa fertile créativité perverse, ne cessant d'« inventer », d'« imaginer » des malheurs inédits. Décliner la mort sous de nouvelles formes, lente ou rapide, massive ou ponctuelle, voilà ce dont il se délecte. Tout peut servir de passe-temps, de palliatif à Son ennui. Dénué de toute majesté (d'où le tutoiement final du « — Canaille, va ! », II, 989), Dieu « se paie des guerres de temps en temps », comme on se paie une courtisane.

¹ Voir « Misère humaine » (II, 752).

² Mariane Bury, *Une vie de Guy de Maupassant*, op. cit., p. 110.

³ Commentant « La Parure », Michel Crouzet parle de « drame pour rien » (« Une rhétorique de Maupassant ? », op. cit., p. 248).

⁴ Voir Maupassant, *l'homme sans dieu* (op. cit.). Dans son *Algérie dans la littérature* (1925, p. 389), Charles Taillart déplore lui aussi « l'inaptitude [...] de Maupassant à l'intelligence de l'inspiration religieuse » (cité par Gérard Delaisement, *Chro.*, D. II, p. 1437).

⁵ Ce Dieu méchant tient de la divinité semblable à « un géant qui jongle avec des crânes desséchés » imaginée par Flaubert dans un texte de jeunesse (*Un parfum à sentir*, [1836] *Œuvres complètes*, Seuil, coll. « L'Intégrale », vol. I, 1964, p. 55).

⁶ Louis Forestier remarque que « chez Maupassant, la révélation de la vérité [...] est le résultat d'un libre arbitre personnel » (« La recherche de la vérité », *Europe*, 1993, n° 772-773, p. 56).

C'est un terrifiant chaos qui est ici offert à l'humanité, manigancé par une force insatiable qui tient davantage de l'ogre de Goya que du Dieu-Amour et qui, pour satisfaire sa funeste boulimie, s'emploie à massacrer sans fin ses créatures. Ce Dieu « à vengeances de tyran » (*UV*, p. 138) est connu pour « [s]es injustices, [s]es férociétés, [s]es méfaits » : c'est contre lui que Paturel, le médecin de *L'Angélus*, a accumulé un tas de preuves pour le procès dont il pourrait faire un livre intitulé « *Le Dossier de Dieu* » (*Ang.*, p. 1222). C'est cette figure divine terrifiante qu'interpelle avec véhémence l'un des personnages de ce même roman, exprimant sans détour la haine qu'il porte à cet « éternel faiseur de cadavres et pourvoyeur de cimetières », à ce « meurtrier affamé de mort » qui fait rimer *création* avec « destruction » et « exterminations » (*Ang.*, p. 1223).

Nous venons de le voir, la religion est synonyme de bêtise, de superstition, et les hommes d'Église sont des êtres cruels, serviteurs et reflets d'un Dieu méchant. Face à des prêtres qui renient leur corps, face à un Dieu qui renie sa création, les hommes souvent mettent à distance religion et foi. Cette distance prend des formes variées, plus ou moins violentes. Raillerie, blasphème, sacrilège : l'être humain recourt à tous les moyens pour se protéger des forces divines qui lui sont néfastes. Voyons donc comment le sacré est tourné en dérision. Tantôt ils se font attribuer des surnoms à connotation sacrée, comme Cornu, protagoniste d'« Une vente », appelé « *le Curé* parce qu'il sait imiter dans la perfection les chants d'église et même le bruit du serpent¹ », au point que les clients « préfèrent la *messe à Cornu* à la messe au bon Dieu » (I, 1207). Tantôt ils détournent les objets ou les rites religieux au profit d'un usage profane. C'est le cas, dans « Un normand », du père Mathieu, gardien de chapelle qui utilise une statuette sacrée « pour boucher l'trou d'la cabine à lapins » (I, 581). C'est le cas encore de Sorieul qui, dans « Le Voleur », baptise un bandit en « lui versa[nt] sur le crâne un verre de rhum » (I, 466). Et comment ne pas évoquer la scène de « La Bécasse » où le baron des Ravots, « officiant comme un évêque », oint de graisse « les têtes précieuses » des oiseaux tués à la chasse (I, 667). Baigné de lumière et de silence, le cérémonial s'apparente à une messe. À chaque fois, c'est bien un acte sacrilège qui est commis, qui témoigne de la destitution du religieux. Dans « Moiron » enfin, le sacrilège est poussé à son paroxysme, puisque l'instituteur n'assassine de petits innocents que pour « berner Dieu », pour reprendre l'expression de Roger des Salins (II, 1217) : « — Alors, moi, monsieur, j'en ai

¹ C'est à dessein que Maupassant choisit le *serpent*, cet instrument de musique à vent, de forme sinueuse, à propos d'un personnage qui entretient la confusion entre profane et sacré, comme dans « La Maison Tellier » (I, 272), « Conte de Noël » (I, 693) et *Une vie* (R, p. 32).

tué aussi, des enfants. Je lui ai joué le tour » (II, 989). Priver Dieu du plaisir exclusif d'assassiner, rivaliser avec lui sur le droit de vie ou de mort, voilà la riposte de l'instituteur à l'injustice divine. L'enjeu de ces meurtres prémédités est d'ordre métaphysique. Louis Forestier voit dans Moiron un personnage qui « se dress[e] contre Dieu dans une volonté luciférienne de négation¹ ». Son entreprise de destruction est d'autant plus satanique que le prêtre est instrumentalisé et que la confession qu'il reçoit du meurtrier n'est qu'un mensonge. Avec le magistrat dément d'« Un fou » (II, 540), Moiron est la seule figure immorale de notre corpus. Parce qu'il assassine dans le seul but de narguer le Créateur, se transforme lui, le « pur », en effroyable tueur d'enfants (II, 988), mène une guerre ouverte contre Dieu, « se dresse dans l'orgueil et l'impunité² ». Mais ce conte jette bien plus le doute dans l'esprit du lecteur que ne le fait « Un fou » car, si Dieu n'est autre qu'un effroyable « massacreur » (II, 989), l'homme qui veut se venger de lui est-il si immoral ? Avec Maupassant, l'opposition traditionnelle entre Bien et Mal ne vaut plus rien car le Bien n'existe pas. À la différence de Micheline Besnard-Coursodon qui considère que Maupassant « condamne³ » Moiron, nous pensons plutôt, derrière la logique machiavélique à l'œuvre dans ce conte, que, dans un monde devenu un chaos, l'écrivain nous empêche de distinguer la folie du désespoir, la terreur de la pitié. La tragédie doublement tragique donne le vertige.

« Le Champ d'oliviers » pose également, et de manière fort originale, la question du sacrilège. Rappelons-en l'histoire : ayant reçu la visite d'un jeune homme inquiétant, l'abbé Vilbois le convie à dîner. Au cours du repas, l'intrus révèle au prêtre qu'il est son fils, lui raconte avec complaisance les tortures qu'il a exercées à l'encontre de son beau-père et le menace d'un chantage. S'ensuit alors une bagarre entre les deux hommes où la pièce est plongée dans le noir. Alertée par le bruit, la bonne surgit et trouve le prêtre mort et le jeune individu assommé sous l'effet combiné de l'alcool et de la lutte. Alors que, convaincus de sa culpabilité, les gendarmes l'arrêtent, le narrateur laisse entendre que l'abbé s'est suicidé⁴. Comment le texte rend-il donc possible, pensable cette idée ? Dans un premier temps, l'abbé Vilbois nous apparaît sous les traits d'un homme qui a su dompter ses pulsions les plus violentes, qui a trouvé « refuge » dans la foi et qui est devenu un prêtre « bon » (II, 1184). En témoigne la scène où, bien que méfiant, l'abbé met en application l'hospitalité et la charité chrétiennes : apprenant que le vagabond n'a « rien mangé depuis [la veille au] matin », il

¹ Louis Forestier (II, 1650).

² Louis Forestier (II, 1650).

³ Et ce pour des raisons morales, « comme si sa conscience claire et sa morale réprouvaient sa fascination pour cette attitude démente de révolte désespérée » (Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, op. cit., p. 131).

⁴ Nous reviendrons en troisième partie sur la manière dont Maupassant suggère cette idée.

éprouve « une secousse de pitié » (II, 1190) et se réjouit à l'idée d'offrir « un bon repas [à] ce misérable enfant » (II, 1191). Mais, bien vite, à l'entendre parler, ce fils lui apparaît comme un « voyou » (II, 1192), un « abominable homme » (II, 1200), un « malfaiteur », un « misérable », un « monstre » enfin (II, 1201). Et le monstre va faire chanceler sa foi. Le titre même du conte, ainsi que la référence explicite à un célèbre épisode biblique, nous met sur cette voie : alors qu'il se promène en compagnie du jeune homme, « il aperç[oi]t partout autour de lui, tremblotant sur le ciel, le petit feuillage grisâtre de l'arbre sacré¹ qui avait abrité sous son ombre frêle la plus grande douleur, la seule défaillance du Christ » (II, 1190). « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné² ? » : tout comme le Christ sur la croix, l'abbé Vilbois se sent défaillir à ce moment-là de sa vie. À plusieurs reprises dans le texte, il appelle Dieu à l'aide : « — mon Dieu, secourez-moi » (II, 1190, 1192). Mais, devant la menace proférée par le fils, la prière s'avère vaine :

Lui qui avait tant pardonné, au nom de Dieu, les secrets infâmes chuchotés dans le mystère des confessionnaux, il se sentait sans pitié, sans clémence en son propre nom, et il n'appelait plus maintenant à son aide ce Dieu secourable et miséricordieux, car il comprenait qu'aucune protection céleste ou terrestre ne peut sauver ici-bas ceux sur qui tombent de tels malheurs (II, 1200).

À la différence du Christ qui implore son Père dans un ultime mouvement d'amour (« Pardonne-leur, ils ne savent pas ce qu'ils font³ »), l'abbé Vilbois est envahi par la colère et la haine. Dieu lui est devenu totalement étranger. La méchanceté et la dangerosité du jeune homme font de lui un être irrécupérable, impossible à sauver aux yeux de l'homme d'Église. Mais est-il encore un homme d'Église ? En effet, c'est le sentiment d'abandon qui l'emporte. À l'abandon de Dieu par le prêtre qui ne peut plus prier fait écho l'abandon du prêtre par Dieu qui ne peut plus le sauver. Toute la longue vie de repentir de l'abbé, l'habit qu'il s'est choisi pour se châtier et expier son erreur de jeunesse, ce chemin de croix auront été vains ; car le ciel est vide. Qu'en est-il, dès lors, du sacré sur terre ? Du mont des oliviers au champ d'oliviers, du mont au champ, on s'éloigne du ciel, d'autant que le paysage est constitué d'arbres apparentés à des « monstres », à des « serpents » (II, 1203). N'est-ce pas là la description d'un monde où Dieu a disparu ? Dieu n'aurait-il pas cédé sa création au Maître des Ténèbres, ou à la seule nature, ce qui est tout comme chez Maupassant ? Cette histoire n'est-elle pas celle d'une Trinité à laquelle le troisième élément (le Saint Esprit) fait défaut.

¹ L'arbre sacré, c'est l'olivier, l'arbre de Jérusalem. Le nom *Gethsémani* provient des mots hébreux *gat shemanim* signifiant « pressoir à olives ».

² Évangile selon Matthieu (XXVII, 46).

³ Évangile selon Luc (XXIII, 34).

Partant, après la lutte entre les deux hommes, Vilbois, plongé littéralement dans le noir, est envahi par un désespoir profond : « Ce voile sombre jeté sur lui arrêtant son emportement, immobilisa aussi l'élan furieux de son âme ; et d'autres idées lui vinrent, noires et tristes comme l'obscurité » (II, 1202). Une pièce obscure, des idées noires, un Dieu impuissant : c'est la *nuît de la foi* qui, ici, conduit à la perte, irrémédiable, de la foi, et donc au suicide. Jean Calvet prétend que les personnages de notre corpus « ne l[ève]nt jamais la tête vers le ciel¹ » ; pourtant, par ses adresses à Dieu, Vilbois se tourne vers l'au-delà mais n'y trouve pas de réponse. À la lecture d'un conte comme « Le Champ d'oliviers », il nous semble faux d'affirmer, comme le fait Léon Gistucci, que « Maupassant *gémît* sans avoir cherché² ». Avec le même aplomb, Pierre Cogny assure que « la notion de spiritualité échappe complètement à Maupassant³ » ; mais il nous semble que, même si le bilan est terrifiant, c'est confondre quête d'ordre métaphysique et apaisement par la foi. C'est, selon nous, trahir l'œuvre de l'écrivain que de soutenir de telles assertions. Pascal nous mettait en garde contre la misère de l'homme sans Dieu ; Maupassant, lui, déplore la misère de ses personnages croyants : misère de l'homme... avec Dieu.

Maupassant nous met donc en présence d'un monde tantôt gouverné par un Dieu méchant tantôt abandonné par Dieu. Et quand ce n'est pas Dieu qui est méchant, c'est la providence qui est cruelle. En effet, l'individu est régi par ce que Lucrèce appelait « une certaine force secrète⁴ », incontrôlable. Chez Maupassant, cette force prend des noms variés : « Destin » (*UV*, p. 100 ; *FCM*, p. 933), « Destinée » (*BA*, p. 348 ; *UV*, p. 159), « Providence » (II, 1218), « fatalité⁵ » (*FCM*, p. 864, 981 ; *NC*, p. 1176 ; I, 520 ; I, 584 ; II, 187), « sort » (I, 235 ; II, 858), « malchance » (*UV*, p. 187), hasard. Cette force prend aussi des formes variées, comme le visage d'un « marchand de coco » (I, 71), cette figure maléfique par laquelle le superstitieux oncle Ollivier se croit poursuivi ; comme, dans *Pierre et Jean*, la « main inconnue et malfaisante » qui semble « av[oir] arraché et cassé, un à un, tous les liens qui tenaient l'un à l'autre ces quatre êtres⁶ » que sont les Roland (*PJ*, p. 778) ou, dans « La Main d'écorché », ce symbole d'une force occulte néfaste à l'homme. En utilisant de manière

¹ « La leçon morale de l'œuvre de Maupassant », *L'Univers*, 13 décembre 1906, p. 2.

² *Le Pessimisme de Maupassant*, *op. cit.*, p. 15. Allusion à Pascal : « Je cherche en gémissant » (*Pensées*, Delmas, 1952, n° 39, p. 117).

³ *Maupassant, l'homme sans dieu*, *op. cit.*, p. 49.

⁴ *De natura rerum*, chant V, vers 1233-1234.

⁵ La fatalité est également présente dans la religion musulmane, voir « Lettre d'Afrique » (*Chro.*, D. I, p. 301) et « Le Sentiment et la Justice » (*Chro.*, J. III, p. 61).

⁶ Voir le thème de l'homme-pantin, développé dans notre chapitre sur la comédie humaine de cette partie.

récurrente les expressions telles que « involontairement » (I, 516), « malgré moi¹ » (I, 518), « sans le vouloir, sans le savoir » (II, 690), les personnages renvoient à « cette odieuse fatalité » (II, 691) que M. Poinçot déplore « subi[r] » (I, 520), face à laquelle Mariolle s'avoue « vaincu » (NC, p. 1176) et qui semble leur voler la maîtrise de leur vie. Qu'on songe au fameux *invitus invitam dimisit*² de Suétone. Dans « La Femme de Paul », c'est « malgré sa volonté même » que le jeune héros est « tombé dans cet amour » qu'« il subi[t] » (I, 299). Dans « Le Lit 29 », c'est « malgré elle » que la marchande lance au capitaine Épivent un regard chargé de désir (II, 175). Quant à l'officier Renoldi, le héros d'« Une passion », c'est « malgré lui » (I, 516) qu'il est « contraint d'être [l']amant » de Mme Poinçot, (I, 517), et c'est « malgré [lui] » qu'il en est aimé (I, 518). Et la femme elle-même, qui abandonne pour cet amour « son corps, son âme, sa réputation, sa situation, son bonheur » (I, 517), semble à son tour le jouet d'« une espèce de... de... de fatalité » (I, 520). De même que l'esprit semble doué d'une volonté propre – c'est ce que constate Renardet qui, « malgré lui » (II, 637), ne cesse de repenser au meurtre de la petite Roque –, de même la pulsion sexuelle s'impose à l'individu de manière irrésistible, telle une fatalité. Quant à Pierre Roland, « à partir du moment où il décide de devenir médecin de marine, [il] dans le jeu d'un mécanisme irréversible qu'on peut qualifier de tragique³ ». C'est exactement comme si les acteurs de ces sortes de tragédies ne décidaient de rien, comme s'ils n'avaient aucune prise sur leur existence propre. Car c'est bien de tragédie⁴ qu'il s'agit lorsque les êtres sont agis, lorsque leur volonté est comme annihilée par une puissance « invincible » (I, 997), « dominatrice, irrésistible » (I, 1162). Cette puissance est d'autant plus cruelle qu'elle semble jouer aux humains d'incroyables tours : c'est ce que Pierre Cogny appelle la « farce métaphysique, faite à l'homme par le destin : farce de l'enfant naturel, farce de la nature [...], farce de l'amour, farce de la folie, de la vie, de la mort⁵ » : on ne compte plus le nombre de blagues, de « coup[s] de théâtre⁶ » ou de « tragiques devinettes⁷ » que le sort se plaît à faire au commun des mortels.

¹ Voir *Une vie* (R, p. 165), « Les Caresses » (I, 953) et « L'Épingle » (II, 524), « La Petite Roque » (II, 637).

² C'est chez l'historien romain Suétone que l'on trouve cette expression (*Titus*, chap. 7).

³ Louis Forestier (R, p. 1559).

⁴ Selon Roland Barthes, chez Maupassant, « le malheur est toujours si pur qu' [...] il pourrait passer pour la forme moderne du tragique » (« Maupassant et la physique du malheur », *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens (1942-1961)*, Seuil, 2002, vol. I, p. 640).

⁵ Pierre Cogny, « La structure de la farce chez Guy de Maupassant » (*Europe*, juin 1969, n° 482, p. 98).

⁶ Mariane Bury, « Récit court et langage dramatique : l'effet dans la poétique de Maupassant » (*MCR, op. cit.*, p. 129).

⁷ Pierre Cogny, « La structure de la farce chez Guy de Maupassant » (*ibidem*).

À lire « Le Champ d'oliviers », on est frappé à la suite de Taine par « l'accent tragique¹ » qui domine le conte. En effet, c'est « contre la fatalité » que se révolte l'abbé Vilbois, qui sent qu'elle « riv[e] ce gueux à son pied paternel ainsi qu'un boulet de galérien » (II, 1201). De même qu'Œdipe a cru échapper à son destin en fuyant ses parents adoptifs, de même l'abbé croit échapper au sien en fuyant sa maîtresse infidèle. Déjà l'erreur de filiation et le meurtre du père inscrivent le conte dans la lignée du mythe de Sophocle ; de plus, le prêtre du « Champ d'oliviers » est un héros tragique digne du théâtre grec, un être déchiré, qui inspire terreur et pitié justement parce qu'il est à la fois victime et bourreau. De cette fatalité participe l'ironie tragique du début du texte : alors que la bonne vient d'utiliser le terme « maoufatan » pour désigner le jeune homme, l'abbé « se m[e]t à rire de ce mot provençal qui signifie malfaiteur, rôdeur des routes » (II, 1186). La moquerie du prêtre à l'égard de sa domestique qui s' imagine souvent qu'ils vont « être assassinés » prend, rétrospectivement, une sombre tonalité.

Comment s'étonner dès lors que les personnages de notre corpus, à l'instar des héros des tragédies antiques victimes du fatum, s'interrogent sur leur responsabilité : c'est ce que fait l'héroïne de « L'Odyssée d'une fille », qui se demande si « c'est [s]a faute » si elle est une prostituée (I, 998). Comme en réponse à ce questionnement, le narrateur de « L'Abandonné » affirme qu'il est impossible d'« éviter certaines atteintes du sort » ou de « fuir la destinée fatale » (II, 226). De même, dans son interrogation sur la liberté en général, le narrateur de « M. Jocaste » raconte cette histoire d'inceste pour faire « comprendre qu'on ne peut lutter contre certaines fatalités qui semblent des fantaisies horribles de la nature toute-puissante ! » (I, 717). Face à cette force qui s'évertue à rester inintelligible², l'homme n'est donc pas libre.

Il faut cependant signaler qu'il y a dans notre corpus quelques rares cas de providence bienveillante. Citons l'histoire du lieutenant Laré qui, pour avoir, sans connaître leur identité, sauvé la vie du comte de Ronfé-Quédissac et de sa fille, se voit proposer d'épouser celle-ci, dont la beauté n'a d'égale que la dot (I, 69). Citons encore celle des parents de Jean, cet enfant, enlevé par des saltimbanques, à qui la vieille dame qui l'a acheté « laiss[e] sa fortune » (I, 64) ; effondré, le couple quitte tout pour retrouver le petit, « espérant une rencontre providentielle, quelque prodigieux hasard, une pitié de la destinée » (I, 62) ; alors qu'il est devenu donneur d'eau bénite, le père le reconnaît un matin à l'entrée d'une église parisienne. Et Maupassant de conclure en écrivant : « ils avaient usé la ténacité du malheur, car ils furent

¹ Louis Forestier (II, 1702).

² Le terme est employé par Senancour, qui dénonce « cette terrible nécessité [...] dont les lois sont inintelligibles » (I^{re} rêverie, *op. cit.*, p. 17).

heureux jusqu'à leur mort » (I, 64). Voilà les quelques rares fois où le sort s'avère clément. Mais prenons garde : si, dans les deux cas, « l'aventure *finit bien* », on ne peut « pas dire, pour autant, que l'optimisme triomphe ». Car, « selon une idée chère à Maupassant, le monde est abandonné au hasard [...] : l'homme est le jouet de destinées aveugles¹ ». Il n'y a là rien de bien rassurant. D'autant que l'allusion à la dot donne au mariage du lieutenant Laré une motivation douteuse, et que la dernière phrase du « Donneur d'eau bénite » est à considérer davantage comme le point de vue, en focalisation interne, des deux parents que comme un commentaire du narrateur, pour qui cette fin de conte de fées est sûrement trop belle pour être vraie. Aussi bien, quand la providence épargne certains personnages, le texte est jonché d'indices qui nous invitent à la vigilance.

Hormis ces quelques cas marginaux, le sort est volontairement malveillant². Il est une force « inéquitable, féroce et perfide » (II, 858), qui « ment, triche, vole, trompe les humains » (II, 1163). Dans « La Parure », Mathilde Loiseau devra endurer « dix ans » de « misères » pour avoir voulu porter un bijou qui la ferait briller rien qu'un soir (I, 1205-1206). Ainsi apprend-on à la fin que toute sa souffrance a été inutile puisque le bijou était un faux. Morale de l'histoire : « Comme il faut peu de chose pour vous perdre ou vous sauver ! » (I, 1205). Louis Forestier parle ici de « la dérision du hasard³ ». Mais s'agit-il vraiment de hasard ? En indiquant dès la première phrase que son héroïne était « né[e], comme par une erreur du destin, dans une famille d'employés », alors qu'elle était faite « pour toutes les délicatesses et tous les luxes » (I, 1198), Maupassant sème le trouble. « Comme par une erreur du destin » : à cause de la conjonction, l'expression ne dit pas ce qu'elle semble dire, car comment imaginer un instant que le destin puisse se tromper ? Ne s'agit-il pas plutôt d'ironie tragique ? La puissance suprême rit des erreurs humaines, mais le narrateur (et par là même le lecteur) n'est pas dupe. Dans *Une vie*, après avoir cru à son arrivée aux Peuples en « une Providence souverainement bonne » (UV, p. 31), Jeanne de Lamare se « demand[e] naïvement pourquoi la destinée la frapp[e] ainsi » (UV, p. 159), pour finalement se « résign[er] [...] aux cruautés injustes du sort » (UV, p. 165). En cela, elle est selon André Vial héritière de deux grandes figures du maître de Croisset : « De *L'Éducation sentimentale* et d'*Un cœur simple*, *Une vie* retient l'image d'un personnage atone, dont la vocation et l'essence se résument dans la

¹ Louis Forestier (I, 1287-1288, 1285). Le critique compare « Le Retour » et *Jacques Damour* de Zola (II, 1380).

² À propos d'un fait divers sordide reproduit dans « Blanc et bleu » (II, p. 450), où un homme et une petite fille meurent sous une avalanche, Louis Forestier note que ce qui importe dans cette anecdote, « réelle ou non », c'est que l'écrivain y « nie implicitement toute providence ou la condamne pour son aveuglement » (II, 1453).

³ Louis Forestier (I, 1633).

nécessité de subir¹ ». Quant à la jeune femme dont parle Mathieu d'Endolin, elle a tant subi « les coups du malheur » qu'elle est devenue folle (I, 669). Les prêtres eux-mêmes partagent le sentiment d'être victime d'une destinée « impitoyable » : c'est dans ces termes que s'exprime l'abbé Marvaux, le pourfendeur de Dieu dans *L'Angélu* (R, p. 1223), de même que l'abbé Mauduit (au nom prédestiné) raconte dans « Après » comment l'ont désarmé « les attaques [...] de la destinée » (II, 1248).

Le sort, « maître surnois des jours et des hommes² » (NC, p. 1089), toujours néfaste chez Maupassant, s'arrange pour rendre les êtres malheureux. Il est bien perfide en effet le hasard qui, dans « Promenade », pousse Leras à « faire un petit tour avant dîner » (II, 129) : sa flânerie au Bois de Boulogne, où défilent les amoureux sous le ciel étoilé, lui fait sentir, par contraste, « l'infinie, la monotone misère de son existence » (II, 131) qui n'est faite que de solitude, de tristesse, de vide. L'effet est tel qu'il se pend. Dans « À cheval » aussi, le hasard est néfaste : pour avoir voulu parader sur les Champs-Élysées monté sur un puissant animal, Hector de Gribelin se voit contraint de prendre chez lui (à vie ?) la vieille dame qu'il a renversée et dont les soins en maison de santé coûtent trop cher au ménage (I, 704). Comme pour Mathilde Loiseau, ces quelques minutes de gloire, se paient au prix fort. Résumant cette histoire, Louis Forestier incrimine en une formule laconique un « hasard qui d'un jour de liberté fait une vie d'esclavage³ ». Chez Maupassant, à l'exception notoire de Bel-Ami qui a su développer, lui, « une âpre énergie à la lutte » (I, 704), personne ne s'extrait de sa classe sociale. Et si on tente de le faire, ne serait-ce qu'un instant, on est rapidement et violemment ramené vers le réel et comme puni d'avoir cru y échapper. Dans « La Parure » aussi bien que dans « À cheval », le sort que connaissent les deux héros est pire à la fin qu'au début : de pauvres, les deux familles deviennent misérables. La souffrance est un puits sans fond qui ne préserve pas les personnages malheureux de le devenir encore plus, et qui exclut donc toute possibilité de résilience.

Comme Pol Neveux⁴, Micheline Besnard-Coursodon⁵ a mis en évidence la manière dont le *fatum* pèse sur les personnages de notre corpus. Alors qu'elle a l'illusion d'être émancipée, la société moderne est régie par les mêmes lois que celles sous le joug desquelles pliaient les Anciens. À l'inexorable loi de l'instinct, que nous avons longuement traitée,

¹ André Vial, *MAR*, op. cit., p. 35. Charles Castella parle d'« aboulie » à propos de Jeanne (*SRVSM*, op. cit., p. 64).

² Voir « La Peur » (II, 200).

³ Louis Forestier (I, 1503).

⁴ « De nos jours, comme aux âges antiques, l'inexorable fatalité opprime le troupeau des vivants » (Pol Neveux, *Étude*, op. cit., p. LIII).

⁵ À les voir, « on songe à Homère et à ses héros pris entre la volonté des déités malfaisantes et quelque puissance issue d'eux-mêmes et qui les fait agir malgré eux » (Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, op. cit., p. 217).

s'ajoute une autre loi, qui donne aux êtres d'ici-bas le sentiment d'être le jouet d'une puissance supérieure implacable¹. Maupassant confronte donc ses personnages à une violence généralisée, qui gouverne aussi bien les hommes que les puissances supérieures qui les mènent. Ainsi André Vial rend-il hommage à Bourget qui, « au terme, magnifique, d'une étude consacrée aux Goncourt, et recueillie dans les *Essais de psychologie contemporaine*, [...] trouvait pour l'ensemble des romans de Maupassant, comme des deux frères, cette dénomination commune : *monographies de l'impuissance d'agir*² ».

d- La revalorisation des superstitions

Sapant délibérément la tradition du monothéisme comme forme évoluée de croyance, Maupassant en fait la religion d'un Dieu qui n'a rien à envier aux divinités primitives les plus cruelles. Les personnages se tournent donc vers d'autres croyances, archaïques elles aussi, mais qui échappent à l'autorité que représente une institution. Dès lors qu'ils témoignent de la survivance des mœurs ou de la « croyance à des forces et des influences surnaturelles³ » propres aux « premiers hommes⁴ », ils répondent au nom de *primitifs*. Place est faite aux superstitions, à la magie ! Gestes superstitieux, croyances aux esprits, aux phénomènes occultes, aux légendes et miracles : c'est là que le religieux puise son origine. Loin de souscrire au courant positiviste de son époque (dans lequel certains placent toute leur foi), Maupassant adopte un point de vue d'observateur et, non sans renoncer parfois à son humour, considère ces diverses pratiques comme un moyen de donner à l'inexpliqué du sens, aussi irrationnel soit-il. Voyons, dans le texte, quelles formes prennent ces croyances.

Comme dans « Un million » (I, 615), elles constituent dans « Histoire d'une fille de ferme » le moyen ultime de conjurer une désespérante stérilité :

¹ Ce qui ne veut pas dire, comme l'avance Kurt Willi, que tous les personnages sont passifs, « velléitaires » ou « faibles » (*Déterminisme et Liberté chez Maupassant*, *op. cit.*, p. 50, 101). D'aucuns se battent courageusement. Ainsi Christiane lutte-t-elle pour accéder au bonheur. Certes, celui-ci ne sera que de courte durée, mais quand même, quelle différence entre elle et Jeanne, qui s'abandonne à son destin.

² Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, chapitre « Edmond et Jules de Goncourt », *op. cit.*, p. 333. À cet égard, Antonia Fonyi indique que « l'humanité de Maupassant ignore cette force motrice de l'histoire » qu'est « la révolte » (*Maupassant 1993*, Éditions Kimé, Paris, 1993, p. 50).

³ « Les sociétés primitives », *Encyclopédie de la psychologie*, section V, dir. D. Huisman, Fernand Nathan, Bourges, 1976, p. 222-223.

⁴ Site du CNRTL.

Une voisine lui indiqua un moyen : c'était de donner à boire à son mari tous les soirs un verre d'eau avec une pincée de cendres. Le fermier s'y prêta, mais le moyen ne réussit pas.

Ils se dirent : « Peut-être qu'il y a des secrets. » Et ils allèrent aux renseignements. On leur désigna un berger qui [...] lui remit un pain sur lequel il fit des signes, un pain pétri avec des herbes et dont il fallait que tous deux mangeassent un morceau, la nuit, avant comme après leurs caresses.

Le pain tout entier fut consommé sans obtenir de résultat.

Un instituteur leur dévoila des mystères, des procédés d'amour inconnus aux champs, et infaillibles, disait-il. Ils ratèrent.

Le curé conseilla un pèlerinage au Précieux Sang de Fécamp. Rose alla avec la foule se prosterner dans l'abbaye, et, mêlant son vœu aux souhaits grossiers qu'exhalaient tous ces cœurs de paysans, elle supplia Celui¹ que tous imploraient de la rendre encore une fois féconde. Ce fut en vain (I, 241-242).

Ce qui est raillé ici, c'est l'accumulation de remèdes tous aussi inefficaces les uns que les autres. Le même crédit est accordé à chacun des conseillers, qui résument à eux quatre l'ensemble des savoirs du coin, à l'exception du médecin, le plus apte à traiter le problème mais le seul à ne pas être consulté. Et quel plaisir Maupassant ne prend-il pas à faire du prêtre le dernier de la liste, à faire intervenir la religion en ultime recours, parce que rien d'autre n'a fonctionné ! Mais ce qui est significatif, c'est qu'aux yeux des deux paysans, l'homme de lettres et l'homme d'église ne bénéficient pas d'un statut particulier, qui ferait autorité. Tous les savoirs se valent. Tous les moyens sont bons. Seul compte le résultat. Et au fond, le regard qu'ils portent sur ces pratiques plus ou moins superstitieuses est opportuniste. Car ils ne sont véritablement habités par aucune de ces croyances. C'est le pragmatisme qui détermine leurs démarches. Maupassant semble présenter ce pragmatisme comme la posture la plus juste face aux énigmes que pose le réel et auxquelles la superstition, la religion ou encore la science positiviste, incarnée par l'instituteur, ne savent répondre que par des certitudes, mais des certitudes inefficaces.

La confusion entre magique et religieux est également à l'œuvre à la fin d'« En mer » lorsque, revenu de sa journée de pêche avec son bout de bras sectionné, Javel commande au menuisier « un petit cercueil » (I, 743) : « Le lendemain l'équipage complet du chalutier suivit l'enterrement du bras détaché. Les deux frères, côte à côte, conduisaient le deuil. Le sacristain de la paroisse tenait le cadavre sous son aisselle » (I, 743-744). La cérémonie funéraire publique, calquée sur un enterrement chrétien, relève du pur fétichisme : un morceau de corps est inhumé comme s'il s'agissait d'un mort. Le mot « cadavre », qui sonne pour le lecteur comme un lapsus, le montre bien. Et ce cérémonial solennel est cautionné par un homme

¹ Voir *L'Angélus* (R, p. 1213).

d'Église. Ici, démente rime avec croyance. Le rituel, qui mêle religion, magie et superstition, semble appartenir à une culture primitive.

Si certains, comme l'instituteur de « Conflits pour rire » (I, 429), tiennent les pratiques superstitieuses pour « ennemi[es] » de la Raison (I, 839), la plupart des personnages – toutes classes confondues – y adhèrent pleinement. Tandis que, dans *Mont-Oriol*, Gontran de Ravenel « se f[a]it dire les cartes » (R, p. 634), la jeune héroïne de « Misti » écoute avec attention les prémonitions d'une diseuse de « bonne aventure » (I, 1155), tandis que son amant observe d'un œil méfiant, comme s'il s'agissait du « démon », le « chat noir empaillé » (I, 1156) qui trône sur la table de la chambre ; dans « Le Lapin », les paysans convoquent avec empressement « des rebouteux » (II, 970) ; dans « La Main d'écorché », le jeune homme achète sans hésiter « les défroques d'un vieux sorcier » (I, 3) ; si Mme Sablé, protagoniste du « Horla », se soumet volontiers à une séance d'hypnotisme¹ (II, 923), Patin quant à lui soupçonne sa future femme de lui avoir fait avaler « quelque sale drogue » (II, 1039) ; quant à l'abbé Tolbiac, le prêtre fanatique d'*Une vie*, il est considéré par ses ouailles comme une sorte de « sorcier », lui qui est capable, comme le berger Severin (II, 970) et le prêtre du « Loup » (I, 627), d'« écarter les sorts » par « des paroles mystérieuses » (UV, p. 149). Sous des formes différentes, tous ces protagonistes ont en commun le désir d'effleurer « le mystère de l'inconnu » (MO, p. 634), d'entrouvrir les portes de l'invraisemblable.

L'autre type de croyance primitive consiste en la croyance dans les esprits, dans les revenants. Nombreux sont en effet les personnages qui communiquent avec les morts, de manière plus ou moins sereine. Dans *Une vie*, alors qu'elle veille le corps de sa mère, Jeanne se met à lui lire ses « vieilles lettres chères » (UV, p. 124), « comme pour la distraire, la consoler » (UV, p. 125), dans l'espoir de lui « f[a]ire plaisir, dans l'autre monde » (UV, p. 124). Par ces lectures, elle a l'impression de rendre « le cadavre [...] heureux » (UV, p. 125). Quant à la veuve Saverini d'« Une vendetta », alors qu'on vient de lui porter le corps mort de son fils, elle susurre à son oreille : « — Va, va, tu seras vengé, mon petit, mon garçon, mon pauvre enfant. Dors, dors, tu seras vengé, entends-tu ? C'est la mère qui le promet ! Et elle tient toujours sa parole, la mère, tu le sais bien ». Tradition corse oblige. Le serment est d'autant plus sincère qu'il se clôt par un baiser des « lèvres froides sur les lèvres mortes » (I, 1031). On trouve le même type de croyance chez François d'Arville, le héros du « Loup », qui crie à son frère tout juste décédé : « — Regarde, Jean, regarde ça ! » (I, 629), juste après avoir

¹ Voir « Aux bains de mer » (*Chro.*, J. III, p. 346).

pris soin de l'installer sur une roche pour qu'il jouisse du spectacle de la revanche. Trop grande, la souffrance de ces personnages se mue en comportement magique par lequel ils nient la mort de l'être aimé. Les deux cas donnent à voir un pseudo rituel primitif où se confondent folie et vengeance.

Mais le plus souvent, le rapport aux défunts est anxiogène, les morts risquant de persécuter les vivants (II, 97-98 ; II, 792). « — J'ai cru passer une heure avec le diable » (I, 728), voilà ce que lance le héros d'« Auprès d'un mort » après avoir veillé le corps du grand Schopenhauer, terrifiant « même après sa mort » (I, 729). Dans « La Petite Roque », dès lors qu'y est découvert le corps de l'enfant, la futaie de Renardet est considérée par les habitants de Carvelin comme un lieu « hanté », « comme si on s[']était attendu à y trouver toujours quelque cadavre couché » (II, 632). Le vieil homme de « La Peur », de son côté, est régulièrement assailli par la « terreur superstitieuse » (I, 604) de l'individu qu'il a tué deux ans plus tôt. Dans « La Main d'écorché », le narrateur paie le curé afin qu'il « di[s]e des messes pour le repos de l'âme » (I, 8) d'un être dont la sépulture a été violée. Pour s'assurer la paix¹, il faut ménager les morts. Quant à la bien nommée Rosalie Prudent, elle prend soin d'« enfoui[r] sous terre » ses deux bébés, mais à deux endroits différents, « pour qu'ils n' parlent pas de leur mère ». Allez savoir « si ça parle, les p'tits morts » (II, 702). Davantage que le double infanticide qu'elle a été contrainte de commettre, ce qui préoccupe la jeune mère, c'est l'idée de ne pas être aimée de ses petits, d'être condamnée par eux.

Si, dans le cas ci-dessus, les esprits relèvent de l'imaginaire maternel, le revenant qui hante l'héroïne du « Noyé » est, lui, présenté comme bien réel. Alors que, pendant dix ans, la mère Patin a subi les coups et les injures de son mari violent, celui-ci meurt en mer un matin. Quelques années plus tard, elle achète un perroquet. À peine l'oiseau est-il entré dans la maison que l'horrible voix du défunt se fait entendre, avec les mêmes cris, les mêmes injures, la même violence. Convaincue que le noyé est revenu, Désirée le cherche dans tous les recoins de la maison, pour finir par s'apercevoir que c'est le perroquet qui s'exprime ainsi. Alors, « traversée d'une terreur poignante et surnaturelle » (II, 1043), elle comprend que l'oiseau n'est autre que le mort ; il est une réincarnation diabolique, donc, « revenue pour la torturer » (II, 1043) :

Alors elle se rua, ouvrit la cage, saisit l'oiseau qui, se défendant, lui arrachait la peau avec son bec et avec ses griffes. Mais elle le tenait de toute sa force, à deux mains, et, se jetant par terre, elle se roula dessus avec une frénésie de possédée, l'écrasa, en

¹ La fin du conte le prouve (I, 7).

fit une loque de chair, une petite chose molle, verte, qui ne remuait plus, qui ne parlait plus, et qui pendait (II, 1044).

Alors qu'elle oppose un petit animal à une femme, la lutte s'apparente ici à un véritable corps à corps, dans lequel les chances sont également réparties. D'un côté, une « possédée » ; de l'autre, un oiseau doté d'un pouvoir surnaturel, d'une force qu'on dirait insufflée par le Diable. Le noyé, dont le « retour est [...] laissé à l'imagination » (son corps n'a jamais été retrouvé), revient sous la forme d'« une espèce de Horla : être invisible et présent, obsédant, à l'égard duquel il faudra en venir à l'assassinat¹ ». Une fois déchiqueté, l'être maléfique est jeté à l'eau : la mère Patin parachève dans la mort l'identification avec le mari, d'autant que le cadavre est enveloppé « d'un torchon comme d'un linceul » (II, 1044). Mais la folie finale du personnage laisse entendre que le meurtre n'est pas une solution suffisante : pour éradiquer le mal, peut-être l'héroïne devra-t-elle, comme le héros du « Horla » (II, 938), se tuer à son tour.

Tantôt, donc, les esprits sont d'anciens défunts, tantôt ils sont les simples métaphores des peurs les plus archaïques qu'éprouvent les hommes. Dans sa chronique « La Verte Érin », Maupassant consacre une page au Glamour, cet esprit irlandais qui s'apparente à un « rôdeur nocturne », hante les voyageurs et les jette « au fond de quelque fondrière affreuse » (*Chro.*, J. I, p. 152). Il n'y a rien d'étonnant à cela, sur une terre où la misère et l'alcool favorisent les superstitions. C'est à ce type d'esprit, indéfinissable, qu'est confronté le héros du « Horla », qui mesure avec effroi son impuissance face à cet être invisible d'un genre inconnu :

— 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, sans le voir apparaître encore, à qui les pressentiments des maîtres passagers du monde prêtèrent toutes les formes monstrueuses ou gracieuses des gnomes, des esprits, des génies, des fées, des farfadets. Après les grossières conceptions de l'épouvante primitive, des hommes plus perspicaces l'ont pressenti plus clairement. [...] Malheur à nous ! Malheur à l'homme ! (II, 933).

Ce n'est pas Notre Père qui descend sur terre pour sauver l'humanité ; c'est une force maléfique (croisement de « vautour », de « loup » et de « lion », II, 933), qui vole sa place à l'homme et sa majuscule au *bon Dieu*. Le héros assiste, effrayé et impuissant, à l'avènement de cet être terrifiant, dont les hommes ont toujours eu l'intuition et auquel ils ont donné des formes plus ou moins élaborées. Atemporelle, la terreur qu'il inspire existait déjà chez les

¹ Louis Forestier (II, 1666).

peuples anciens et persiste jusque dans les civilisations modernes. Le positivisme scientifique n'est pas parvenu à l'éradiquer.

Et les légendes ? Elles participent également de ces croyances primitives et sont particulièrement tenaces dans les contrées sauvages. Maupassant consacre plusieurs textes, aussi bien fictifs que journalistiques, à ces régions qui plongent le visiteur « dans les siècles passés » (*Chro.*, J. I, p. 113) et à propos desquelles Gérard Delaisement parle de « mythologie au premier degré¹ ». C'est le cas de la Bretagne, « ce bout du vieux monde » (II, 202), cette « terre de religion » (*Chro.*, D. I, p. 799) sur laquelle le narrateur de « La Peur » découvre « des grandes pierres sacrées, des pierres hantées » (II, 202) constituées de « figures, de grands corps minces ou de gros ventres » et dont on croit, à force de les regarder, qu'elles vont « remuer, se pencher, vivre ! » (*Chro.*, J. I, p. 115). Ces pierres « qui furent presque des dieux » aujourd'hui encore « semblent vivantes » (*Chro.*, D. I, p. 797, 799) ; on dirait « qu'elles vont s'animer » (II, 437). Là, « la superstition flotte encore, comme les brouillards, au lever du soleil, chassés des plaines, fondus, évaporés partout, restent longtemps suspendus au-dessus du marais dont ils étaient sortis » (*Chro.*, J. I, p. 113). Cette croyance est si forte que son empreinte est presque palpable. Et pas seulement sur « les esprits simples » (*Chro.*, J. I, p. 118), comme en témoigne le récit du moine du mont Saint-Michel donné dans le second « Horla ». En effet, celui-ci se fait le relais de la légende diffusée par les pêcheurs du coin qui

jurent avoir rencontré, rôdant sur les dunes, entre deux marées, autour de la petite ville jetée ainsi loin du monde, un vieux berger, dont on ne voit jamais la tête couverte de son manteau, et qui conduit, en marchant devant eux, un bouc à figure d'homme et une chèvre à figure de femme, tous deux avec de longs cheveux blancs et parlant sans cesse, se querellant dans une langue inconnue, puis cessant soudain de crier pour bêler de toute leur force (II, 918).

Dans cette étrange vision la frontière entre animal et humain se brouille. Au narrateur intrigué qui lui demande s'il croit à son histoire, le prêtre répond ne pas savoir que penser. Dans la chronique « En Bretagne », un vieil homme déclare même avoir « aperçu distinctement l'enchanteresse Koridwen, qui faisait bouillir l'eau miraculeuse » (*Chro.*, D. I, p. 799). Tout en admettant « souri[r] [...] de [s]a bêtise » lorsqu'il retourne en ville, c'est en frissonnant qu'il raconte comment, à force de regarder les pierres qui se dressent, « vous entendrez bientôt la terre frissonner, vous verrez la pierre remuer, vous tremblerez de peur en

¹ Gérard Delaisement (*Chro.*, D. II, p. 1618).

apercevant la tête d'un korrigan, qui vous regarde en soulevant du front le bloc de granit posé sur lui » (*Chro.*, D. I, p. 800). C'est que ces contrées primitives révèlent à celui qui veut bien le voir « un mystère impénétrable » (II, 922) face auquel il devient « croyant-croyant inconscient » (*Chro.*, D. I, p. 799). N'y a-t-il pas là un mixte d'adhésion et de possession ? Ce sont les mots du vieux monsieur venu écouter les pierres bretonnes sacrées, que le voyageur reprend sans ironie, lui qui trouve dans la nature sauvage environnante des échos à sa propre nature de faune, de primitif.

Ni le mariage, ni la justice ni l'Église ne sont donc reconnus comme des structures sociales dont la fonction devrait être de satisfaire les intérêts collectifs. Loin de réguler et de consolider les rapports sociaux, les institutions sont chez Maupassant la source de déceptions, de conflits, de malheur, de désir de révolte, qui poussent les personnages à les décrier, à s'en détourner, à transgresser les règles qu'elles posent. Pas plus comme espace de vie personnelle que comme cadre aux institutions la société n'est valorisée dans notre corpus : c'est encore et toujours la question du rapport à la nature qui est soulevée ici.

C. Le questionnement d'une certaine définition de la civilisation

Faisons ici une mise au point sur la notion de *civilisé*. Au XVI^e siècle en France, on s'est plu à mépriser le Moyen Âge, à le voir comme un période d'obscurantisme. Même si le terme de *Renaissance* lui-même ne date que du XIX^e siècle, les humanistes, en revenant aux textes anciens grecs et romains, établissaient par-dessus la *nuit* du Moyen Âge une passerelle entre les civilisations antiques et modernes. Mais, cette parenthèse mise à part, l'idée que l'humanité est en progrès constant est une idée répandue et ancienne. Pour Pascal par exemple, au XVII^e, l'homme en continuel devenir est en continuel progrès : selon lui, « toute la suite des hommes pendant le cours de tant de siècles doit être considérée comme un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement¹ ». Une telle conception est à l'œuvre dans tout le XVIII^e siècle où les philosophes – Rousseau mis à part et Diderot d'une autre manière aussi – pensent que le progrès matériel, technique et scientifique entraîne le progrès intellectuel et moral : plus confortables sont ses conditions de vie, plus grand est son savoir, meilleur devient l'homme ; c'est le fondement de ce qu'on peut appeler l'optimisme des Lumières. Cette idée sera confortée au XIX^e siècle par les théories évolutionnistes. C'est seulement à partir du début du XX^e, avec Lévy-Bruhl et Lévi-Strauss², que l'on assiste à la mise en cause de cet évolutionnisme : l'ethnologie montre en effet « que les différents états où se trouvent les sociétés humaines, tant anciennes que lointaines, ne sont pas des stades ou des étapes d'un développement unique, mais des mises en forme et en sens irréductibles de l'expérience humaine³ ». Par cette mise en cause de la supériorité autoproclamée des *civilisés*, on ne peut plus parler de progrès linéaire et cumulatif, ni employer les termes comme *civilisation attardée* ou *primitive*.

D'après le Littré, le terme *civilisation*, apparu dès le milieu du XVIII^e siècle, n'entre dans le dictionnaire de l'Académie qu'en 1835, soit juste après la conquête de l'Algérie par l'armée française. Le mot est donc mélioratif et son emploi a partie liée avec l'idéologie qui présuppose que l'histoire a un sens, c'est-à-dire une direction et une signification. Une *civilisation* serait alors une société caractérisée par son degré d'avancement, donc de perfectionnement, qu'il soit matériel, social, culturel ou moral. Il n'y a rien d'étonnant, dès

¹ Préface au *Traité du vide* (1663).

² Voir *La Mentalité primitive* (1922) de Lévy-Bruhl et *Tristes Tropiques* (1955) de Lévi-Strauss.

³ Alain Finkelkraut, « Le temps des modernes » (*Temps, Mémoires, Chaos*, actes des colloques de la Nuit de Ville-Évrard (1990-1992), éd. Descartes et Cie, 1993, p. 48). L'ethnologie moderne corrige ainsi la conception colonialiste qui justifiait idéologiquement ses conquêtes au nom d'une mission civilisatrice. C'est pourquoi Alain Finkelkraut dit de l'ethnologie qu'elle est un « remords de la colonisation » (*ibid.*)

lors, à ce qu'*a contrario*, le terme *primitif* acquière précisément au XIX^e siècle « la valeur péjorative de *sommaire, rudimentaire*¹ ». Adeptes de cette conception évolutionniste du temps, Lewis Henry Morgan, considéré comme le fondateur de l'anthropologie, distingue les trois stades principaux dans l'évolution de l'humanité : la *sauvagerie* (définie par les pratiques de la cueillette et de la pêche, par l'invention du feu et par l'organisation en horde primitive), la *barbarie* (caractérisée par la poterie, l'élevage d'animaux, la culture des plantes, le travail des métaux) et la *civilisation* (qui marque l'invention de l'écriture, de l'agriculture, les premières formes d'industrie et d'art). Cette hiérarchisation, qui profite au dernier stade, servira de justification à la colonisation en tant que mission civilisatrice des peuples occidentaux.

Maupassant adopte très progressivement une position critique envers cette vision évolutionniste de l'Histoire. Certes, on l'a vu, la civilisation a du bon, puisqu'elle est le signe d'une victoire de l'homme sur la nature ; mais elle fait aussi l'objet d'une dénonciation sévère de la part de Maupassant qui dénie résolument l'équivalence entre civilisation et progrès. Dans notre corpus précisément, le *primitif* est non pas la résurgence mais la permanence d'un état très ancien de l'humanité. Pour Maupassant, à moins, nous l'avons vu, d'être dénaturé, la part primitive de l'homme est immuable. Elle persiste, quelle que soit l'époque. Notons, à cet égard, qu'à la différence de Flaubert, Maupassant n'écrit pas de romans ou de contes dits historiques, mais exclusivement des textes situés dans son temps. Au fond, l'homme est inchangé, le sauvage n'a rien à envier au civilisé, au moderne. Quelles que soient les découvertes de l'homme, les avancées de la science, les progrès de l'industrie, le fond humain reste irréductiblement le même. Comment s'étonner, dès lors, que la question même du processus de civilisation soit soulevée, amenant à une révision de la définition convenue de *barbare* et *civilisé* ?

1. Des préjugés raciaux tenaces à la dénonciation de la mission civilisatrice des pays occidentaux

Qu'ils soient journalistiques ou fictifs, les textes de Maupassant se donnent à lire comme une caisse de résonance des questions inhérentes à son temps, et tout particulièrement de la politique d'expansion de la France. Traversée de part en part par les thèmes de l'exotisme et du rapport dominant/dominé, l'œuvre pose la question de la définition et de la

¹ *Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol. III, p. 2941.

valeur de la civilisation, et témoigne de l'évolution progressive du regard de l'auteur, de plus en plus ouvert.

a- Idéologie et propagande

Si la France occupe l'Afrique du Nord depuis 1830, c'est sous la Troisième République que se développe sa politique expansionniste, qui atteint son point culminant dans les années 1880-1885, comme compensation de la défaite de 1871. Jules Ferry en est l'un des plus fervents défenseurs, comme en témoignent plusieurs de ses discours tenus à la Chambre des députés. Face à une opinion publique longtemps réticente, il oppose plusieurs arguments. D'une part, la politique coloniale a une fonction économique (c'est une source de débouchés) ; d'autre part, elle a – selon les préjugés en vigueur partagés par une large majorité – une visée humanitaire : « les races supérieures [...] ont le devoir de civiliser les races inférieures » ; enfin elle répond à une nécessité sur le plan international : « Rayonner sans agir, [...] c'est abdiquer¹ ». Georges Clemenceau sera l'un des plus énergiques opposants à ce type de discours hypocrite qui pare la violence de cette colonisation du nom de civilisation, qui nomme conquête « l'abus pur et simple de la force », dans le but de « s'approprier l'homme, le torturer, en extraire toute la force qui est en lui au profit du prétendu civilisateur² ». « Abus », recours à la « force », à la « torture » : les mots de Clemenceau suffisent à peine à traduire les faits. En effet, cette politique est prise en main par plusieurs conquérants zélés. L'un d'eux, le général Bugeaud, met ainsi l'Algérie à feu et à sang : en 1842, il fait brûler toute la région qui s'étend de Miliana à Cherchell ; en 1845, il fait enfumer les grottes de Dahra habitées par un millier d'Arabes. Du même acabit, le colonel de Montagnac s'aligne sur cette politique de destruction, convaincu qu'« il faut anéantir tout ce qui ne rampera pas à [leur]s pieds comme des chiens³ ». On le voit, la violence des idées trouve sur le terrain un écho démultiplié.

Pour justifier la colonisation – quelle que soit sa forme –, l'idée de hiérarchie des races est largement véhiculée. L'alibi scientifique se révèle ainsi dès la toute première édition du *Grand dictionnaire du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, en 1863, dont l'article « Nègre » trahit une pensée aujourd'hui insupportable :

¹ *Journal officiel, Débats parlementaires, Chambre des députés*, séance du 28 juillet 1885, cité par Denise Bouche, *Histoire de la colonisation française II. Flux et reflux (1815-1962)*, Fayard, 1991, p. 55.

² Discours à la Chambre des députés (1885), cité dans *De l'indigène à l'immigré* de Pascal Blanchard et Nicolas Bancel, Gallimard, coll. « Découvertes », 1998, p. 102.

³ Cité dans *Le Livre noir du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, dir. Marc Ferro, Robert Laffont, 2003, p. 492.

Un fait incontestable et qui domine tous les autres, c'est qu'ils ont le cerveau plus rétréci, plus léger et moins volumineux que celui de l'espèce blanche, et comme, dans toute la série animale, l'intelligence est en raison directe des dimensions du cerveau, du nombre et de la profondeur des circonvolutions, ce fait suffit pour prouver la supériorité de l'espèce blanche sur l'espèce noire¹.

Dire, c'est prouver : le ton péremptoire (« un fait incontestable », « suffit pour ») est là pour pallier la déficience de l'argumentation. Cette idéologie prend notamment appui sur la Société de géographie, fondée en 1821, très favorable à la colonisation, et qui trouve de véritables relais dans les journaux de vulgarisation scientifique et dans la grande presse. *Le Journal des débats*, en particulier, qui lance en 1856 une chronique coloniale, fait partie de ces nombreux médias influents qui, loin de se contenter d'informer le public, le forment. On y trouve à propos des colonisés des mots vagues comme *tribus*, *ethnies*, *peuplades*, qui renvoient à des types de sociétés non organisées, voire anarchiques. Les milliers de cartes postales, photos, dessins diffusés par les mêmes voies et qui caricaturent par des faciès primitifs les différents types physiques viennent confirmer par l'image cette altérité inquiétante. Même la jeunesse est touchée par cette propagande : les livres de lecture comme *Petit-Jean*, paru en 1846, ainsi que les manuels scolaires minorent le phénomène de la colonisation en faisant de la conquête une œuvre civilisatrice, de la France un pays « pacifique » et des colons « des protecteurs² ».

Parallèlement, la science anthropologique, alliée aux travaux scientifiques du positivisme dominant, et plus particulièrement la création par Paul Broca de la Société (1859), de la Revue (1872) et de l'École d'anthropologie (1876) abondent dans le sens d'une distinction entre races inférieures et races supérieures. Incapable de démontrer sa thèse, Broca se contente lui aussi d'affirmer dans son *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* (1876) que « jamais un peuple à la peau noire, aux cheveux laineux et au visage prognathe, n'a pu s'élever spontanément jusqu'à la civilisation³ ». Disciple de Broca, Paul Topinard, médecin et secrétaire général de la Société d'Anthropologie, souscrit à la même idéologie lorsque, dans *Les Types indigènes de l'Algérie* (1885-1895), il affirme que « l'Arabe est une race qui a fait son temps » et qu'« au contact de la civilisation européenne, il est mortellement

¹ Cité dans *De l'indigène à l'immigré*, op. cit., p. 98.

² Louis-Eugène Rogie et Paul Despiques, *Histoire de la France et de ses institutions* (Cours supérieur, 1902), cité dans *De l'indigène à l'immigré*, op. cit., p. 103.

³ Cité dans *De l'indigène à l'immigré*, op. cit., p. 99.

frappé. C'est écrit¹ ». La science sert d'alibi à ce discours raciste d'un médecin qui se prend pour un prophète.

Les exhibitions ethnologiques et les Expositions universelles s'inscrivent dans cette lignée propagandiste, d'autant qu'elles visent un public de masse et, de fait, génèrent des millions de visiteurs qu'il faut convaincre du bien fondé d'une colonisation coûteuse et donc mal acceptée. Le principe est le suivant : exhiber, dans un décor pittoresque, qui les encadre, des indigènes costumés, en train d'effectuer des tâches typiques : des clichés, au sens photographique du terme ; le temps réel – autant dire l'histoire – des sociétés colonisées s'en trouve caricaturé, morcelé, effacé. C'est tout *bonnement* la fabrique d'une fiction. Pas besoin d'explicitier le discours : c'est une mise en scène qui parle d'elle-même. Ainsi est propagée l'idée de hiérarchie entre les races. L'intention est claire : montrer que la colonisation est nécessaire et légitime. L'Exposition de 1889, en plantant un village noir sur fond de tour Eiffel, a pour fonction de rendre évident le contraste entre archaïsme et modernité qui se transforme vite en contraste entre sauvage et civilisé². Quant aux exhibitions ethnologiques, ces « zoos humains³ » dont le Jardin d'acclimatation s'est fait une spécialité, en mêlant animaux sauvages et indigènes, elles donnent corps au mythe du *sauvage*, aux fantasmes angoissés des Occidentaux sur l'Autre et l'Ailleurs, et alimentent le discours racial, raciste en pleine élaboration. Si les notions d'*étrange* et d'*étranger* sont cousines dans toutes les langues⁴, elles le sont aussi dans tous les esprits. Comment s'étonner, dès lors, que les sections « ethnologie » et « tératologie » du musée de cires anatomiques du *docteur* Spitzner, ouvert à Paris dès 1856, soient installées en face l'une de l'autre⁵ ? Le monstre est le double du sauvage.

b- Un discours dominant intégré, voire relayé par les artistes

À se pencher sur le rapport entre culture et impérialisme, Edward Saïd a découvert combien peu d'écrivains français se sont insurgés contre l'idée de races *inférieures*⁶. En effet,

¹ Cité dans *De l'indigène à l'immigré*, *op. cit.*, p. 100.

² Voir Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire, « Exhibitions, expositions, médiatisation et colonies », *Culture coloniale. La France conquise par son Empire (1871-1931)*, dir. P. Blanchard et S. Lemaire, éd. Autrement, coll. « Mémoires », 2003, n° 86, p. 46.

³ Voir *Zoos humains : au temps des exhibitions humaines*, dir. N. Bancel, P. Blanchard, G. Boëtsch, É. Deroo, S. Lemaire, éd. La Découverte, rééd. 2004, 485 p.

⁴ Voir Alain Ruscio, *Le Credo de l'homme blanc*, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Voir l'*Histoire du corps. Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, dir. A. Corbin, J.-J. Courtine et G. Vigarello, Seuil, vol. III, 2006, p. 205.

⁶ Edward W. Saïd, *Culture et Impérialisme*, trad. P. Chemla, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000, p. 14.

la littérature française offre quantité de textes influencés par cette idéologie : persuadés de leur supériorité, les colons martèlent le caractère civilisateur de l'histoire en marche, forcément source de bienfaits.

Le sentiment de supériorité du civilisé

L'idéologie coloniale repose sur le fait que l'homme blanc est convaincu de sa supériorité sur l'ensemble des autres espèces humaines. C'est la supériorité du civilisé sur le sauvage, du raffiné sur le barbare. Ainsi Jules Lemaître, tout en considérant que les spectacles d'exhibitions donnés au Jardin d'acclimatation « ne donnent pas une fière idée de l'humanité », pense-t-il pour autant que « les Achantis de la Côte de l'Or et autres sauvages existent pour nous servir un jour¹ ». Dans la langue, ce sentiment s'exprime par le procédé récurrent de l'animalisation de ces êtres inférieurs que sont les colonisés, dont Maupassant se fait également au début le porte-parole, directement ou indirectement par le truchement de ses personnages. Bel-Ami en témoigne, lui qui raconte avec une joie cruelle la guerre d'Algérie, qu'il a menée en « sous-off lâché en pays conquis » : sur cette terre où tout est permis (c'est le vainqueur qui parle), l'Arabe est « la proie naturelle du soldat » (BA, p. 200). À plusieurs reprises, il a tiré sur cette proie, « sans grand danger pour lui, d'ailleurs, un peu comme on tire sur un sanglier, à la chasse » (BA, p. 313). De même, éprouvant à l'égard des colonisés « une haine exaspérée », le soldat Mohammed-Fripouille prépare une « pêche à l'Arabe » (I, 336) destinée à venger l'assassinat d'un voyageur anglais. Quant au narrateur d'« Un soir », il est fasciné par « cette terre fantastique de l'autruche, du chameau, de la gazelle, de l'hippopotame, du gorille, de l'éléphant et du nègre » (I, 1069) : le noir est cité comme l'une des bêtes sauvages de sa liste de... curiosités. Dans ces trois cas, c'est par l'animalisation que se traduit le regard dominant et méprisant posé sur l'indigène.

Quand le colonisé n'est pas apparenté à un animal, il est considéré comme un barbare. C'est l'image que, dans son poème « Orientale » de 1852, Hugo lui-même, de son exil, donne à voir par la figure dégradée d'Abd el-Kader en « émir pensif, féroce et doux [...], sombre et fatal personnage [...], ivre de carnage [...],/Assis sur des têtes coupées² ». De même, les romans de Jules Verne situés en Afrique abondent en termes péjoratifs tels que *nègres*, *moricauts*, *barbares*, *brutes*³, visant à réduire l'indigène à un sauvage. On trouve cette idée

¹ Lettre du 19 septembre 1887, cité par Marc Ferro, *Histoire des colonisations. Des conquêtes aux indépendances (XVIII^e-XX^e siècles)*, Seuil, 1994, p. 216.

² *Les Châtiments* (III, 6).

³ Voir Alain Ruscio, « Littérature, chansons et colonies », *Culture coloniale. La France conquise par son Empire (1871-1931)*, op. cit., p. 71.

chez Maupassant, notamment dans « Le Noyé », dont l'héroïne va jusqu'à imaginer que sa brute de mari est devenu « plus méchant que jamais » au contact « des sauvages » qui l'ont fait prisonnier « sur quelque côte » (I, 1043). Cet imaginaire, Maupassant le reprend à son compte lorsque, en tant que chroniqueur du « Feu en Kabylie » (1881), il cite l'exemple du général Poitevin : afin de mater une révolte, celui-ci ordonne à un jeune officier d'exposer un sac rempli de têtes d'Arabes en indiquant que tout rebelle connaîtrait le même sort. La stratégie s'avère fort efficace :

L'insurrection fut arrêtée net : et le général reçut un blâme au nom de l'humanité. Aujourd'hui encore, le seul nom de cet officier fait trembler la contrée. Avait-il commis une cruauté inutile ? – Non. – Avait-il tué un seul homme qu'il pouvait épargner ? – Non. – Il s'était contenté de faire couper les têtes des gens tombés sur le champ de bataille. Mais il avait osé employer le seul moyen capable de frapper l'imagination des Arabes (*Chro.*, D. I, p. 295).

Comme dans « Les Grands Chefs indigènes en Algérie » (septembre 1881) et « Lettre d'Afrique » (juillet 1881), c'est *Un colon* qui parle ici, selon qui cette réussite tient au fait que les indigènes connaissent uniquement le langage de la violence. Ce qui est mis en valeur, c'est le stratagème trouvé pour impressionner les Arabes : montrer la mort. Le colon présuppose que, ce qui compte pour le *sauvage*, ce n'est pas le mot mais la chose, que le symbolique lui est étranger, que le seul langage qu'il comprend est celui du spectacle vrai. Il faut s'abaisser à son niveau pour se faire comprendre. Pour les besoins de sa thèse, Maupassant distingue tuer et découper des morts ; il ne minimise pas seulement l'horreur du geste du général français, il le glorifie.

Ce stéréotype de l'indigène barbare revient à plusieurs reprises sous la plume de Maupassant, dans un article où il évoque le passé de la Grèce ravagée par « l'odieuse, barbare, féroce domination du musulman » (*Chro.*, J. I, p. 250), ainsi que dans une chronique où il évoque les Touaregs comme autant de « sauvages à châtier » (*Chro.*, D. I, p. 191). Dans le domaine de la fiction également, le conte « L'Horrible », qui se déroule dans le désert du Soudan, assimile les Touaregs à « des espèces de pirates comparables à ceux qui ravageaient les mers autrefois » (I, 118). Une certaine partie de la correspondance de l'écrivain se fait également l'écho de ce préjugé. Ainsi, en novembre 1888, de retour d'Afrique, qu'il présente comme un « continent barbare » (*Corr.*, Suf. III, n° 535), Maupassant rapporte à ses amis les Straus « des boucles d'oreilles de femme arabe des oasis » ainsi qu'« un encrier d'homme de loi arabe ». Et l'écrivain d'ajouter ce commentaire raciste : « On dirait que je viens de faire le commerce avec les sauvages de l'Afrique centrale » (*Corr.*, Suf. III, n° 541). Ici, Maupassant

adopte la posture de supériorité propre au colon qui voient les sociétés indigènes comme arriérées¹.

Alors même ou du fait même qu'il voyage au Maghreb, Maupassant au début des années 1880 est imprégné de préjugés raciaux. Si certains d'entre eux sont inoffensifs – ce sont les éternels poncifs de la danse du ventre, de la fantasia, des souks bariolés, autant de motifs que Maupassant, au grand dam de Paul Morand, « se contente de nous redire² » –, d'autres formules sont nettement plus nauséabondes : les pays de cette région sont apparentés à des « cloaques de pourritures » et d'« immondices » (*Chro.*, J. III, p. 417) où « toutes les odeurs possibles vous suivent et vous asphyxient » (*Chro.*, J. III, p. 361) et où le colonisé lui-même est doté de graves tares. Écoutons Auballe, le héros d'« Allouma » :

C'est là un des signes les plus surprenants et les plus incompréhensibles du caractère indigène : le mensonge. Ces hommes en qui l'islamisme s'est incarné jusqu'à faire partie d'eux, jusqu'à modeler leurs instincts, jusqu'à modifier la race entière et à la différencier des autres au moral autant que la couleur de la peau différencie le nègre du blanc, sont menteurs dans les moelles au point que jamais on ne peut se fier à leurs dires. [...] Il faut avoir vécu parmi eux pour savoir combien le mensonge fait partie de leur être, de leur cœur, de leur âme, est devenu chez eux une sorte de seconde nature, une nécessité de la vie (II, 1103).

Tout se passe comme si le mensonge était congénital : au même titre que la couleur de peau ou que les traits du visage, le mensonge définit l'Arabe, exprime son essence. Ce faisant, Auballe transforme un fait de culture en un fait de nature. Au lieu de chercher l'explication de ce comportement du côté de l'ambivalence inhérente à la relation entre colonisé et colon, de voir dans le mensonge ou la flatterie une stratégie de protection compréhensible, le Blanc tient un raisonnement de type scientifique pour fonder le caractère raciste de son propos. Denise Brahimi³ le concède, la question du racisme se pose au sujet de Maupassant. Filant la métaphore du mensonge, Maupassant présente ailleurs l'Arabe comme foncièrement « sournois et sauvage » (*Chro.*, J. I, p. 272), « chicanier, querelleur, plaideur et vindicatif », « voleur, sans exception » (*Chro.*, D. I, p. 290, 287). Toutes ces formules trahissent des idées toutes faites, qui reflètent le racisme d'une époque et qui devront attendre l'anthropologie du XX^e siècle, avec Lévy-Bruhl puis Lévi-Strauss, pour être renversées.

¹ Voir aussi Tocqueville : « La société musulmane, en Afrique, n'était pas incivilisée ; elle avait seulement une civilisation arriérée et imparfaite » (*De la colonie en Algérie* [1837, 1841, 1847], éd. Complexe, 1988, p. 169).

² *Vie de Guy de Maupassant* [1942], *Œuvres*, Flammarion, 1981, p. 481.

³ Denise Brahimi, Préface aux *Écrits sur le Maghreb de Maupassant*, *op. cit.*, p. 18. Voir aussi Christopher Lloyd, « Maupassant et les stéréotypes nationaux », *op. cit.*, p. 15-16.

La femme arabe n'échappe pas plus au cliché. Et ce, à double titre : en tant qu'arabe et en tant que femme. Femme animale, Allouma répond ainsi pleinement au stéréotype de la créature exotique orientale :

— Je ne l'aimais pas – non – on n'aime point les filles de ce continent primitif. Entre elles et nous, même entre elles et leurs mâles naturels, les Arabes, jamais n'éclôt la petite fleur bleue des pays du Nord. Elles sont trop près de l'animalité humaine, elles ont un cœur trop rudimentaire, une sensibilité trop peu affinée, pour éveiller dans nos âmes l'exaltation sentimentale qui est la poésie de l'amour (II, 1107).

Là-bas, il n'y a pas de tendresse, pas d'« amour du cœur, [ni d']amour des âmes » (I, 367). La répétition de l'adverbe intensif « trop », alliée aux termes « primitif », « animalité humaine », « rudimentaire », « peu affinée », tous péjoratifs ici, traduit le sentiment de supériorité méprisante du locuteur.

La civilisation, un processus à la fois bénéfique et inéluctable

C'est au siècle des Lumières que se répand – même si cet optimisme naïf n'est pas partagé par tous les philosophes – l'idée que le civilisé constitue un aboutissement. À un bout de la chaîne, on trouve un état de sauvagerie, d'animalité, à l'autre bout, à l'extrême opposé, un état de civilisation où l'homme conquiert sa dignité. Pour parvenir à ce stade ultime, les êtres primitifs doivent renoncer à ce qui en eux les ramène au seul instinct. C'est précisément à un éloge de la civilisation¹ que se livre le personnage de Roger de Salins dans « L'Inutile Beauté », car c'est l'état qui permet le mieux d'échapper à la primitivité bestiale de l'humain :

— Pour adoucir notre sort de brutes nous avons découvert et fabriqué de tout, à commencer par des maisons, puis des nourritures exquises, des sauces, des bonbons, des pâtisseries, des boissons, des liqueurs, des étoffes, des vêtements, des parures, des lits, des sommiers, des voitures, des chemins de fer, des machines innombrables ; nous avons, de plus, trouvé les sciences et les arts, l'écriture et les vers. Oui, nous avons créé les arts, la poésie, la musique, la peinture (II, 1220).

Tout au long des siècles, d'invention en invention, de découverte en découverte (la liste des indéfinis pluriels, non exhaustive, s'achève par « innombrables »), l'esprit humain n'a cessé d'œuvrer à l'amélioration de son sort initial. L'homme a su transmuier sa destination première de « brute », de « simple reproducteur » (II, 1220) en une mission supérieure dont l'art constitue l'acmé ; et ces innombrables étapes et formes (« des sauces, des bonbons »...)

¹ Voir « L'Homme de Mars » (I, 1006) et « Les Poètes grecs contemporains » (*Chro.*, J. I, p. 254).

ne sont superficielles que pour un œil inexpérimenté. La pensée de Roger de Salins rejoint ici celle du chroniqueur qui s'exprime ainsi dans le chapitre « Lassitude » de *La Vie errante* :

Au commencement des civilisations, l'âme de l'homme s'est précipitée vers l'art. On croirait qu'alors une divinité jalouse lui a dit :

— Je te défends de penser davantage à ces choses-là. Mais songe uniquement à ta vie d'animal et je te laisserai faire des masses de découvertes (*VE*, p. 22).

Tout comme le Paradis dans la représentation chrétienne, l'art, pour Maupassant, figure donc tantôt l'origine, tantôt l'accomplissement d'une culture. L'écrivain semble hésiter : l'art serait inhérent à l'essence première de l'humanité mais, tout comme l'Arbre de la connaissance, à la fois présent et interdit. Et ce serait au bout d'un très long cheminement que le civilisé aurait retrouvé les dispositions premières, après s'être arraché à sa brutalité originelle. Certaines femmes modernes en sont les plus beaux exemples vivants ; le fin observateur de « L'Inutile Beauté » leur rend hommage :

— Elles sont ainsi quelques-unes qui fleurissent uniquement pour nos rêves, parées de tout ce que la civilisation a mis de poésie, ce luxe idéal, de coquetterie et de charme esthétique autour de la femme, cette statue de chair qui avive, autant que les fièvres sensuelles, d'immatériels appétits (*II*, 1223).

Les humains font preuve de grandeur dès lors qu'ils tentent d'échapper au Vouloir schopenhaurien qui les tire du côté de la bête. Mais même au sein du peuple occidental, tous n'avancent pas au même rythme ; la civilisation est à plusieurs vitesses, selon les classes sociales. Certaines tranches de la population sont quasiment considérées comme sauvages. Ainsi, dans une chronique de 1883, Maupassant définit le peuple comme un ensemble qui « peine, s'agite, souffre, il est vrai, de mille privations, justement parce qu'il est le peuple, c'est-à-dire la masse à peine civilisée, illettrée, brutale [...]. Il est malheureux en raison même de sa grossièreté ». Et Maupassant d'affirmer qu'« à mesure qu'il s'affine, il cesse de souffrir » (*Chro.*, J. II, p. 274, 276). Si la civilisation est perçue comme un remède, comme un moyen pour l'homme de lutter contre le primitif qui est en lui, elle ne s'acquiert que lentement, par paliers.

Dans un passage de *Bel-Ami* où Duroy évoque son séjour en Algérie, les peuples colonisés sont comparés aux « peuples civilisés » (*BA*, p. 217) ; l'expression est lourde de sens. Alors que le manuscrit originel mentionnait *les peuples les plus civilisés*, le choix définitif de l'écrivain renforce le préjugé selon lequel un seuil sépare radicalement les pays civilisés des autres, non par une différence de degré mais de nature. À travers son héros, Maupassant fait ainsi parler le colonisateur, selon lequel l'Occident aurait le monopole de la

civilisation. Sans les colons, les colonisés n'ont pas accès à la civilisation, ce stade supérieur du développement. L'Europe du XIX^e siècle se perçoit donc comme un but ultime, un achèvement vers lequel toutes les sociétés doivent tendre. Cette idéologie prend notamment appui sur les thèses que Gobineau développe dans le premier chapitre de son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853), où il affirme que « toute civilisation découle de la race blanche, [qu']aucune ne peut exister sans le concours de cette race¹ ». C'est pourquoi revient souvent dans la pensée colonialiste l'image contrastée du peuple adulte face au peuple enfant². Le passage au stade civilisé s'impose ; le colonialisme est le progrès ; il va dans le sens de l'Histoire.

La vague colonialiste a répandu l'idée que ces peuples pouvaient, en étant aidés, accéder à la civilisation. Contrairement à ce que suggère *Bel-Ami* dans le passage que nous venons de citer, Maupassant lui aussi partage ce point de vue paternaliste. Certes, il déplore que « les règles de notre civilisation ne so[ie]nt pas encore toutes applicables à ces peuples » (*Chro.*, D. I, p. 295) ; certes il voit dans la religion musulmane un frein au progrès :

Nous sommes, en effet, chez des hommes où l'idée religieuse domine tout, efface tout, règle les actions, étroit les consciences, moule les cœurs, gouverne la pensée, prime tous les intérêts, toutes les préoccupations, toutes les agitations (*VE*, p. 125).

Maupassant appréhende l'Islam³ comme une force castratrice qui brime « la nature spontanée ou primitive de l'Arabe » (*VE*, p. 125-126), qui « dompt[e] la conscience humaine » (*VE*, p. 162), qui fait de l'individu « un instrument aveugle et docile aux mains des chefs » (*VE*, p. 200), qui embrigade, qui uniformise les esprits et empêche en fait l'éclosion de l'individualité, comme le suggèrent les articles définis au pluriel comme le singulier à valeur générale (« l'Arabe »). De surcroît, il constitue une sorte de protectionnisme culturel, un « rempart [...] contre la civilisation et la domination européenne » (*VE*, p. 199) qui empêche donc ses apports bénéfiques. D'autant que la pratique du Ramadan transforme les Arabes en hommes devenus à ses yeux « stupidement fervents », favorisant ce qu'il qualifie de « fanatisme » (*Chro.*, D. I, p. 280) ou encore d'« hystérie mystique » (*VE*, p. 201), qu'il

¹ Cité dans *Le Credo de l'homme blanc*, op. cit., p. 30.

² Voir « Lettre d'Afrique » (*Chro.*, J. I, p. 271).

³ « Ceux-là des Arabes qu'on croyait civilisés, qui se montrent en temps ordinaire disposés à accepter nos mœurs, à partager nos idées, à seconder notre action, redeviennent tout à coup, dès que le Ramadan commence, sauvagement fanatiques et stupidement fervents » (*AS* p. 64). Dans *Fécondité* (1899), Zola porte le même jugement sur la religion musulmane : « la grande difficulté de notre conquête, [c'est] ce terrible problème de l'islam contre lequel nous nous heurterons tant qu'il ne sera pas résolu » (cité par Alain Ruscio, *Le Credo de l'homme blanc*, op. cit., p. 119).

compare au mysticisme catholique¹. Ces réticences énoncées, il fait pourtant un certain nombre de propositions :

Aujourd'hui, la présence parmi les tribus de ces chefs tout-puissants, seuls respectés, seuls obéis, est une cause de danger permanent pour nous et un obstacle insurmontable à la civilisation des Arabes [...]. Il faudrait remplacer ces hommes par des fonctionnaires civils, vivant constamment dans les tribus et exerçant sur les caïds une autorité directe. De cette façon, la civilisation, peu à peu, pourrait pénétrer dans ces contrées (*Chro.*, D. I, p. 309-313).

Ici est défendue la thèse d'un peuple à civiliser progressivement, à condition d'éliminer la tutelle des chefs locaux². Le peuple africain, « qui cède à tous les entraînements » (*Chro.*, D. I, p. 300), est apparenté à l'une de ces « contrées sauvages » (*Chro.*, D. I, p. 244) qu'il faut contrôler, discipliner par la civilisation. Beaucoup sont convaincus des bienfaits³ de ce paternalisme qui sert de moteur au développement matériel du pays colonisé. Ainsi le reporter Maupassant déplore-t-il que, dans « cette belle colonie », dans « ce morceau de la France » qu'est l'Afrique, on « manque de ce qu'on pourrait appeler l'outillage de la civilisation. Il n'y a pas de routes, pas de chemins de fer, pas de barrage et, par conséquent, pas d'eau » (*Chro.*, J. III, p. 362). L'énumération de tous les éléments qui manquent implique la vision de la colonisation comme progrès :

depuis quelques années, des hommes fort capables, très experts dans toutes les questions de culture, semblent avoir fait entrer la colonie dans une voie sensiblement meilleure. L'Algérie devient productive sous les efforts des derniers venus. [...] Il est certain que la terre, entre les mains de ces hommes, donnera ce qu'elle n'aurait jamais donné entre les mains des Arabes (*AS*, p. 217-218).

Ainsi les colons apprennent-ils aux Arabes à tirer partie des ressources de leur pays. Suivant le précepte édicté par Napoléon III, ils jouent en Algérie le rôle d'« initiateurs » (*Chro.*, D. I, p. 242), en transmettant les outils et le savoir-faire qui véhiculent le progrès. D'artisane, la population primitive devient professionnelle ; d'ignorante, elle devient cultivée, au sens propre comme au sens figuré. La colonisation permet au sauvage de devenir civilisé. Pourtant, Maupassant ne tombe jamais dans la caricature. Donnons-en pour preuve la place de choix qu'il accorde dans *Au soleil* à la région du Mزاب, initialement « la plus sauvage et la plus désolée du Sahara », que les Mozabites ont transformée en « un pays vivant, planté,

¹ Voir *La Vie errante* (*VE*, p. 201, 202, 203-204), et la lettre à Henry Cazalis d'automne 1887 citée par André Vial (*Faits et Significations*, Paris, Nizet, 1973, p. 283).

² Au Maroc au contraire, Lyautey, résident général du protectorat français, s'est au contraire appuyé sur les chefs locaux.

³ Voir « Mon oncle Sosthène » (I, 509).

cultivé, où sept villes prospères s'étalent au soleil » (AS, p. 180-181). C'est aux seuls Mozabites que l'on doit cette métamorphose ; personne ne les a aidés. De leur pays, les habitants sont si fiers qu'ils le protègent de toute invasion, « en défend[ant] autant que possible l'entrée aux Européens », interdisant « dans certaines villes, comme Beni-Isguem » à tout étranger « de coucher même une seule nuit » (AS, p. 181-182). Cette politique de défense a préservé le pays de toute intrusion, et donc de toute contamination. Par la voix du commandant Coÿne, « l'homme qui connaît le mieux tout le sud de l'Algérie », Maupassant fait l'apologie de ce petit peuple qui, par son ingéniosité, donne « *les preuves évidentes d'une civilisation avancée*¹ » (AS, p. 178-179).

Outre la métaphore du peuple enfant, l'idéologie expansionniste véhicule celle de la lumière et de l'obscurité, le barbare étant la face sombre de l'homme. Dans ce texte de 1841 vraisemblablement de Victor Hugo, même si certains critiques en discutent la paternité², voyons comment est présentée la colonisation : « Notre nouvelle conquête est chose heureuse et grande. C'est la civilisation qui marche sur la barbarie. C'est un peuple éclairé qui va trouver un peuple dans la nuit. Nous sommes les Grecs du monde ; c'est à nous d'illuminer le monde³ ». L'idéologie coloniale repose sur une pensée manichéenne. Aux lumières du progrès, de la raison, de la culture, de la civilisation s'oppose les ténèbres de l'ignorance, de l'arriération, de l'obscurantisme. En comparant la France à la Grèce, Hugo fait rejaillir sur sa propre patrie l'image glorieuse de ce pays perçu comme le plus raffiné et le plus accompli de l'Antiquité : c'est toute une mythologie qui est convoquée ici. Dans le « Discours sur l'Afrique » du 18 mai 1879, Dieu est présenté par Hugo comme un allié⁴ de la conquête :

Allez, Peuples ! emparez-vous de cette terre. Prenez-la. À qui ? à personne. Prenez cette terre à Dieu. Dieu donne la terre aux hommes, Dieu offre l'Afrique à l'Europe. Prenez-la. Où les rois apporteraient la guerre, apportez la concorde. Prenez-la, non pour le canon, mais pour la charrue ; non pour le sabre, mais pour le commerce ; non pour la bataille, mais pour l'industrie ; non pour la conquête, mais pour la fraternité⁵.

¹ Maupassant cite un extrait de la brochure réalisée par le commandant en question. Voir « Une fête arabe. La Route » (Chro., J. III, p. 414).

² Selon Franck Laurent, ce texte n'est pas de Victor Hugo lui-même, mais de sa femme Adèle, et a été rédigé une trentaine d'années après la rencontre supposée avec Bugeaud (*Victor Hugo face à la conquête de l'Algérie*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 18 et 137, note 27). Franck Laurent note toutefois que « rien ne permet de douter que Hugo ait tenu un propos de ce genre » (*ibid.*).

³ *Choses vues* (1841), cité par Françoise Vergès, « Coloniser, éduquer, guider : un devoir républicain », *Culture coloniale. La France conquise par son Empire. 1871-1931* (op. cit., p. 192).

⁴ Même rhétorique chez Renan, pour qui « la régénération des races inférieures ou abâtardies par des races supérieures est dans l'ordre providentiel de l'humanité » (« La réforme intellectuelle et morale de la France » [1871], *Œuvres complètes*, Calmann-Lévy, vol. I, 1947, p. 390).

⁵ « Discours sur l'Afrique », 18 mai 1879, *Actes et Paroles*, IV, *Œuvres complètes*, éd. Robert Laffont, 1985, p. 1012.

« Emparez-vous » : le processus de civilisation est d'autant plus simple à justifier que l'Autre est nié. Après avoir nié l'Afrique en tant que pays vivant, en le réduisant à un « bloc de sable et de cendre¹ », Hugo nie l'Afrique en tant que peuple souverain : le continent noir n'est « à personne ». Mais tout changera lorsque l'Occident viendra à son secours et le fera entrer dans le vaste empire des pays civilisés, afin d'y introduire le travail, la richesse, l'ordre, la paix. En convoquant Dieu, le poète appelle sur la conquête la bénédiction divine. Il faut noter ici l'injonction paradoxale : « emparez-vous », pour la « concorde » et la « fraternité » ; le ton péremptoire répond à un impératif : la France doit élever l'enfant Afrique, qui est noir et dans le noir ; pour Hugo, la conquête est une mission, une démarche généreuse, humanitaire, salvatrice, humaniste, qui s'ancre sur les valeurs républicaines.

Cette idée fait partie du discours dominant, et Maupassant lui aussi l'a intégrée : dans *Au soleil*, il tient que, sous l'influence de la colonisation, « il est certain [...] que la population primitive disparaîtra peu à peu ; il est indubitable que cette disparition sera fort utile à l'Algérie, mais il est révoltant qu'elle ait lieu dans les conditions où elle s'accomplit » (AS, p. 218). Selon le darwinisme social, le plus faible disparaît au profit du vainqueur. C'est la loi de la nature, la loi du plus fort. Selon cette même logique, les Arabes devront céder la place, être sacrifiés : c'est ce que suggère l'euphémisme « disparition ». Même si, avec l'adjectif « révoltant », Maupassant exprime son indignation, il l'encadre de deux faits (« il est indubitable », « elle s'accomplit ») : pas l'ombre, ici, d'une possibilité de s'opposer au mouvement de l'histoire. Ce n'est pas la « disparition » qui est déplorée mais le comment de celle-ci. Le caractère « révoltant » de la situation est condensé en un seul mot, nullement développé, donc nullement convaincant, un mot qui reste un mot, un mot convenu. Car, le vrai mot-clé de cette phrase est « utile », renforcé par l'adverbe intensif « fort », par l'adjectif « indubitable » et par le tour impersonnel : la phrase est énoncée comme une vérité générale à laquelle on ne peut que se plier. D'autant que le verbe « s'accomplit » est le dernier du paragraphe, et du chapitre² : c'est le mot de la fin, à tous les sens du terme. C'est pourquoi Alain Ruscio définit la posture de Maupassant en la matière comme un « anticolonialisme en sourdine³ ».

Il faut noter que, sur cette question, Gauguin constitue un cas tout à fait à part dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. À peine arrive-t-il en Polynésie qu'il se rend compte que

¹ « Discours sur l'Afrique », 18 mai 1879, *Actes et Paroles*, op. cit., p. 1010.

² Il s'agit du chapitre « La Kabylie-Bougie ».

³ Alain Ruscio, « Littérature, chansons et colonies », *Culture coloniale. La France conquise par son Empire (1871-1931)*, op. cit., p. 75.

« c'[es]t bien fini¹ », qu'il ne reste plus rien de la civilisation maorie. Pourtant, il clame aussitôt dans son récit de voyage, *Noa Noa* (1893), sa volonté de « raviver le feu au milieu de toutes ces cendres » : face à ce désastre et contre la pensée dominante, Gauguin se veut le restaurateur d'un âge en allé. Il n'est pas question pour lui de renoncer, de laisser faire l'anéantissement. L'image du feu, qui est en même temps l'image mythologique du phénix qui renaît de ses cendres, est un symbole d'espoir.

c- La condamnation de la colonisation

Maupassant et d'autres écrivains, donc, ont largement subi l'idéologie dominante de l'époque et sont imprégnés d'un imaginaire colonial où l'Autre est caricaturé. Mais, progressivement, certains vont nuancer leur position sur ces questions, et notamment émettre des doutes quant aux méthodes de conquête, témoignant de l'évolution de leur point de vue au fil du temps et de sa réévaluation au contact des pays et des peuples colonisés. Maupassant, qui fait partie de ceux-là, témoigne même d'un engagement anti-colonial qui donne à la question de la colonisation toute sa profondeur. Cette ambivalence, on la trouve déjà chez Hugo, dans des vers peu connus de 1875, intitulés « Misère » :

L'Afrique agonisante expire dans nos serres
Là, tout un peuple râle et demande à manger
Famine dans Oran, famine dans Alger
Voilà ce que nous fait cette France superbe !
Disent-ils. – Ni maïs, ni pain. Ils broutent l'herbe.
Et l'Arabe devient épouvantable et fou².

Hugo voit la faiblesse et l'indignité du peuple algérien non comme son essence mais comme les conséquences d'une colonisation qui exploite le peuple africain jusqu'à l'affamer. La mission de fraternité a failli ; la France est assimilée à un rapace cruel, et la conquête à une entreprise déshumanisante. Avec l'emploi subtil, et ironique et archaïque, de l'adjectif « superbe » et l'enjambement avec rejet de la forme verbale « disent-ils », le poète prend clairement ses distances avec son gouvernement, avec sa patrie, avec la pensée dominante.

Ambivalent, Tocqueville l'est aussi : alors même qu'il a cautionné en 1841 la politique expansionniste de la France¹, il dresse dans son rapport de la Commission parlementaire de

¹ *Noa Noa*, J.-J. Pauvert et cie, éd. Pierre Petit, 1988, p. 37.

² Cité par Alain Ruscio, « Littérature, chansons et colonies », *Culture coloniale. La France conquise par son Empire (1871-1931)*, op. cit., p. 74.

1847 le terrible bilan de la conquête d'Algérie, qui n'est autre à ses yeux qu'une « chouannerie », qu'une « chasse aux hommes » : « Autour de nous, les lumières se sont éteintes. [...] Nous avons rendu la société musulmane beaucoup plus misérable, plus désordonnée, plus ignorante et plus barbare qu'elle ne l'était avant de nous connaître² ». Reprenant, en l'inversant, la métaphore de la lumière, le penseur politique sape la rhétorique des colonialistes – dont avec le « nous » il assume sa part de responsabilité – et montre le caractère pervers de la conquête qui, loin d'améliorer le sort du peuple colonisé, l'empire.

Chez Maupassant aussi, on assiste à ce double mouvement : souscription aux préjugés raciaux puis effort pour s'en désintoxiquer. Car, au gré de ses voyages, au fil de son œuvre, l'écrivain modifie son point de vue de colon sur les peuples colonisés. Comme il l'a fait pour Gide³, Edward Saïd aurait donc pu employer l'expression *le premier Maupassant*. C'est *Le Gaulois* qui l'envoie en Algérie, un journal hostile à la III^e République, et en particulier à la politique coloniale menée par Jules Ferry⁴. Tout en considérant la colonisation comme une source de progrès, l'écrivain la voit bientôt comme brutale et destructrice⁵. Ce faisant, il se détache peu à peu de son regard conventionnel de colon et s'inscrit dans la lignée de Diderot, qui dénonce dans ces *Fragments échappés du portefeuille d'un philosophe* (1772) l'esprit de conquête propre aux Occidentaux. Mais, au même titre que certains des philosophes des Lumières, il est surtout l'héritier de Montaigne, qui s'insurge contre la manière dont les colons ont fait plier les peuples soumis. Dans un célèbre passage où il condamne la brutalité de la découverte du Nouveau Monde, rapidement transformée en conquête, l'auteur des *Essais* imagine quelle autre forme celle-ci aurait pu prendre : si elle avait eu lieu à l'époque d'Alexandre ou sous les anciens Grecs et Romains, ce qui aurait été selon lui recherché, c'est le métissage entre les peuples conquérantes et les peuples conquis, c'est « entre eux et nous une fraternelle société et intelligence⁶ ». Certes, on peut reprocher à Montaigne de promouvoir un humanisme qui prend la forme de l'expansionnisme et qui propose de polir les peuples jugés trop sauvages. Mais gardons-nous de tout anachronisme. Si ce texte est remarquable, c'est parce que Montaigne est l'une des rares voix au XVI^e siècle à avoir dénoncé

¹ Dans *Travail sur l'Algérie*, Tocqueville qualifie de « nécessités fâcheuses » le fait que, dans le cadre de la colonisation, on « s'empar[e] des hommes sans armes, des femmes et des enfants » (*Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Pléiade », 1991, p. 704 et 705).

² Tocqueville, *De la colonie en Algérie*, éd. Complexe, 1988, p. 170.

³ *Culture et Impérialisme*, op. cit., p. 125.

⁴ Voir Mireille Gouaux-Coutrix, « Au Soleil de Maupassant ou un romancier face à la colonisation », op. cit., p. 271.

⁵ Maupassant reprend en cela la vision que Flaubert exprime dès le 21 juillet 1850, dans une lettre où il déclare que « la civilisation européen-orientale que l'on a voulu plaquer sur le musulmanisme est une monstruosité » (lettre à Frédéric Baudry, Beyrouth, *Corr.*, op. cit., I, p. 654).

⁶ *Essais* III, 6, op. cit., p. 889.

la violence des conquérants. C'est contre le *modus operandi* de la conquête qu'il s'insurge, pure et simple négation des peuples colonisés. Non seulement la douceur est une vertu, mais elle est plus efficace et conditionne la réussite de la conquête. Elle seule pourrait inciter les indigènes à désirer « se mêler » aux peuples occidentaux. À l'inverse, en affirmant de manière péremptoire leur supériorité, en étant convaincus de l'universalité de leurs concepts, les conquérants ne peuvent qu'échouer dans leur désir de conquête. Chez eux s'établit une confusion entre altérité et infériorité, qui les pousse à gommer les spécificités culturelles des populations colonisées. À cet égard, Alain Ruscio a relevé l'emploi systématique au XIX^e siècle du verbe « *assimiler*, dont le sens premier fut : *rendre semblable à*¹ ». L'usage du terme est symptomatique de la mentalité coloniale, selon laquelle il ne s'agit pas de *se mêler*, mais d'effacer la différence, de « confisquer la parole de l'Autre² », son identité, donc de le nier en tant qu'Autre.

Progressivement donc, Maupassant prend le contre-pied des idées communément répandues sur les indigènes. La femme noire qui est au cœur de « Boitelle » est un bel exemple de cette reconsidération de l'Autre : tout en appréciant la jeune négresse dont est amoureux leur fils, les parents du héros la considèrent comme « trop noire » et verraient dans ce mariage (s'il avait lieu) « une union avec le Diable » (II, 1093, 1089) ; par cette vision d'horreur – pur fantasme rapporté ironiquement –, le narrateur marque clairement la distance qui le sépare des vieux paysans..., ainsi que des préjugés largement répandus chez ses contemporains ; on est en 1889, l'écrivain a déjà effectué trois voyages au Maghreb, dont, nous l'avons dit, il revient transformé. Peu à peu donc, les idées préconçues cèdent sous le poids du réel, au profit d'une pensée qui s'affirme dès 1881 comme ouverture et tolérance : « Nos mœurs imposées, nos maisons parisiennes, nos usages choquent sous ce ciel comme des fautes grossières d'art, de sagesse et de compréhension » (*Chro.*, D. I, p. 242). Bien sûr, son changement de regard ne se borne pas aux questions d'architecture, de coutumes et de modes de vie. De même que, nous l'avons vu en première partie, Maupassant est amené, à mesure qu'il s'imprègne de la vie musulmane, à mettre en cause sa vision de l'islam comme fanatisme³, de même révisé-t-il son point de vue sur les colonisés et la conquête. Ainsi, en 1885, dans *Bel-Ami*, évoquant à travers Duroy « la probité⁴ commerciale » des Mozabites, bien supérieure à celle des Occidentaux (*BA*, p. 217), l'écrivain sape subtilement l'idée que

¹ *Dictionnaire historique de la langue française* (1992). Cité dans *Le Credo de l'homme blanc*, *op. cit.*, p. 12.

² Alain Ruscio, *Le Credo de l'homme blanc*, *op. cit.*, p. 12.

³ Voir *La Vie errante* (*VE*, p. 127-128, 193-194) *Corr.*, Suf. III, n° 535).

⁴ Ce faisant, il revient sur le préjugé énoncé auparavant quant à la fourberie des Arabes.

civilisation rime avec valeur. Mais c'est dès 1882 que, gagné par « la sympathie¹ » (*Chro.*, J. I, p. 270), il affirme que ce sont les colons espagnols les véritables hors-la-loi « violents, sanguinaires, terribles », bien « plus sauvages et plus farouches que les Arabes » (*AS*, p. 47) et dénonce « l'intolérable situation que nous faisons aux Arabes » (*Chro.*, D. I, p. 249), auxquels a été imposée « l'odieuse volonté du plus puissant » (*Chro.*, J. II, p. 161). Les dégâts de la colonisation sont patents. « À ruiner l'Arabe, à le dépouiller sans repos, à le poursuivre sans merci et à le faire crever de misère² » (*AS*, p. 46), l'Européen ne fait qu'entretenir la haine, facteur de révoltes et d'insurrections. En prétextant l'idée fausse que l'Arabe « est rebelle à toute civilisation, à toute soumission » (*Chro.*, D. I, p. 245), les armées occidentales ont transformé la colonisation en un vaste massacre :

Les soldats, qui ont besoin d'avancement, autant que nous avons besoin de calme, ont répandu et fait accepter par tout le monde cette doctrine que l'Arabe demande à être massacré ; et on le massacre à toute occasion. Quand on manque d'occasions, on le bat comme plâtre, on le pille, on le ruine et on le force à mourir de faim (*Chro.*, D. I, p. 245).

La chronique, signée *Un colon*, met bien en lumière la fabrication d'un alibi baptisé « doctrine ». Le réquisitoire contre la colonisation est d'autant plus efficace qu'il procède de celui-là même qui est censé le cautionner. Si Gérard Delaisement a pu voir de la duplicité³ dans le recours à ce pseudonyme, nous y voyons plutôt, nous, une formidable stratégie : l'article indéfini laisse entendre que le narrateur se fait le porte-parole de tout un groupe anonyme, voire de la communauté des colons ; ce n'est pas ici l'écrivain-reporter Maupassant qui parle. Quelle meilleure tactique, en effet, pour dénoncer un système que de le saper de l'intérieur ? La dénonciation n'en a que plus de poids : « Je suis colon et me révolte, et je proteste, comme homme et comme colon, contre les moyens qu'on emploie pour livrer à l'Européen cet admirable pays où il y aurait place pour tout le monde » (*Chro.*, D. I, p. 246). Qu'il signe ou non ses articles de son nom propre, dépassant le registre du politique, Maupassant clame son « indignation » (*Chro.*, J. I, p. 270), dénonce les « vexations sans nombre » (*Chro.*, D. I, p. 300), les exactions, les « abominables traitements que nous [...] infligeons » (*Chro.*, D. I, p. 246) à ces peuples bien plus soumis et plus doux qu'on ne le prétend. Ceux-ci sont donc les victimes d'un système colonial relayé par une propagande qui

¹ Voir « Une fête arabe. La route » (*Chro.*, J. III, p. 421).

² À propos de ce texte, Jean Salem parle de la « largesse de vue », de la « grandeur d'âme » de Maupassant (émission de Raphaël Enthoven, « Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, 6 nov. 2008).

³ Gérard Delaisement, *La Modernité de Maupassant* (op. cit., p. 63) : « le chroniqueur ne se sent jamais mieux que dans l'ambiguïté, derrière ses masques ». Voir aussi Christopher Lloyd, « Maupassant et les stéréotypes nationaux », op. cit., p. 15-16.

manipule l'opinion publique. Et Maupassant, en homme engagé, en écrivain qui pèse ses mots, est là pour dévoiler la vérité au grand jour : « C'est nous qui avons l'air de barbares au milieu de ces barbares, [...] nous sommes restés des conquérants brutaux, maladroits, infatués de nos idées toutes faites » (*AS*, p. 21). La révolution copernicienne du point de vue est accomplie. Peut-être la conquête aurait-elle pu réussir si le colonisateur s'était départi de son arrogance, avait traité les colonisés en « compagnons de travail » et non « en vaincus » ou « en parias » (*Chro.*, D. I, p. 300, 302). Mais, animés par un sentiment aveugle de supériorité et habités par la violence, les colons n'ont pu qu'échouer dans leur tentative de colonisation. Pire : en voulant civiliser les peuples malgré eux, ils sont devenus ceux-là même qu'ils prétendaient combattre : des brutes, des sauvages, correspondant ainsi à la définition donnée par Lévi-Strauss : « le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie¹ ». Maupassant désormais fait preuve d'une grande vigueur dans sa dénonciation : avec *Au soleil*, le propos fragmenté du journaliste est délaissé au profit d'une pensée synthétique ; s'y dessine progressivement le parti pris de l'auteur « plus engagé qu'on ne l'avait communément admis² », qui procède finalement à une critique argumentée de la politique française, à un réquisitoire sévère « digne, selon Denise Brahimi, de figurer dans une histoire de la pensée anticoloniale³ ». Que de chemin parcouru, géographiquement et idéologiquement ! Après avoir dépeint la beauté et le charme de l'Algérie, nous l'avons vu, sous l'angle de l'exotisme, l'écrivain porte à la connaissance du lecteur la brutalité de la réalité. Le merveilleux passage consacré à la région du Mزاب fait surgir, en creux, le contraste entre le bonheur d'un pays libre, et les douleurs engendrées par la colonisation.

Mais Maupassant va plus loin dans sa dénonciation. Non content de condamner la colonisation comme brutale, il en dévoile l'inanité. En pays conquis, le colon ne sera jamais qu'un étranger, réduit à côtoyer la culture indigène, inapte à jamais la pénétrer du dedans :

Regardons l'Afrique. L'Europe la connaît depuis le commencement des temps, et il n'a jamais pu s'y installer. Nous l'avons abordée par tous ses rivages, sans pouvoir y faire souche, y prendre racine comme nous avons fait en Amérique. Nous l'avons traversée sans parvenir même à l'explorer. Nous campons sur ses bords, nous n'entrons pas (*Chro.*, J. III, p. 148).

Le pays colonisé est, malgré l'absence d'armes, une forteresse imprenable, une énigme irréductible. Tout espoir de rapprochement, voire d'intégration, donc d'assimilation est vain. Même Auballe le colon, dans « Allouma », parvient à ce constat d'échec : de « ce peuple

¹ *Race et Histoire*, op. cit., p. 22.

² Gérard Delaisement, *La Modernité de Maupassant*, op. cit., p. 76.

³ Préface aux *Écrits sur le Maghreb de Maupassant*, op. cit., p. 20.

vaincu [...] à qui nous imposons nos lois, nos règlements et nos coutumes, [...] nous ignorons tout » (II, 1104) :

Nous ne savons pas davantage ce qui se passe sous cette hutte de branches et sous ce petit cône d'étoffe cloué sur la terre avec des pieux, à vingt mètres de nos portes, que nous ne savons encore ce que font, ce que pensent, ce que sont les Arabes dits civilisés des maisons mauresques d'Alger. Derrière le mur peint à la chaux de leur demeure des villes, derrière la cloison de branches de leur gourbi, ou derrière ce mince rideau brun de poil de chameau que secoue le vent, ils vivent près de nous, inconnus, mystérieux, menteurs, surnois, soumis, souriants, impénétrables (II, 1104).

Loin d'être une implantation au cœur du pays, l'espace du colon se borne en réalité au-devant des choses et sa position extérieure ne lui donne aucun accès à ce peuple habile à préserver son impénétrabilité par des cloisonnements variés et des masques indéchiffrables. Les colons ont beau vouloir marquer le territoire de leur passage, ils ne font qu'effleurer la surface du pays conquis. Et c'est dès son premier voyage en Afrique, en 1881, que Maupassant pressent l'échec :

dès les premiers pas on est saisi, gêné par la sensation du progrès mal appliqué à ce pays, de la civilisation brutale, gauche, peu adaptée aux mœurs, au climat et aux gens [...]. Tout ce que nous faisons semble un contresens, un défi à ce pays, non pas tant à ses habitants qu'à la terre elle-même (AS, p. 21).

Bref, il s'agit d'une colonisation nullement pensée, mais expédiée. Et il faudra peu de temps à Maupassant pour revenir sur la restriction finale concernant les habitants. Car heurter une terre, c'est aussi s'en prendre aux hommes qui l'habitent. À tort, les colons ont cru pouvoir importer de force un progrès, une culture, une civilisation venus d'ailleurs. Étant contre nature, la greffe n'a pas pris. Ce contresens était déjà apparu à Fromentin, qui avait « noté, dans ses récits algériens, le glissement sans pénétration des deux populations l'une contre l'autre¹ ». De « *race* » et de « *nature* » différentes (*Chro.*, D. I, p. 302), le peuple africain échappe par essence à toute velléité de domination. Sur ce point, Auballe est formel : « Jamais peut-être un peuple conquis par la force n'a su échapper aussi complètement à la domination réelle, à l'influence morale, et à l'investigation acharnée, mais inutile du vainqueur » (I, 1104). Le peuple à conquérir se révèle dans sa profonde altérité, jamais dépassée. Dans sa préface aux *Écrits sur le Maghreb* de Maupassant, Denise Brahimi précise qu'« à l'égard des Arabes, c'est en fait l'idée de barrière et d'indéfinissable qui est le clef de

¹ *Idem*, p. 15.

tout ce qu'il écrit¹ ». En effet, l'écrivain se libère de l'idée d'une race supérieure, pour affirmer hautement la notion de différence entre les cultures. On le voit, donc, le contact avec le Maghreb et la réflexion sur l'Autre favoriseront une pensée en devenir chez un auteur qui ne cesse de mettre en cause les idées préétablies, chez les autres comme chez lui. Donnons-en pour preuve cet extrait tiré d'« Allouma » : « Puisque cette fille avait été jetée ainsi dans mes bras, je la garderais, j'en ferais une sorte de maîtresse esclave, cachée dans le fond de ma maison, à la façon des femmes des harems » (II, 1102). Le rapport de domination, la femme comme objet de consommation, la privation de liberté : on le voit, tous les éléments du cliché sont réunis. C'est pourquoi Alain Ruscio² cite ce passage comme preuve de l'adhésion de Maupassant à la pensée coloniale. Certes. Mais dès lors qu'on tient compte de la suite de l'histoire, cette idée ne tient plus. Car, si c'est l'homme qui devient esclave, a-t-on encore affaire à un texte issu de la littérature colonialiste ? C'est bien ce qui se produit ici puisque Allouma, tout en étant esclave, s'enfuit régulièrement sans prévenir, donc échappe à l'emprise d'Auballe : en faisant de la jeune arabe « une fille du sable » (II, 1116) plus libre que l'air et d'Auballe un être aliéné par cette créature qui, une fois partie, rend son « existence déserte » (II, 1116), Maupassant opère un renversement complet des rôles traditionnellement octroyés à l'homme et à la femme dans le cadre de la colonisation, où la domination est double, du colon sur l'indigène et du masculin sur le féminin. Ce faisant, il rompt avec la représentation classique du colonisé dominé, qu'Edward Saïd considère comme caractéristique de la littérature occidentale³. Dans cette même perspective, revenons sur l'extrait, d'« Allouma » toujours, cité précédemment :

— Je ne l'aimais pas – non – on n'aime point les filles de ce continent primitif. Entre elles et nous, même entre elles et leurs mâles naturels, les Arabes, jamais n'éclôt la petite fleur bleue des pays du Nord. Elles sont trop près de l'animalité humaine, elles ont un cœur trop rudimentaire, une sensibilité trop peu affinée, pour éveiller dans nos âmes l'exaltation sentimentale qui est la poésie de l'amour (II, 1107).

Précisons que c'est un colon qui parle ici, et non Maupassant, qui a pris soin de mettre son personnage à distance par le procédé du récit encadré. Et puis, comment ne pas voir toute l'ironie qui réside dans l'évocation de cet amour *fleur bleue* (même pour un romantique, l'expression serait dépréciative), ainsi que dans les hyperboles « exaltation sentimentale » et « poésie de l'amour », à ne surtout pas prendre au sérieux dans la bouche de Maupassant.

¹ *Idem*, p. 18.

² Alain Ruscio, *Le Credo de l'homme blanc*, op. cit., p. 204).

³ *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 76-77.

Comment, dès lors, confondre toutes les voix comme le fait notamment Alain Ruscio qui, citant cet extrait, dit de l'écrivain qu'« il remartèle ses arguments¹ » pro-colonialistes. Lorsque ce même critique écrit que, dans les contes exotiques, « la compagne n'est pas choisie, elle se trouve là lorsque la pulsion de mâle se fait impérieusement sentir² », il omet de dire que c'est le cas partout. Sous toutes les latitudes, dans les pays du Nord comme dans ceux du Sud, quels que soient le climat, la religion, la culture, la pulsion est à l'œuvre. Chez Maupassant, aucun individu n'échappe au Vouloir-vivre qui choisit à la place des êtres. En outre, la distance qui sépare le Blanc de l'indigène, suggérée par un Auballe méprisant, n'est-elle pas noyée par celle, bien plus grande encore, qui sépare l'homme de la femme. C'est ce que semble signifier la reprise (à valeur de correction) de « entre elles et nous » par « entre elles et leurs mâles naturels », accentué par l'adverbe « même ». Allouma, Marroca sont des *âmes étrangères* de par leur nationalité, certes, mais aussi et surtout de part leur appartenance à l'autre sexe, irréductible au genre masculin. L'« infranchissable et secrète barrière » « entre les races » (II, 1104) dont parle Auballe n'est, il nous semble, qu'une des composantes de la barrière qui se dresse entre l'homme et la femme et sur laquelle Maupassant ne cesse d'achopper. D'autant que cet infranchissable fossé contient à ses yeux un fascinant mystère. Sur cette vaste question de la colonisation, on le voit donc, la position de Maupassant est loin d'être tranchée. Pour être le plus objectif possible, le critique d'aujourd'hui doit se défier de l'anachronisme (« le péché entre tous irrémissible³ », selon Lucien Febvre) et des approches manichéennes, prendre en charge l'ensemble de l'œuvre et tenir compte de l'évolution de la pensée (quel que soit son sens), être attentif au type de texte étudié et à l'énonciation, ne pas confondre personnage, narrateur, chroniqueur, et, *last but not least*, guetter l'ironie qui se cache presque partout sous la plume de notre auteur.

d- Un regard neuf porté sur l'Autre

La capacité à se mettre à la place de l'indigène, du colonisé, du vaincu entraîne une révision du regard porté sur l'Autre. Se gardant d'une vision européocentriste de la civilisation, Maupassant balaie les critères habituels qui servent à définir le peuple civilisé, notamment en dressant de la ville de Tunis un portrait enchanté où saleté rime avec salubrité : « Tunis est une ville saine, très saine. L'air infect qu'on y respire est vivifiant et calmant »

¹ *Amours coloniales. Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*, op. cit., p. 16.

² *Idem*, p. 17.

³ *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La Religion de Rabelais* [1942], A. Michel, rééd. 2003, p. 15.

(VE, p. 147). Aussi paradoxal soit-il, le texte, trop long pour être cité intégralement, ne recèle aucune trace d'ironie. Ce regard neuf transparaît de manière particulièrement originale dans une lettre de 1888 à madame Straus :

L'Arabe, dans sa hutte de branches et d'herbes, à moitié nu, à moitié idiot, fanatique et bestial, est un être aussi intéressant que Jules Lemaître, qui retourne, en son esprit subtil et limité, des problèmes intéressants un jour, démodés le lendemain, aussi inutiles à discuter que toutes les bêtises qui occupent les hommes ; je cite Lemaître, parce que je le considère comme un des plus intelligents parmi les intellectuels (*Corr.*, Suf. III, n° 536).

Dans une première lecture, tout en éreintant l'intellectualisme, ce texte semble clairement raciste. Mais, pour en comprendre toute la richesse, il faut de replacer dans son contexte. Encadré en amont par l'éloge des « joies vives, courtes, sensuelles, simples, des joies de brute lâchée qui sent et ne pense pas », et par la recherche effrénée « du contact brutal de la nature », en aval par l'injonction de « sentir, [...] sentir comme une brute pleine de nerfs » (*Corr.*, Suf. III, n° 536), ce passage est, à n'en pas douter, une véritable leçon de relativité : le *sauvage*, « aussi intéressant que » le *civilisé*, est son égal. Mais est-ce tout ? Quelques lignes plus haut dans la lettre, Maupassant a dit son « inexprimable mépris pour les civilisés qui dissertent, argumentent et raffinent » (*Corr.*, Suf. III, n° 536). Partant, comparées à la masturbation intellectuelle d'une tête trop pleine de questions vaines, la nudité, l'idiotie, le fanatisme et la bestialité de l'Arabe, atténués par l'expression répétée « à moitié », ne semblent-ils pas bien inoffensifs ? À bien y regarder, la comparaison entre le *civilisé* et l'Arabe profite à ce dernier. Dans deux autres lettres à la même destinataire déjà citées, Maupassant parle de l'Afrique comme d'un « continent barbare » (*Corr.*, Suf. III, n° 535) et apparente les Arabes aux « sauvages de l'Afrique centrale » (*Corr.*, Suf. III, n° 541). Comment comprendre ces divergences entre trois extraits de correspondance destinés à la même interlocutrice ? Faut-il voir, par-delà l'évolution du regard vers la générosité, l'ambiguïté persistante du point de vue de Maupassant sur cette question ? Ou faut-il deviner dans ces propos d'apparence raciste une ironie qui ne serait pas décelable pour un lecteur autre que madame Straus ? Il nous est difficile de trancher.

Après Franz Boas qui dans les années 1930 préconisa, avec le principe de relativisme culturel, d'évaluer une culture à l'aune des valeurs de celle-ci et non de celles de l'observateur extérieur, Lévi-Strauss montre bien, dans *Race et Histoire*, en quoi il est absurde d'affirmer qu'une culture est supérieure à une autre et invite à se défier « d'un particularisme aveugle qui

tendrait à réserver le privilège de l'humanité à une race, une culture ou une société¹ ». En pleine expansion du colonialisme, Maupassant finit donc par élaborer une réflexion à contre-courant et par faire preuve au fil des années d'un regard plus ouvert et plus tolérant que naguère envers la figure de l'Autre. Ainsi, héritier d'une longue tradition européenne, notre auteur s'interroge, suite à ses divers voyages en Afrique du Nord, sur le sauvage, et plus particulièrement sur le rapport entre civilisation et monde primitif. La rencontre avec cette autre culture favorise chez lui une réflexion critique inscrite dans la lignée de Flaubert qui, dans *Les Mémoires d'un fou*, porte un jugement sur la société occidentale se fait en des termes que pourrait avouer Maupassant :

Quand donc finira cette société abâtardie par toutes les débauches, débauche d'esprit, de corps et d'âme ? Alors, il y aura sans doute une joie sur la terre, quand ce vampire menteur et hypocrite qu'on appelle civilisation viendra à mourir. On quittera le manteau royal, le sceptre, les diamants, le palais qui s'écroule, la ville qui tombe, pour aller rejoindre la cavale et la louve. Après avoir passé sa vie dans les palais et usé ses pieds sur les dalles des grandes villes, l'homme ira mourir dans les bois².

« La cavale et la louve », « mourir dans les bois » apparaissent comme le terme de la société moderne ; totalement dénaturée, elle est appelée à disparaître, écrasée sous le poids de ses artifices extrêmes (« diamants », « palais »), qui signent une décadence annonciatrice de mort. Flaubert renvoie l'homme à sa misère première, nouveau Diogène condamné à un tonneau qu'il n'a pas, lui, librement choisi. On trouve là l'écho anticipé à la fameuse formule de Paul Valéry : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles³ ».

Au fil de son œuvre, Maupassant s'efforcera d'aborder la question avec plus de subtilité. Sans se poser en simple détracteur de la civilisation, il aborde ces questions avec une certaine complexité, en homme conscient et du bienfait que constituent certains progrès et des limites de la civilisation. C'est bien ce que montre Alice Planche dans un article notamment consacré à « Allouma », ce conte qui tend à lever le voile sur « une lutte en suspens entre le cliché : *ce sont des sauvages*, et deux tactiques plus nuancées : ce sont peut-être des brutes, mais il faut les initier ; nous sommes des brutes et il nous faut nous initier aux exigences de ce pays, car la terre africaine est mère et médiatrice de vérités inconnues⁴ ». Conduit à porter un regard sévère sur le système colonial, l'écrivain adopte alors une double posture : d'une part

¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, op. cit., p. 83.

² *Les Mémoires d'un fou*, op. cit., p. 478. Voir la lettre à Louise Colet (13 août 1846, *Corr.*, op. cit., I, p. 301).

³ « La crise de l'esprit » [1919], *Essais quasi politiques, Variété, Œuvres*, Gall., « Pléiade », vol. I, 1957, p. 988.

⁴ Alice Planche, « De Le Clézio à Maupassant. Vers l'amont d'une métaphore », op. cit., p. 65.

critique à l'égard de la civilisation occidentale mais soucieux que le peuple colonisé puisse bénéficier de ses apports, d'autre part convaincu que le colon aussi a à apprendre dudit sauvage. En démultipliant les voix narratives, en adoptant des points de vue divers, en usant aussi de l'ironie et de l'antiphrase, Maupassant pousse le lecteur et se pousse lui-même à questionner les préjugés. Bien plus, de voyage en voyage, il adopte point de vue curieux et respectueux qui tend à reconsidérer l'Autre. C'est la raison pour laquelle, dans sa chronique « Alger à vol d'oiseau » de 1881, le reporter s'engage auprès du lectorat du *Gaulois* à faire preuve d'impartialité :

Beaucoup d[e] questions se lèvent et se heurtent en Algérie ; et, chacun, à Paris, comme ici d'ailleurs, me semble les trancher avec une hardiesse tranquille doublée d'une suffisance admirable. Les bêtises, énormes à première vue, débitées par les phraseurs avocats attitrés de notre colonie, le point de vue étroit, patriotique si l'on veut, mais odieusement inhumain où ils se placent, donnent un désir ardent de tenter de comprendre quelque chose à cette situation unique au monde des populations algériennes. [...] Donc, en traversant l'Algérie, province par province, je m'efforcerai de saisir, si c'est possible, la situation exacte où se trouvent le colon et l'indigène. Je ferai cela sans parti pris pour l'un ou pour l'autre, sans tendresse pour l'Arabe et sans enthousiasme pour le sabre français (*Chro.*, D. I, p. 239-240).

Adoptant la posture inverse de celle du colon fictif qui s'exprimait par sa voix dans « Les Grands Chefs indigènes en Algérie » ou dans « Lettre d'Afrique », Maupassant s'engage, en son nom propre, dans ce texte programmatique où il énonce ses objectifs déontologiques de journaliste : exactitude et impartialité. En témoignent, en guise d'introduction aux récits des colons, les formules « disait-on » ou « on racontait que », par lesquelles il met à distance les propos tenus (*Chro.*, D. I, p. 239). Le respect que l'écrivain a pour son lecteur rejaillit sur son *sujet* d'étude. Outré par les jugements à la fois partisans, stupides, méprisants et manichéens des Blancs sur la situation coloniale, l'écrivain se révèle soucieux de savoir « ce qui se passe dans [la] tête » de l'Arabe, voire de « comprendre son âme » (*AS*, p. 7).

Si Maupassant ne pousse pas sa résolution au point par exemple de donner la parole à l'Autre, de lui offrir le statut de narrateur, comme s'il était « dans [sa] tête » (*AS*, p. 7) – révolution du point de vue qui serait la seule véritable renonciation à l'ethnocentrisme –, il porte, en homme de terrain, un regard de plus en plus sévère sur son gouvernement et ses concitoyens, prompts à s'aveugler sur les effets de la colonisation. Son regard plus ouvert favorise chez lui une réflexion sur la distinction traditionnelle entre barbare et civilisé. Mais ce qui frappe, c'est que sa position, qui témoigne à la fois d'une évolution et d'un certain sens

de la nuance, et qui a sans doute pu à ce titre gêner à son époque, continue de le faire aujourd'hui parmi les spécialistes de la question de la colonisation qui ont tendance à vouloir étiqueter les écrivains. Le problème de la colonisation, si brûlante encore de nos jours et qui trouve un écho dans des problèmes de société actuels, suscite de telles passions que les critiques manquent parfois d'objectivité. Pour la traiter le mieux possible, il faut tenter de tenir compte de tous les propos de notre auteur, sans parti pris.

2. Barbare civilisé et civilisé barbare

Quelle valeur prend la qualification de *barbare* si on admet, avec Lévi-Strauss, nous l'avons dit, que « le barbare, c'est d'abord l'homme qui croit à la barbarie¹ » ? On ne peut imaginer chez l'autre que ce qui existe en soi. Partant, dans l'œuvre de Maupassant, l'opposition entre barbare et civilisé tient-elle encore ? Ces deux états aux frontières mouvantes et perméables ne cessent de se chevaucher, supprimant ainsi toute tentative de hiérarchisation, de discriminations entre les peuples, comme entre les classes sociales.

a- Maupassant, héritier de la pensée humaniste

Montaigne est au XVI^e siècle l'un des premiers à rompre avec la pensée dominante, qui sera en vogue jusqu'au XIX^e. La conquête du Nouveau Monde puis, trois siècles plus tard, la colonisation ayant favorisé le contact avec les peuples dits primitifs, de nombreux voyageurs ont été amenés à interroger la notion de civilisation, pour la mettre en cause. Parmi ceux-ci, des penseurs, des artistes, ainsi que des prêtres comme Bartolomé de Las Casas, dominicain aumônier des conquistadors espagnols qui en 1547, lors de la controverse de Valladolid, défend les droits des peuples indiens et fustige les excès des colonisateurs. La question majeure porte sur la différence entre les Autres et nous² : différence de nature ou différence de degré ? s'agit-il de « *sauvages* heureux, vivant dans une sorte d'âge d'or primitif que l'Europe a oublié depuis longtemps ou, au contraire, appartiennent-ils à des civilisations dont les réalisations matérielles et intellectuelles sont comparables à celles de l'Europe³ ? ». Au lieu de ne voir dans ces peuples si différents qu'animalité humaine et barbarie, Montaigne montre ainsi dans ses *Essais* que c'est l'intolérance, l'étroitesse d'esprit, la partialité qui nous

¹ Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, op. cit., p. 22.

² Voir Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine* (Seuil, coll. « Essais », 1989, 452 p.). L'ordre des mots du titre marque la critique ironique de l'ethnocentrisme par Todorov.

³ Bernard Mouralis, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, op. cit., p. 59.

amènent à porter de tels jugements de valeur. Parlant des peuples du Nouveau Monde, Montaigne propose une redéfinition des mots *barbare* et *sauvage*. « Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage¹ » : ici, ce qui est « inhabituel, étranger, différent de soi » et de ses propres usages est dénommé *barbare* par le vulgaire ; cette équation est dénoncée comme préjugé ethnocentrique. Puis Montaigne glisse habilement du mot *barbare* au mot *sauvage*, dont les connotations contiennent *a priori* les mêmes idées d'archaïsme et de violence : « Ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que nature, de soi et de son progrès ordinaire, a produits²... ». Mais par un retournement non dénué d'humour, l'auteur des *Essais* redéfinit le mot et le rend positif : *sauvage* dès lors devient synonyme de « simple, naturel » par le biais d'une comparaison (« de même que ») avec les fruits : « ... là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun, que nous devrions appeler plutôt sauvages³ ». Au fruit sauvage produit par la seule nature s'oppose le fruit trafiqué, artificiel, donc dégradé. *Sauvage*, qualifié positivement dans le début de la phrase quand il concerne les peuples lointains, est repris par un nouveau changement de sens, disqualifiant, à la fin de la phrase, pour définir les Européens : dans cette deuxième acception, est *sauvage* au contraire ce qui s'éloigne du naturel, a subi l'action de l'homme, a été trafiqué, ce qui implique donc que la nature a été brutalisée (par des greffes) : par ce double renversement, le philosophe – en invoquant le respect de la nature, c'est-à-dire de la Nature, souvent prise comme synonyme de Dieu dans les *Essais* – réhabilite les sociétés sauvages⁴. Dans la même phrase, donc, Montaigne procède à un véritable tour de passe-passe sémantique. C'est à une révolution du type copernicien qui nous invite ici l'auteur des *Essais*.

De même, après avoir étudié l'anthropophagie⁵ des Indiens, Montaigne se penche sur le raffinement de la cruauté exercée par les Européens :

les Portugais qui s'étaient ralliés à leurs adversaires, usaient d'une autre sorte de mort contre eux, quand ils les prenaient, qui était de les enterrer jusques à la ceinture, et tirer au demeurant du corps force coups de trait, et les pendre après.

Et il conclut à propos des Indiens : « Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte

¹ Montaigne, *Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 60.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Montaigne est lui-même héritier d'Euripide, qui prône « une réhabilitation de la sauvagerie » (Jacques Boulogne, « Le barbare, le primitif et le sauvage dans la tragédie grecque », *Études interethniques*, n° 10, 1995, p. 46).

⁵ Voir *Essais*, I, 31, *op. cit.*, p. 66.

de barbarie¹ ». Comme dans le passage précédent, Montaigne utilise la première personne du pluriel ; il s'inclut ainsi dans le « nous » : en soulignant son appartenance au groupe des Européens, il assume sa part de responsabilité au lieu de s'en démarquer en tant que conscience critique comme il le ferait par le choix d'un « vous ». Mais il va plus loin : par l'expression répétée volontairement lourdement « eu égard aux règles de la raison [...], non pas eu égard à nous », Montaigne dissocie le présupposé « nous » égale « raison » inhérent à l'ethnocentrisme, et met l'accent sur le hiatus ou plutôt l'opposition qui existe entre la « raison » d'une part, respectueuse de règles, et « nous » de l'autre, privés et de raison et de règles. Alors que la principale erreur, même chez les esprits les mieux disposés, consiste précisément à oublier que leur point de vue n'est qu'un point de vue, et donc à confondre leur vision avec la Raison et la Vérité, Montaigne est remarquable par cette constante conscience de la relativité de son regard. Porter sur l'autre un œil critique ne permet en rien celui qui regarde de se dédouaner de ses propres erreurs et manquements. Pour illustrer le piège, Montaigne feint malicieusement de rejoindre l'opinion reçue de la supériorité des Occidentaux, « nous les surpassons », mais il s'agit ici d'une supériorité en cruauté !

Dans *Sur l'eau*, Maupassant brosse le portrait cinglant des Européens et de leur

irréversible barbarie [...] qui use ses efforts à créer des engins pour se détruire elle-même [...]. Ah ! nous vivons toujours sous le poids des vieilles et odieuses coutumes, des criminels préjugés, des idées féroces de nos barbares aïeux, car nous sommes des bêtes, nous resterons des bêtes que l'instinct domine et que rien ne change (*SLE*, p. 69, 70, 71).

Comme Montaigne, Maupassant souligne le détournement pervers de l'intelligence humaine, et limite l'avancée des soi-disants civilisés en un perfectionnement des instruments de torture. Mais le ton n'est pas comme chez Montaigne celui du constat objectif d'un observateur neutre qui se livre à une analyse comparatiste des différents moyens de torture. Maupassant ne peut contenir dans son récit de voyage son indignation et sa révolte qui explosent en de nombreux modalisateurs de jugements et de sentiments (« odieuses », « criminels », « féroces », « bêtes ») ; il ne peut retenir ce cri du cœur par lequel il juge et condamne. Ailleurs, il évoquera, mais dans un texte de fiction, sur un ton faussement désinvolte « la tentation » (II, 543) d'exercer la cruauté de manière civilisée, c'est-à-dire de manière élaborée, quasiment esthète. C'est ainsi que le magistrat héros d'« Un fou » voit dans l'exercice du crime l'occasion d'éprouver « des sensations raffinées » (I, 544). En effectuant

¹ *Idem*, p. 66-67.

ce geste d'exception, l'homme de loi s'arroge le droit de transgresser un interdit qui lui donne l'impression d'être « au-dessus des autres » (I, 544).

Bien des philosophes du XVIII^e siècle vont s'inscrire dans la lignée de Montaigne. Dans son ouvrage sur *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières*, Michèle Duchet indique que, dans l'édition dite d'Yverdon, publiée à partir de 1770, l'*Encyclopédie* propose une version remaniée de l'article « Sauvages », qui « tourne à l'avantage de l'homme sauvage, plus heureux et plus libre¹ » que l'homme civilisé. Quant à Rousseau, dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), justement il ne présente pas un sauvage qui vit seul mais déjà en groupe, ce qui implique l'existence des premières règles organisant la vie collective². L'opposition radicale entre *civilisation* et *sauvagerie* n'est plus tenable. Écoutons également Diderot dans le *Supplément au Voyage de Bougainville* :

Il existait un homme naturel ; on a introduit au-dedans de cet homme un homme artificiel, et il s'est élevé dans la caverne une guerre continuelle qui dure toute la vie. Tantôt l'homme naturel est le plus fort, tantôt il est terrassé par l'homme moral et artificiel et dans l'un et l'autre cas le triste monstre est tirailé, tenaillé, tourmenté, étendu sur la roue, sans cesse gémissant, sans cesse malheureux³.

Diderot imagine à Tahiti « une espèce de société moitié policée et moitié sauvage⁴ », sorte d'état intermédiaire, de civilisation naturelle dans laquelle l'homme social reste empreint d'animalité. Mais à Tahiti, la vie sociale témoigne déjà, sous forme embryonnaire, d'une organisation des devoirs et des interdits, notamment en ce qui concerne la sexualité : l'enfant étant vu comme une richesse qui perpétue la famille, toute procréation est favorisée (même par l'inceste) et l'activité sexuelle des femmes qui ne sont pas, ou plus, en état de donner la vie est punie en tant que libertinage. Tahiti se soumet à la loi de la nature, alors que les Européens obéissent à des lois civiles et religieuses qui sont, pour Diderot, mauvaises parce qu'elles sont en contradiction avec celle de la nature. Dans un premier temps donc, l'œuvre semble un éloge inconditionnel de la vie sauvage (ils sont innocents, heureux, libres), mais se nuance dans la quatrième partie : il n'est nullement question pour Diderot d'importer les mœurs tahitiennes en France ; la vertu de Tahiti, c'est surtout sa fonction d'utopie, de mythe à la lumière duquel on peut réfléchir sur les usages, les règles et les lois de la France réelle. Il faudrait chercher un système social où il n'y ait pas (ou le moins possible) conflit

¹ Michèle Duchet, *Anthropologie et Histoire au siècle des Lumières*, Paris, François Maspéro, 1971, p. 409-410.

² C'est pourquoi Lévi-Strauss, dans *Tristes tropiques* (1955), fait de Rousseau le fondateur de l'ethnologie.

³ Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, op. cit., p. 89.

⁴ Diderot, *Réfutation d'Helvétius*, éd. J. Assézat et M. Tourneux, Garnier, 1875-1877, vol. II, p. 431.

entre les trois types de lois (naturelles, civiles, religieuses). Comme chez Montaigne, le « bon sauvage » sert surtout à la critique des tares de la société française ou européenne, tiraillée entre les trois maîtres, le prince, le magistrat et le prêtre. Il faudrait trouver un équilibre où l'homme naturel ne soit pas « enchaîné sous les pieds de l'homme moral¹ », où les lois édictées par la civilisation ne soient pas en contradiction avec son bonheur. En somme, le *Supplément* constitue une sorte de synthèse idéale de la querelle entre nature et civilisation qui tendrait à amoindrir l'écart entre sauvage et civilisé.

Maupassant est lui aussi conduit, par le regard qu'il porte sur l'homme et sur la société, à critiquer la vision évolutionniste de l'Histoire. Dès lors, quelle lumière notre corpus jette-t-il sur le concept de « processus de civilisation² » cher à Norbert Elias ? Avec ce concept, le sociologue allemand développe l'idée qu'à la Renaissance, en France, l'éducation des mœurs et du langage s'élabore sur le modèle de la cour et gagne progressivement les couches bourgeoises. La prescription des conduites est si forte qu'elle débouche sur un contrôle rigoureux de soi, qui favorise un art de l'affectation où les émotions sont tues. Ce modèle que le XVII^e siècle appellera l'*honnête homme* devient bientôt celui de l'*homme civilisé*. Au XVIII^e siècle, la plupart des philosophes définissent l'être civilisé comme celui qui de façon responsable régule ses pulsions, contient la violence qui couve en lui. Peu à peu, cette réglementation devient, au moins en apparence, normalisation, ce dont la société française de la fin du XIX^e est bien représentative. Tout est mis en « ordre », selon le mot-clé de la doctrine positiviste de Comte³.

Dans la synthèse qu'il présente de la pensée doctrinaire d'Auguste Comte, René Verdenal en effet montre que « toute la pensée de Comte tourne [...] autour de cette idée d'ordre », le mot étant pris dans sa double acception de « commandement et arrangement ». Il ajoute que l'ordre est conçu de manière rigide et classifiée « comme l'emboîtement des pièces dans un mécanisme ». Dans cette conception conservatrice, il s'agit d'un cadre, totalement figé, que manifeste clairement la manie de tout classifier : la sociologie organise et décompose la société en classes ; l'histoire est fermée, arrêtée en un tableau d'où le mouvement est banni ; la phrénologie de Gall⁴ confirme cet ordre en hiérarchisant les capacités des différents types humains ; les sciences elles-mêmes classifiées par Comte

¹ Diderot, *Supplément au Voyage de Bougainville*, op. cit., p. 90.

² Norbert Elias, *Sur le processus de civilisation* (1939).

³ Voir *Discours sur l'esprit positif. Ordre et progrès* (1842).

⁴ Franz Joseph Gall (1758-1828) est un médecin allemand, considéré comme le père fondateur de la phrénologie, qui visait à déceler les facultés et les penchants des hommes par la palpation des reliefs du crâne.

« forment un tout fermé¹ », lui-même hiérarchisé entre sciences abstraites et sciences concrètes. Dans son *Cours de philosophie positive*, Comte confine chaque scientifique à une tâche spécifique avec interdiction d'outrepasser les frontières de sa discipline, trahissant une vision immobiliste de la science, de la société, du monde. Chez lui, l'idée d'ordre est donc la clé d'un dogmatisme dans lequel tout ce qui est source de trouble, de variabilité, d'opacité est frappé d'interdit. Dans cette pensée systématique, il n'y a de place que pour les réponses.

Et cette pensée systématique s'applique de manière très concrète. De même que les pauvres sont chassés du centre de Paris, que la capitale est transformée par le baron Haussmann en une vitrine de lumière, de propreté, de beauté, que les opposantes au régime de Napoléon III sont exilés, et que sont sévèrement surveillés et censurés les journaux de l'opposition, de même les comportements individuels sont codifiés, civilisés ou du moins en ont l'air car souvent il ne s'agit que d'une façade. Mais dans un tel climat, comment se gère le socialement inacceptable ? que deviennent les pulsions interdites ? comment la violence trouve-t-elle à s'exprimer ? Ce qui passionne Maupassant, c'est justement de travailler sur les façades, les points de jonction, les seuils entre le privé et le public, le caché et le montré, le bienséant et l'inacceptable, entre le désir et le passage à l'acte... Au contraire de Comte qui rêve d'un monde aux catégories étanches, Maupassant explore les entre-deux, le mouvant, l'inqualifiable. S'étant beaucoup intéressé à cette question, il propose différentes réponses : dans ses textes, la violence – qu'elle soit visible ou invisible – a une place considérable, d'où notamment la grande quantité d'incestes et de meurtres d'une part, de l'autre les terribles *scènes de ménage*. Se développe alors, dans un cas comme dans l'autre, une personnalité clivée entre un dehors courtois, poli, policé d'homme et de femme *du monde*, et un dedans empli de cruauté, qui prend une forme tantôt sadique tantôt masochiste. Mais justement, ce qui frappe ici, c'est que ce clivage est loin d'être net : dans notre corpus, la violence n'est jamais longtemps ou complètement canalisée, elle déborde constamment, toujours prête à sourdre.

La représentation que Maupassant se fait de l'homme (cet animal humain soumis au Vouloir-vivre), du corps (à la fois réceptacle et véhicule de tous les instincts), de la société (un champ de forces) montre que l'homme moderne et l'homme des cavernes ne font qu'un, que les relations sociales sont régies par les lois de la jungle, que la civilisation est pétrie de barbarie, que la culture (au sens de connaissance, de savoir, de raffinement) n'est en rien incompatible avec la sauvagerie. Dans son œuvre, les sauvages ne sont pas là où on les attend

¹ René Verdenal, « La philosophie positive d'Auguste Comte », *La Philosophie. De Kant à Husserl*, dir. F. Châtelet, vol. III, Hachette, coll. « Marabout Histoire », 1973, p. 100-101.

et, à titre d'exemple, la société parisienne est représentée comme une jungle « peuplée d'animaux féroces » (*Chro.*, J. III, p. 60). Ainsi, Maupassant procède à un renversement et à un entremêlement complet des deux notions prétendues opposées et incompatibles de *barbare* et *civilisé*. L'écrivain se garde bien de reproduire un nouvel antagonisme ; s'il n'y a pas de progrès en l'Histoire, loin de lui l'idée qu'il y ait pour autant régression ! La seule loi immuable en la matière, c'est le hasard, l'aléatoire. La vie, l'avenir, le sort de l'humanité sont aux mains d'une loterie le plus souvent sinistre. Par ce retournement, il s'inscrit parmi les héritiers de Montaigne. Dans une chronique véhémence de 1883, consacrée à « L'Orient », il dépossède l'occidental de son qualificatif de *civilisé*, en donnant la parole à un ami du narrateur, qui vit « sur la frontière de l'Asie » (*Chro.*, D. I, p. 711) :

Mais tu as dit que l'Orient était la terre des barbares ; tais-toi malheureux, c'est la terre des sages, la terre chaude où on laisse couler la vie, où on arrondit les angles. Nous sommes les barbares, nous autres gens de l'Occident qui nous disons civilisés ; nous sommes d'odieux barbares qui vivons durement, comme des brutes (*Chro.*, D. I, p. 712).

Le procédé d'inversion souligné par la forme du paradoxe deviendra un leitmotiv cher à l'auteur. Le plus barbare n'est pas celui qu'on croit. Le civilisé est plus barbare qu'on ne l'imagine ou plutôt qu'on ne le dit. L'opposition barbare/civilisé recoupe l'opposition être/parler. D'autant que, dans son discours, le civilisé occupe toutes les positions : la place du locuteur (« nous disons ») et la place du message (nous « nous disons ») ; ce siège bien assuré, il peut énoncer toutes les contrevérités qui lui conviennent.

b- La guerre comme signe de l'irréductible barbarie de l'homme

Cette confusion entre barbare et civilisé devient particulièrement chaotique quand il est question de la guerre. Ayant cours depuis que les hommes sont sédentarisés et étant pratiquée par tous les types de sociétés, la guerre, quelle que soit sa forme, manifeste la barbarie de l'homme. C'est sans relâche, dans des textes de tous registres, que Maupassant dénonce cette violence institutionnalisée.

En principe, les gouvernements ont « le devoir [...] de protéger l'existence de leurs sujets » (I, 165). Et ce notamment en leur garantissant un cadre qui les préserve de toutes sortes de débordements tels que la rage, la violence, le crime. Toutes ces pulsions, tous ces actes irraisonnés, l'État s'engage à les canaliser, en jouant le rôle de médiateur, de

modérateur. Mais en temps de guerre, rien ne va plus : l'État déshonore le contrat qui le lie au citoyen, en stimulant ce qu'il y a de pire en l'être humain. Là réside toute la contradiction : l'État cautionne des pratiques qu'il prohibe en temps de paix. Dans sa chronique engagée intitulée « La Pitié », Maupassant déplore l'absence totale de compassion des politiques et de la population : « quand, pour satisfaire on ne sait quelles ambitions, on ne sait quels antiques préjugés de gloire et de vanité nationale, on envoie des milliers d'hommes combattre et mourir sur la terre inféconde d'Afrique, nous trouvons cela simple et naturel » (*Chro.*, J. I, p. 365). Au nom de la liberté, au nom de la défense du pays, le groupe armé est autorisé à accomplir les actes jugés illégaux à titre individuel (*Chro.*, J. III, p. 397). Dans ce contexte, le meurtre est non seulement justifié mais encouragé¹. Plus le soldat tue, plus on l'honore. Voyons avec quelle véhémence le magistrat d'« Un fou » dénonce la glorification des faits d'armes qu'il appelle « boucheries d'hommes » (II, 541) : les massacreurs se pavanent avec

des plumes sur la tête, des ornements sur la poitrine ; et on leur donne des croix, des récompenses, de titres de toute nature. Ils sont fiers, respectés, aimés des femmes, acclamés par la foule, uniquement parce qu'ils ont pour mission de répandre le sang humain ! Ils traînent par les rues leurs instruments de mort² que le passant vêtu de noir regarde avec envie. Car tuer est la grande loi jetée par la nature au cœur de l'être ! (II, 541-542).

Certes, ce personnage de dément récupère l'argument final pour justifier ses propres crimes. Mais sa condamnation de la perversité de la société n'en est pas moins juste. Plus la guerre est meurtrière, plus elle est une réussite. Dès lors qu'il revêt l'habit de soldat, le criminel devient héros, aussi bien aux yeux du peuple qu'à ceux des grands de ce monde. Et ce précisément parce qu'il commet des actes qui sont refusés aux citoyens. Au fond, en temps de guerre, l'homme rend visible sa face cachée, lâche la bête en lui, extériorise ses pulsions et ses haines, laisse libre cours à son « besoin d'action violente, de lutte » (*Ang*, p. 1206). La guerre est une soupape nécessaire pour libérer la part de violence à laquelle nous ne pouvons nous soustraire car elle est dans notre nature. C'est ce paradoxe qui pousse les hommes à valoriser les guerriers, alors même qu'ils sont « tach[és] de sang » (*Ang*, p. 1207).

Et pourtant, la guerre est une monstruosité, une « abomination » (I, 101), une horreur qui pousse le narrateur de « La Folle » à formuler une prière, celle que « nos fils ne [la] voient plus jamais » (I, 672). Maupassant prête sa voix à cette prière. D'abord, la guerre dévaste tout

¹ Voir « Boule de suif » (I, 101).

² Voir « Le Lit 29 » (II, 176).

sur son passage, « ruinant [...], pillant, massacrant, affamant » le pays¹ (I, 734) : les paysages, dévastés ; les villes devenues des « villes d'agonie » clairsemées de « cimetière[s] d'enfants² », des maisons-cloaques où une « affreuse odeur [...] s'exhale des chambres des trépassés » (*Chro.*, D. I, p. 504) ; les villages, « incendiés » comme dans « Un duel » (I, 947) ; les hommes, « coupé[s] en deux parts » (I, 1220) comme le fils de la mère Sauvage ou amputés comme l'Infirmes (II, 1048), et rayés de l'« état civil » par le gouvernement (II, 543) ; les civils, terrorisés et parfois tués pour n'avoir pas répondu au « Qui vive ? », comme dans « Les Rois » (II, 892). Situé en pleine occupation prussienne, le conte « Deux amis » offre une image emblématique de cet anéantissement généralisé :

le Mont-Valérien tonnait sans repos, démolissant à coups de boulet des maisons françaises, broyant des vies, écrasant des êtres, mettant fin à bien des rêves, à bien des joies attendues, à bien des bonheurs espérés, ouvrant en des cœurs de femmes, en des cœurs de filles, en des cœurs de mères, là-bas, en d'autres pays, des souffrances qui ne finiraient plus (I, 736).

Les participes présents (« démolissant », « broyant », « écrasant », « mettant fin ») montrent l'action en direct, suspendent les gestes, éternisent le temps des atrocités et, à ces douleurs physiques, le dernier (« ouvrant ») répond en terme de douleur psychologique. Dans « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris », Rade, en porte-parole de Maupassant, se livre à la même dénonciation lorsqu'il considère que la guerre « constitue un état permanent de sauvagerie³ » (I, 165). Ailleurs, l'écrivain définit cette pratique comme « le fait des barbares » (*Chro.*, J. I, p. 267). Pratique de sauvage, pratique de barbare, Maupassant emploie indifféremment les deux termes pour qualifier la guerre⁴. Dans *L'Angélus*, évoquant les Prussiens, la comtesse de Brémontal craint de « perdr[e] la tête au milieu de ces sauvages » (*R*, p. 1205). De même, dans « Boule de suif », l'invasion par les « hordes débandées » (I, 83) donne aux Français « l'impression d'être en voyage, très loin, chez des tribus barbares et dangereuses⁵ » (I, 86). Quel que soit le camp auquel on appartient, la guerre fait fi de la culture : en elle « le droit n'existe plus, [...] la loi est morte, [...] toute notion du juste disparaît » (*Chro.*, J. II, p. 295). C'est ce qu'illustre le conte « Un coup d'état » où, en guise d'entraînement, « on exécut[e] des innocents pour prouver qu'on s[ait] tuer » (I, 1000). Écoutons Maupassant s'exprimer à ce sujet dans l'une de ses chroniques les plus engagées :

¹ Voir « Boule de suif » (I, 83, 85), « Deux amis » (I, 732), « Le Père Milon » (I, 824) et « Un duel » (I, 947-948).

² La métaphore du soldat enfant revient dans « Berthe » (II, 357) et « Les Prisonniers » (II, 411, 417).

³ Voir « Un duel » (I, 947) et « L'Aristocratie » (*Chro.*, J. II, p. 374).

⁴ Voir en particulier la chronique « La Guerre », où Maupassant passe d'un terme à l'autre (*Chro.*, J. II, p. 292).

⁵ Voir encore « Boule de suif » (I, 107) et « Les Prisonniers » (II, 412). Dans *Fort comme la mort*, le comte de Guilleroy qualifie Bismarck de « grand barbare » mais dans sa bouche l'expression est méliorative (*R*, p. 870).

La guerre !... se battre !... tuer !... massacrer des hommes !... Et nous avons aujourd'hui, à notre époque, avec notre civilisation, avec l'étendue de science et le degré de philosophie où est parvenu le génie humain, des écoles où l'on apprend à tuer, à tuer de très loin, avec perfection, beaucoup de monde en même temps, à tuer de pauvres diables d'hommes innocents, chargés de famille, et sans casier judiciaire (*Chro.*, J. II, p. 293).

Ce manifeste contre la guerre, Maupassant y tient tant qu'il le reprendra à quatre reprises (dans *Le Gaulois* en juillet 1881, dans le *Gil Blas* en décembre 1883, dans *Sur l'eau* en 1888 et comme préface à *La Guerre* de Garchine en 1889). Quelles que soient les avancées des civilisations, les progrès de l'humanité, il reste toujours en elles une irréductible part de sauvagerie. La propension des peuples – aussi civilisés soient-ils – à se faire la guerre trahit leur tendance à se comporter comme des brutes. C'est exactement comme si la sauvagerie était leur état naturel. Dans l'esprit de Maupassant, la guerre évoque la « sorcellerie, [l']inquisition, [...] une chose lointaine, finie, abominable, monstrueuse, contre nature ». La guerre fait régresser l'homme qui devient en un instant méconnaissable. Et l'écrivain de déplorer que nous devions vivre « encore pendant des siècles sous le poids des vieilles et odieuses coutumes, des criminels préjugés, des idées féroces de nos barbares aïeux » (*Chro.*, J. II, p. 293). Cette pratique inventée par les êtres humains et basée sur la destruction généralisée, des autres et de soi-même est « contre nature ». Cette pratique primitive, primaire, cruelle, signe d'une civilisation balbutiante est « lointaine et monstrueuse ». En un mot, c'est une pratique de sauvages :

Quand on parle d'anthropophages, nous sourions avec orgueil en proclamant notre supériorité sur ces sauvages. Quels sont les sauvages, les vrais sauvages ? Ceux qui se battent pour manger les vaincus ou ceux qui se battent pour tuer, rien que pour tuer ? (*Chro.*, J. II, p. 292).

Reprenant l'argumentation de Montaigne à propos des cannibales, Maupassant renverse la définition traditionnelle du barbare et du civilisé. Chez les uns, la guerre est une nécessité ; chez les autres, un jeu gratuit :

Si encore nous avions le sens pratique des sauvages, si nous utilisions cette chair abattue pour notre nourriture, si la guerre était pour les nations pauvres un moyen d'approvisionnement, si on exportait du soldat salé comme l'Amérique exporte des bœufs ou des porcs en boîtes, il n'y aurait que demi-mal. On exposerait quelquefois les femmes à manger un gigot de leur mari, voilà tout. [...] Mais non. Nous égorgeons pour le plaisir, pour l'honneur, et nous laissons perdre tous ces corps crevés ; ils ne servent qu'à nous donner la peste et le choléra (*Chro.*, D. I, p. 188).

Sous le masque de l'humour noir, on sent se déverser toute la rage de Maupassant envers les peuples cruels qui se prétendent évolués. L'image du gigot humain, aussi choquante et volontairement provocante soit-elle, sert à distinguer deux types de guerre : la guerre pour survivre et la guerre pour se divertir, que nous déguisons sous le mot d'*honneur*. Et donc deux types de civilisations : les « raisonnable[s] », comme la chinoise, et les « barbare[s] » (*Chro.*, J. II, p. 292), comme la française. Ainsi Maupassant conclut-il que « le vrai sauvage est le civilisé. C'est un monstre » (*Chro.*, D. I, p. 188). Nous seuls sommes capables de « tuer des chiens enchaînés [...] pour essayer des revolvers neufs [...], mitrailler par plaisir des vaches couchées dans un champ, sans aucune raison, pour tirer des coups de fusils, histoire de rire¹ » (*Chro.*, J. II, p. 295). Maupassant raconte avec effroi le « le récit de la dernière campagne de Chine, fait par un brave matelot qui en riait encore de plaisir » :

les prisonniers empalés le long des routes pour amuser le soldat ; les grimaces si drôles des suppliciés ; les massacres commandés par des officiers supérieurs, pour terroriser la contrée, les viols dans ces demeures d'Orient, devant les enfants éperdus, et les vols à pleines mains, les pantalons noués aux chevilles pour emporter les objets, le pillage régulier, fonctionnant comme un service public, dévastant depuis les petites cases du tout petit bourgeois jusqu'au somptueux palais d'été (*Chro.*, J. II, p. 298-299).

Bas les masques ! Qui dit civilisation ne dit pas progrès, ni éradication de la sauvagerie. Ainsi, tandis que les hommes « d'autrefois » s'évertuaient à édifier des « cathédrales en dentelle, palais féeriques pour abriter des rêves enfantins et pieux² » (*SLE*, p. 69), ceux d'aujourd'hui s'entêtent à construire des bateaux de guerre, des « monstres de guerre, des monstres de fer » (*BA*, p. 330) faits « de petits morceaux ajustés, soudés, forgés, boulonnés, travail de fourmis et de géants, qui montre [...] toute l'irréversible barbarie de cette race si active et si faible qui use ses efforts à créer des engins pour se détruire elle-même » (*Chro.*, D. I, p. 650). L'art et le génie sont mis au service de la mort et de l'anéantissement. Au maréchal prussien de Moltke qui avait le cynisme de prétendre que

la guerre est sainte, d'institution divine ; c'est une des lois sacrées du monde ; elle entretient chez les hommes tous les grands, les nobles sentiments [...] et les empêche en un mot de tomber dans le plus hideux matérialisme (*Chro.*, J. II, p. 294),

¹ Voir « L'Aventure de Walter Schnaffs » (I, 795-796).

² Sur une humanité capable du meilleur et du pire, voir le réquisitoire de Mme Follenvie dans « Boule de suif » (I, 101).

Maupassant rétorque :

Ainsi, se réunir en troupeaux de quatre cent mille hommes, marcher jour et nuit sans repos, ne penser à rien, ne rien étudier, ne rien apprendre, ne rien lire, n'être utile à personne, pourrir de saleté, coucher dans la fange, vivre comme les brutes dans un hébètement continu, piller les villes, brûler les villages, ruiner les peuples, puis rencontrer une autre agglomération de viande humaine, se ruer dessus, faire des lacs de sang, des plaines de chair pilée mêlée à la terre boueuse et rougie, des monceaux de cadavres, avoir les bras ou les jambes emportés, la cervelle écrabouillée sans profit pour personne, et crever au coin d'un champ tandis que vos vieux parents, votre femme et vos enfants meurent de faim ; voilà ce qu'on appelle ne pas tomber dans le plus hideux matérialisme ! (*Chro.*, J. II, p. 294).

La longueur interminable de la phrase surchargée de détails macabres comme son déséquilibre volontaire (le pivot « tandis que » se situant à l'avant-dernière ligne) correspondent à un état d'émotion exacerbée, d'indignation scandalisée, furieuse, impuissante et désespérée. Les soldats ne sont plus des êtres humains, mais des « hommes redevenus des brutes » (*Chro.*, J. II, p. 295). Ils sont des brutes, c'est-à-dire à la fois des animaux (regroupés « en troupeaux » dormant dans « la fange ») et des êtres bêtes, abêtis, privés d'intelligence, dont les facultés ont été englouties. Et ce n'est pas un hasard si l'armée se compose essentiellement de gens du peuple, « cette misérable chair à canon » qui « ne doit pas être de la chair trop raisonnante ni trop intelligente parce qu'elle deviendrait vite de la chair révoltée » (*Chro.*, J. II, p. 374). La longue série de verbes à l'infinitif dit le caractère dépersonnalisant, uniformisant de l'action armée, qui prive les hommes de leurs ressources personnelles. Car, Maupassant en est convaincu, « la force brutale et l'intelligence¹ » sont incompatibles (*Chro.*, J. III, p. 380). La guerre réduit les hommes à des corps en marche mais des corps sans âmes, vidés de ce que Gérard Delaisement appelle leur « substance généreuse² ». Ce ne sont plus que des machines de mort³, des êtres qui n'existent que sous la forme organique (« viande humaine », « chair pilée », « cervelle écrabouillée », « charcuterie », *Chro.*, D. I, p. 191) et qui finissent en « têtes coupées, sanglantes et grimaçantes » (I, 927), en « pâtée » (I, 795), en « bouillie informe » (II, 117), en « chair décomposée » (*Ang.*⁴, p. 1202), dans une indifférenciation qui broie tout individu. En un mot, la guerre déshumanise. Jean Salem le montre bien, la guerre « place l'homme bien au-dessous

¹ Dans ce texte, Maupassant établit un lien entre les périodes de violence, de guerre et le déclin de la littérature.

² Gérard Delaisement (*Chro.*, D. II, p. 1606).

³ Sur le soldat comme automate, voir « Mlle Fifi » (I, 386), « La Folle » (I, 670), « L'Horrible » (II, 115).

⁴ « Si son auteur avait pu le rédiger complètement, [*L'Angélu*] eût certainement constitué un véhément réquisitoire contre la guerre » (Jean Salem, « Maupassant, la mort et le problème du mal », *op. cit.*, p. 100).

de sa naturelle condition animale : elle est [...] infrahumaine¹ ». C'est le terrible constat que font plusieurs personnages de notre corpus : parce qu'ils s'entretuent, parce qu'ils sont les complices d'une entreprise absurde qui les vouent à leur propre perte, les soldats sont « pi[re]s que des bêtes² » (I, 735).

Pire encore. Le comportement collectif induit par la guerre se propage au niveau individuel. À moins que ce ne soit l'inverse et, comme le dit François Mauriac, qu'il n'« existe un rapport de cause à effet entre les passions de l'individu et les catastrophes collectives³ ». La sauvagerie de tous trouve racine et prolongement dans la sauvagerie de chacun. Voyons en effet la manière dont, dans chaque camp, le soldat fait sienne la cruauté du groupe. Du côté allemand, on pense notamment à Wilhem d'Eyrik, le sous-lieutenant « violent comme une arme à feu » (I, 386) de « Mademoiselle Fifi ». On songe encore au commandant de « La Folle », un « vrai soudard » qui harcèle une pauvre femme alitée « depuis quinze ans par suite d'un violent chagrin » (I, 670), au point de « l'abandonn[er] [...] dans la forêt froide et déserte » où « les loups l'[on]t dévorée » (I, 672). Et il faut voir quelle jouissance éprouve cet officier qui « se m[e]t à rire⁴ » (I, 671) au moment où lui vient cette idée sadique. Loin d'être épargnés, les civils paient le prix fort⁵ dans une guerre où la cruauté s'en donne à cœur joie. Ces deux portraits de brutes montrent en quoi Maupassant souscrit « à la représentation mythique que les principaux écrivains du temps se font [...] de l'Allemand : froid, cruel, lourd, sans-gêne et destructeur⁶ ». Cette représentation est d'autant plus mythique qu'elle recourt souvent à l'animalisation : c'est le cas notamment dans « Un duel », « Les Prisonniers » et « Les Idées du colonel », où les Prussiens sont tour à tour apparentés à des « sauterelles d'Afrique⁷ » (I, 948), à « des loups qui rôdent » (II, 408), à « une bête énorme qui courait, s'allongeait comme un serpent ou se ramassait en boule, prenait de brusques élans, tantôt à droite, tantôt à gauche, s'arrêtait puis repartait⁸ » (II, 166). Dans toutes ces images négatives, l'envahisseur, recouvrant l'ensemble du territoire français, est métaphorisé en fléau, en monstre diabolique, en figure du mal.

¹ « Le bestiaire imaginaire de Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 135. Voir la référence à *De la nature* de Lucrèce, V, 1308-1349).

² Voir « La Guerre » (*Chro.*, D. I, p. 191).

³ « Premier jour de vacances », *Le Figaro*, 25 juillet 1947, p. 1.

⁴ Voir « Un duel » (I, 949).

⁵ Voir « Mohammed-Fripouille » (II, 340).

⁶ Louis Forestier (I, 1410).

⁷ Sur l'invasion par les Prussiens, lire le rêve de Maupassant raconté par Hermine Lecomte de Noüy dans « Guy de Maupassant intime » (*La Grande Revue*, 10 avril 1913), retranscrit par Louis Forestier (I, 1638-1639).

⁸ Voir « Souvenir » (I, 365).

Quant au soldat français, il est logé à la même enseigne. Si l'on peut déceler, à la suite de Louis Forestier, « l'esprit revanchard¹ » de certains contes (I, 365 ; I, 930), Maupassant ne tombe pour autant jamais dans la caricature. Il faut voir avec quelle ironie le chroniqueur décrit un tableau du Salon de mai 1886 intitulé *La Lutte*, prétendument riche en « symboles profonds » (*Chro.*, J. III, p. 259) :

— Quelle lutte, monsieur ? La lutte du noir contre le blanc ? de l'ignorance contre la science ? des ténèbres contre la lumière ? des barbares contre les civilisés ? de l'Allemagne contre la France ? du Nord contre le Midi ? du mal contre le bien ? N'est-ce pas, oui, n'est-ce pas que je vous ai compris ? (*Chro.*, J. III, p. 260).

Par la série d'interrogatives, par la juxtaposition des clichés, Maupassant dénonce la naïveté, la mauvaise foi et le manichéisme de ce que d'aucuns appellent la *croisade du Bien contre le Mal*. Cette défiance du manichéisme trouve probablement sa plus belle expression dans « L'Aventure de Walter Schnaffs », ce conte dans lequel l'écrivain met le lecteur dans la peau d'un soldat prussien. En le décrivant comme un bon père de famille, « pacifique et bienveillant » (I, 793), en dévoilant avec compassion « l'horrible vie d'angoisses, d'épouvantes, de fatigues et de souffrances qu'il m[ène] depuis le commencement de la guerre » (I, 795), Maupassant en fait un guerrier comme un autre, un frère, un alter ego. Sa peur de la mort, c'est celle qu'éprouve n'importe quel soldat, tous camps confondus. La nationalité du personnage est bien vite oubliée au profit d'une figure universelle, celle de l'homme exposé au combat malgré lui et qui en souffre, celle de l'homme qui tient à la vie et qui en mesure le prix.

Dans l'esprit de Maupassant, donc, toutes les nations en guerre ont des germes de barbarie. La France n'échappe pas à la règle. « L'Horrible » pousse l'absurde et l'aveuglement à son comble puisque c'est contre l'un de leurs compatriotes (pire, une femme) que les soldats français déchargent leur « colère furieuse et bestiale » (II, 116). Pendant la guerre de 1870, alors que l'armée française fuit les Prussiens², deux gendarmes se présentent au général de G..., accompagnés d'« un petit homme singulier, vieux, sans barbe, d'aspect vraiment surprenant » (II, 115-116) qu'ils croient être un espion. À peine les soldats entendent-ils prononcer ce terme qu'ils s'emparent du prisonnier, le rouent de coups et le fusillent :

Les soldats tiraient sur lui, rechargeaient leurs armes, tiraient de nouveau avec un acharnement de brutes. Ils se battaient pour avoir leur tour, défilaient devant le

¹ Louis Forestier (I, 1410).

² Voir « Les Idées du colonel » (II, 163).

cadavre et tiraient toujours dessus, comme on défile devant un cercueil pour jeter de l'eau bénite (II, 116).

On est saisi par ce passage : avec l'imparfait de répétition, l'exécution est d'abord apparentée à une attraction de foire si plaisante qu'il faut faire la queue. Mais c'est surtout la comparaison finale qui, sous forme de sacrilège, rend la scène encore plus odieuse : le geste de la bénédiction s'inverse en geste non pas même de mort mais d'acharnement, un défilé de sauvagerie des soldats, une surenchère de folie furieuse. La guerre métamorphose les humains en carcasses vidées d'humanité, de sentiment et de vie, en êtres fantomatiques « étreints par l'abominable sensation de l'abandon, de la fin, de la mort, du néant » (II, 116), en formes vides qui sèment le « massacre » (II, 116), y compris parmi les civils, femmes ou enfants.

Mais l'absurdité de la guerre passe aussi par la transformation en « sauvages » (I, 925) des civils eux-mêmes, qui partagent avec les soldats le statut de vaincus. Voyons le cas du « Père Milon », ce vieux Normand qui tue à lui tout seul seize Prussiens. Alors que les officiers allemands sont convaincus que ces meurtres sont accomplis par plusieurs hommes, ils découvrent un jour le père Milon blessé au visage. Un « conseil de guerre » (I, 824) est alors constitué et le suspect interrogé. Loin de nier les faits, le vieux avoue : c'est lui qui a tué chacun de ces soldats, en recourant systématiquement au « même stratagème » (I, 827) : utiliser le cheval et l'uniforme volés à la première victime. Animé par la cruauté et la haine de l'envahisseur, le vieil homme n'a plus qu'une seule idée en tête : « Tuer des Prussiens ! », avec acharnement (I, 826). En effet, le deuxième soldat a beau « s'abatt[re], sans agonie », c'est-à-dire mourir sur le coup, « le Normand, radieux d'une joie muette de vieux paysan, se rel[ève] et, pour son plaisir, coup[e] gorge du cadavre » (I, 827). « Pour son plaisir » : il n'est question ici ni de légitime défense, ni de patriotisme, mais uniquement de jouissance personnelle, incontrôlée : « dès lors, il ne s'arrêta plus. Chaque nuit, il errait, il rôdait à l'aventure, abattant des Prussiens tantôt ici, tantôt là, galopant par les champs déserts, sous la lune, [...] laissant derrière lui des cadavres couchés le long des routes » (I, 827). La guerre est une drogue, un poison, auquel Milon prend vite goût. De ce vieux paysan la guerre a fait un assassin, un « chasseur d'hommes » (I, 827). Elle a développé en lui un tel besoin de haine qu'il l'alimente avec tout ce qu'il trouve : jusqu'aux « chevaux » allemands assimilés aux ennemis (I, 827). Pris dans un engrenage, Milon est devenu un sauvage.

Cette haine de l'ennemi, on la retrouve chez M. Dubuis, ce marchand riche d'« Un duel » que le hasard a placé dans le même wagon qu'un Prussien prétentieux qui l'accable de propos railleurs, humiliants et menaçants. C'est au moment où celui-ci lui porte atteinte

physiquement, en commençant à lui arracher des poils du nez dans le but de « bourrer [s]a pipe » (I, 950), qu'il contre-attaque et, « les tempes gonflées, les yeux pleins de sang », se met à frapper l'homme, à « tap[er], tap[er] sans repos, sans prendre haleine, sans savoir où tomb[ent] ses coups » (I, 950). Le mélange du burlesque et de l'inquiétant est vraiment un signe distinctif de l'écriture maupassantienne. En faisant du Prussien qu'on lui a confié son bouc émissaire, le père Antoine trahit le même comportement. D'abord il l'insulte sans cesse, en le surnommant « mon cochon » (I, 773). Mais cela ne suffit pas à étancher sa soif de vengeance. Un soir, donc, la farce vire au drame : alors que les deux hommes sortent complètement saouls d'un cabaret, le Français se met à bousculer l'Allemand. Après coups de poing et corps à corps, l'un sort son sabre, l'autre l'assomme de son fouet. Affolé par l'idée d'être fusillé, Antoine ramasse le corps du soldat et le cache dans sa fosse à fumier. Des heures plus tard, réveillé par les aboiements de son chien, Antoine découvre que son Prussien n'est pas mort :

Et, s'élançant sur l'Allemand, il jeta en avant de toute la vigueur de ses deux bras sa fourche levée comme une lance, et il lui enfonça jusqu'au manche les quatre pointes de fer dans la poitrine.

Le soldat se renversa sur le dos en poussant un long soupir de mort, tandis que le vieux paysan, retirant son arme des plaies, la replongea coup sur coup dans le ventre, dans l'estomac, dans la gorge, frappant comme un forcené, trouant de la tête aux pieds le corps palpitant dont le sang fuyait par gros bouillons (I, 778-779).

À lui tout seul, le premier coup était fatal. Mais la haine met le Normand dans une véritable transe. Hystérique, frénétique, il porte atteinte à chaque partie du corps ennemi, pour satisfaire enfin sa monomanie : « écharper le Prussien » (I, 773). Il est difficile, ici, de savoir ce qui meut le criminel. De même que, dans « Un duel » (I, 947), Dubuis passera aux yeux de certains pour un défenseur de la patrie, aux yeux d'autres pour un assassin, de même le lecteur hésite-t-il à voir en Saint-Antoine davantage un patriote qu'un homme agi par la cruauté, cette cruauté qui sommeille en chacun de nous et qui peut-être se serait accommodée de n'importe quelle autre victime. Cette hypothèse est d'autant plus attirante que le Français, jamais soupçonné du meurtre du Prussien, laisse sans scrupule un innocent être arrêté et condamné à sa place.

Sauvage, la guerre l'est enfin parce qu'elle s'apparente à un rituel anthropophage. Les sentiments haineux induits par l'état de guerre poussent l'homme à vouloir anéantir son

ennemi tout en se l'appropriant¹, de manière plus ou moins métaphorique. Ainsi, sur le continent africain, certains colons ont été contraints à devenir anthropophages, telle la troupe du colonel Flatters, pourchassée par les Touaregs lors d'un terrible épisode que le chroniqueur raconte dans un article² de 1881 :

On se rappelle [...] l'épouvantable fuite, la retraite horrible des survivants restés à garder le camp, qui, sans eau, sans chameaux, partirent à travers le sable, et, après quelques jours de marche, sentant qu'il fallait s'entre-tuer et s'entre-manger, se mirent à marcher isolément, à portée de fusil l'un de l'autre, et se cachant, se rasant comme des gibiers derrière toutes les saillies du sol. Un soir enfin, le premier duel eut lieu ; le premier mort, frappé d'une balle, roula sur le sol, et tous accoururent à cette curée humaine. Un Arabe, armé d'un couteau, s'improvisa boucher, dépeça et distribua la victime aux camarades, qui se sauvèrent avec leurs parts, et reprirent, loin [l'un] de l'autre, leur marche terrible. Et durant plus d'une semaine, le monstrueux combat recommença chaque jour et chaque jour les misérables dévoraient un des leurs. Le dernier tué et mangé ainsi fut le maréchal des logis Pobéguin. Le lendemain, les secours envoyés d'Ouargla rencontraient les débris de la colonne (*Chro.*, J. III, p. 363-364).

On le voit, le climat d'Afrique ne fait qu'attiser la déshumanisation des protagonistes de cette scène. Privés d'eau, cernés par les dunes de sable, les hommes affamés se transforment rapidement en bêtes sauvages qui se dévorent entre elles. Les rescapés se voient l'un l'autre comme une proie et comme un chasseur, et ne redeviennent « camarades » que le temps du partage. Tout sentiment aboli, il ne reste plus que le besoin primaire, l'instinct de la faim.

Dans « Tombouctou » aussi, le cannibalisme n'est pas uniquement symbolique. Ainsi le lieutenant Védié raconte-t-il l'histoire de l'un de ses hommes, « un nègre énorme » (I, 923) dont les exploits atypiques ne font que conforter l'image du noir cannibale. Lors des événements de 1870, alors que le régiment meurt également de faim, le soldat africain procure à son supérieur de la viande dont l'origine va se révéler suspecte :

Et il m'apporta en effet un excellent filet. Mais de quoi ? [...] Alors une pensée horrible me vint. Ces nègres étaient nés bien près du pays où l'on mange des hommes ! Et chaque jour tant de soldats tombaient autour de la ville ! J'interrogeai Tombouctou. Il ne voulut pas répondre. Je n'insistai point, mais je refusai désormais ses présents (I, 928).

Ici, le narrateur (double de l'auteur) joue avec le mythe de l'Africain mangeur d'hommes. Quand il ne ramène pas de la viande douteuse, Tombouctou est « torturé par le

¹ Les tendances cannibales surgissent même hors contexte de guerre, voir « L'Héritage » (II, 51) et « Le Marquis de Fumerol » (II, 811).

² Maupassant raconte la même histoire dans « L'Horrible » (II, 118-119).

besoin d'engloutir les corps brillants » que constituent les uniformes prussiens (I, 928). L'ambivalence est clairement maintenue autour de la nature de ces *corps*. Et le narrateur de préciser que, si le soldat n'avait pas pu les enfouir dans sa large poche, « il les aurait sans doute avalés » (I, 928). Tout au long du récit, donc, est filée la métaphore de l'absorption de l'ennemi, ou tout au moins de ses attributs. Loin de se cantonner aux régions colonisées, les pratiques anthropophages se rencontrent en tous lieux, dans toutes les cultures. Ainsi l'incipit de « Deux amis » donne-t-il un avant-goût amer à l'ensemble du récit : « Paris était bloqué, affamé et râlant. Les moineaux se faisaient bien rares sur les toits, et les égouts se dépeuplaient. On mangeait n'importe quoi » (I, 732)¹. Par de suggestives parataxes, ces trois premières phrases lacunaires annoncent la métaphore finale du récit. Deux amis partis à la pêche sont faits prisonniers par les Prussiens. À peine sont-ils fusillés et jetés à l'eau pour ne pas avoir révélé un mot de passe qu'ils ne connaissent pas, l'officier prussien ordonne à un soldat de lui faire frire, « pendant qu'ils sont encore vivants » (I, 738), les poissons pris par les deux pêcheurs. Sauvage et Morissot finissent donc engloutis par le fleuve, tout comme les poissons de leur pêche sont avalés par le Prussien. Par une circulation croisée, les deux espèces différentes sont indifférenciées et vouées à un même sort, la mort. Le texte, confondant ainsi fritures et victimes, fait du Prussien un « ogre² » qui dévore métaphoriquement ses proies. À chaque fois, il s'agit bien de supprimer l'ennemi en l'assimilant. C'est encore le cas dans « Saint-Antoine », où le Normand assimile son Prussien à un « cochon » plein de « gras » et de « couenne » (I, 774). On retrouve encore et toujours la même image de la dévoration, qui renforce la dénonciation.

Car, sur cette question, on ne peut pas dire que l'écrivain mâche ses mots. En effet, dès l'âge de dix-sept ans, Maupassant exprime sa haine de la guerre dans un poème intitulé « La Nouvelle Loi militaire », dont le héros déplore de ne pas être une fille. Forcé de se rendre « sur les champs de carnage » et de participer aux « orages » du monde, il sait d'avance qu'il « reviendr[a] tout boiteux et sanglant », amputé aussi bien physiquement que moralement. Mais alors que le jeune poète considère le « destin » comme responsable de la guerre (V, p. 141-142), c'est à l'État que, par la suite, l'écrivain Maupassant s'en prendra. À cet État qui prétend que la guerre est « une nécessité horrible » (*Chro.*, D. I, p. 191) et qui fait du

¹ Louis Forestier donne une indication intéressante sur le début de cette nouvelle : « La première phrase du texte est un alexandrin. Le fait est rare chez Maupassant qui possède de façon très sûre le sens de la prose. J'incline donc à penser que l'écrivain fait signe au lecteur et le renvoie, sous une forme à peine parodique, au souvenir de *L'Année terrible*. Ce volume de Victor Hugo avait paru en 1872. Tout le monde en connaît la *Lettre à une femme* (« Janvier », II) qui contient ce vers : « Nous mangeons du cheval, du rat, de l'ours, de l'âne » (*R*, p. 1512).

² Richard Bolster, « *Mademoiselle Fifi* : an unexpected literary source » (*MCR*, *op. cit.*, p. 36).

patriotisme une vertu¹, aucune circonstance atténuante n'est accordée. Maupassant l'incrimine violemment, lui qui, à l'inverse, souscrit à l'aphorisme démystificateur de Spencer : « le patriotisme est pour la nation ce qu'est l'égoïsme pour l'individu » (*Chro.*, J. I, p. 362). Les élans patriotiques sont d'autant moins vertueux qu'ils émanent des classes sociales les plus épargnées par la guerre. C'est ce qu'énonce clairement le narrateur de « La Mère Sauvage », dans une incise que l'écrivain lui-même reprendrait à son compte :

les paysans n'ont guère les haines patriotiques ; cela n'appartient qu'aux classes supérieures. Les humbles, ceux qui paient le plus parce qu'ils sont pauvres et que toute charge nouvelle les accable, ceux qu'on tue par masses, qui forment la vraie chair à canon, parce qu'ils sont le nombre, ceux qui souffrent enfin le plus cruellement des atroces misères de la guerre, parce qu'ils sont les plus faibles et les moins résistants, ne comprennent guère ces ardeurs belliqueuses, ce point d'honneur excitable et ces prétendues combinaisons politiques qui épuisent en six mois deux nations, la victorieuse comme la vaincue (I, 1219-1220).

Tant d'argent gâché, tant d'énergie dépensée, tant d'hommes tués pour rien ! Les pauvres paient de leur vie pour défendre les idées patriotiques et les élans revanchards des riches. C'est ce qui fait dire à André Vial que, pour Maupassant, « l'humanité se divise [...] en maîtres et en esclaves [...], en élus et en exclus² », tandis que, pour le pays lui-même, la situation finale est similaire, qu'il ait ou non gagné : l'outil de comparaison « comme » étant ici comme le fléau d'une balance.

Puisque les humbles se taisent et s'exécutent, la révolte se fera entendre par la voix de l'écrivain. Parmi les articles de journaux rédigés par Maupassant, nombreux sont les textes aux allures de pamphlets qui pourfendent sans équivoque cette pratique monstrueuse. « La Pitié » est l'un de ces textes réquisitoires dans lequel il s'insurge contre le fait qu'on trouve « simple et naturel » d'« envo[yer] des milliers d'hommes combattre et mourir » (*Chro.*, J. I, p. 365), tandis qu'on se paie le luxe de crier au scandale lorsque des animaux sont sacrifiés. De même, dans l'article « La Guerre », l'écrivain clame sa crainte de voir l'Afrique transformée en « une abondante pépinière, où les guerres pousseront pour nous à discrétion » (*Chro.*, D. I, p. 191). Chacun de ces textes va à l'encontre d'une idée communément répandue qui fait de Maupassant un écrivain qui « mépris[e] la politique » (*Chro.*, J. II, p. 273), selon l'expression de Jules Vallès. Certes, notre auteur se méfie de la politique en tant que chapelle qui obligerait à penser de manière unifiée, uniforme. Mais cela ne l'empêche pas, loin s'en faut, d'aborder certains problèmes de manière tout à fait engagée. Sur la question de la guerre

¹ Vertu que l'Académie demande aux poètes de chanter, voir « Sursum corda » (*Chro.*, J. II, p. 288). Dans « Mon oncle Sosthène » (I, 503) et dans « Zut ! » (*Chro.*, J. I, p. 266), le patriotisme est également ridiculisé.

² André Vial, *Faits et Significations*, op. cit., p. 351.

notamment, il s'exprime sans équivoque. C'est bien la voix de Maupassant que l'on entend dans les articles écrits lors des affaires tunisiennes et de la guerre de Chine. Il n'y a pas d'ambiguïté possible non plus sur l'identité du *je* qui s'exprime dans la chronique du 11 décembre 1883 intitulée « La Guerre ». On voit à quel point Maupassant tient à cette chronique-pamphlet, qui est reproduite dans différents journaux et sous différentes formes, pour être finalement insérée dans *Sur l'eau* en 1888 puis choisie comme préface à *La Guerre* de Garchine en 1889. Toutes ces versions traduisent la persistance de l'engagement maupassantien sur cette question. De reprise en reprise, l'écrivain modifie sensiblement son texte dans le sens d'une plus grande noirceur. Ainsi le récit de voyage offre-t-il la vision la plus pessimiste puisque la paix future des peuples n'y est même plus envisagée :

Pourquoi ne jugerait-on pas les gouvernements après chaque guerre déclarée ? Si les peuples comprenaient cela, s'ils faisaient justice eux-mêmes des pouvoirs meurtriers, s'ils refusaient de se laisser tuer sans raison, s'ils se servaient de leurs armes contre ceux qui les leur ont données pour massacrer, ce jour-là la guerre serait morte... Mais ce jour ne viendra pas ! (*SLE*, p. 75).

Maupassant espère, sans y croire, une réaction des peuples. Tandis que, dans la chronique de 1883, le passage s'achevait sur « Et ce jour viendra... » (*Chro.*, J. II, p. 296), ici aucun espoir en perspective. Maupassant le sait, les peuples « ne se lève[nt] pas contre les gouvernements » (*Chro.*, J. II, p. 293). L'hypothétique des quatre « si » pèse trop peu face à la certitude du futur nié. L'écrivain se fait de la guerre une vision déterministe, comme une fatalité à laquelle l'humanité ne peut échapper. Commentant « Boule de Suif », « Le Lit 29 », « Un duel » et d'autres nouvelles de guerre, Marie-Claire Bancquart nous met en garde : ne nous y trompons pas « Maupassant n'est nullement pacifiste¹ » ; il y aura toujours des guerres, la nature humaine est ainsi faite.

c- Synthèse et non opposition entre barbare et civilisé : quand l'un se civilise, l'autre se barbarise²

Certes, la guerre ne constitue qu'un cas particulier dans l'histoire d'un pays, un temps de crise. Mais elle est au fond, pour paraphraser Carl von Clausewitz, la « continuation³ » de la barbarie naturelle de l'homme. Si la guerre est barbare à grande échelle, ce qui intéresse

¹ Marie-Claire Bancquart, Préface, commentaires et notes de *Boule de Suif*, *op. cit.*, p. 246.

² L'expression, nous y reviendrons plus loin, est de Flaubert.

³ Dans son essai *De la guerre* (1832), l'officier prussien Carl von Clausewitz définit la guerre comme la « continuation de la politique » (éd. Librairie Académique Perrin, trad. L. Murawiec, 1999, p. 46).

Maupassant, c'est la banalité de la barbarie, qui couve sans cesse, toujours prête à surgir¹. Sentant comme Flaubert « monter du fond du sol une irrémédiable Barbarie² », notre auteur en traque chez l'homme les signes, multiples. Au fond, la civilisation ne serait qu'un masque. Ce qui frappe à la lecture des textes de notre corpus, c'est cette impossibilité à se soustraire aux pulsions, qui font remonter à la surface une facette nettement moins lisse et polie de l'humanité. Bien peu de choses suffisent parfois à faire surgir l'instinct, à faire craquer le vernis des convenances et des conventions. De même que, dans *Les Liaisons dangereuses*³, la libertine marquise de Merteuil se livre – mais en sauvegardant toujours l'apparence – à une quête éperdue de plaisir et de pouvoir aux dépens de tous les protagonistes qui deviennent ses victimes, de même les personnages prétendus respectables de Maupassant blessent, humilient, détruisent, violent, tuent sans vergogne, sous des dehors bien propres.

Le duel, d'une grande banalité au XIX^e siècle, est particulièrement emblématique de la barbarie du civilisé. Par tous les moyens Maupassant dénonce cette pratique de « brute » (*BA*, p. 313 ; I, 1160), cette « coutume sauvage » (*Chro.*, J. I, p. 350). Écoutons la voix du chroniqueur :

« En prenant le sujet au point de vue le plus élevé, nous pouvons affirmer que l'homme ne peut commencer à sortir de la plus profonde barbarie que lorsque le devoir sacré de la vengeance du sang, qui constitue la religion du sauvage, commence à être moins sacré. » Diable ! il me semble que nous sommes en ce moment jusqu'au cou dans la plus profonde barbarie ; et le bois du Vésinet est une région infiniment plus sauvage que le centre de l'Afrique ou le bord des Amazones ! (*Chro.*, J. I, p. 349-350).

Plus le rituel se sophistique, plus il se vide de son sens : du devoir sacré de la vengeance des sauvages qui a une légitimité certaine au sein de la tribu, le combat d'homme à homme s'étirole chez les Français en dérisoire « point d'honneur » qui ne masque, sous cette « niaiserie » qu'une insondable inanité (*Chro.*, J. I, p. 350). Avec vigueur, Maupassant déplore ici le fait que l'homme moderne n'ait pas trouvé d'exercice moins ridicule et moins aberrant. Le duel nous permet d'évacuer ce qui « reste toujours en nous du sauvage, du vieil esprit féroce de nos pères, un besoin de lutte, de force déployée et d'ivresse du corps aux heures de danger » (*Chro.*, J. I, p. 354) : le « nous » est intéressant, qui souligne que l'auteur

¹ Voir, dans « La Petite Roque », la réponse du médecin à Renardet qui se demande qui « a bien pu faire un pareil coup » : « — Qui sait ? Tout le monde est capable de ça. Tout le monde en particulier et personne en général » (II, 624).

² Lettre à Tourgueniev (13 nov. 1872, *Corr.*, IV, *op. cit.*, p. 604). Voir aussi *Corr.*, Conard, vol. VI, p. 134-135.

³ Roman épistolaire de Choderlos de Laclos (1782).

ne s'exclut nullement du groupe. Dans l'épisode du duel de *Bel-Ami*, l'absurdité de la pratique est mise en exergue par la réaction du cocher qui, spectateur de la scène censée être grave, ne peut s'empêcher de « ri[re] » (*BA*, p. 320). Quand elle ne déclenche pas le rire, la bêtise du duel entraîne colère, peur, terreur... et même – comble d'absurdité ! – suicide, comme dans « Un lâche » (I, 1161). Dans le texte que le baron de Vaux lui a demandé en guise de préface à ses *Tireurs au pistolet* (1883), Maupassant présente le duel comme la trace absurde des « coutumes brutales de nos ancêtres », le signe de l'éternelle « bêtise humaine » (*Chro.*, J. II, p. 325). Atavisme ou plutôt tare héréditaire, on voit bien là qu'aux yeux de Maupassant, le Temps ne concourt nullement au perfectionnement de l'espèce humaine plutôt condamnée – comme les animaux – à la répétition du même qu'à l'amélioration grâce aux acquis.

Sous sa forme paroxystique, la sauvagerie des hommes prend, dans le monde civilisé, la forme de l'anthropophagie¹, plus ou moins métaphorisée. À commencer par les textes qui traitent de la guerre : prenant le contre-pied de l'un des clichés exotiques les plus tenaces, Maupassant, nous l'avons vu plus haut, fait des soldats – tous camps confondus – des cannibales en puissance ; il sape ainsi le préjugé qui consiste à faire du cannibalisme le monopole des indigènes. La nouvelle « Boule de suif » est originale à cet égard puisque l'engloutissement de la prostituée, qui constitue la métaphore centrale du texte, procède des deux camps, le camp allié et le camp ennemi. Très vite, la métaphore est annoncée, sous forme ironique, lorsque Loiseau propose « de manger le plus gras » d'entre les voyageurs (I, 93). De même, pour le partage des provisions de Boule de suif : « Les bouches s'ouvraient et se fermaient sans cesse, avalaient, mastiquaient, engloutissaient féroce­ment » (I, 94) : avec ce saisissant gros plan (cinématographique avant la lettre), les sujets n'existent que par la voie de leur organe dévorateur. Par le recours à un vocabulaire tel que « dévor[er] des yeux » (I, 94) où se confondent nourriture et être humain, la jeune femme est assimilée à un objet comestible et « sauvée de la dévoration cannibale par son substitut alimentaire² », le panier de provisions. Certes, la métaphore semble cruciale, qui fait passer la dévoration sur le plan symbolique ; mais la nouvelle ne se satisfait justement pas de ce déplacement puisque Boule de suif sera bel et bien *offerte*, comme un plat de résistance à tous les sens du terme, à l'insatiable acharnement du Prussien, à sa consommation. Et de ce qui reste d'elle, les autres dans la diligence ne feront – si l'on peut dire – qu'une bouchée. L'anthropophagie est pour

¹ Le thème de l'anthropophagie, nous l'avons vu, est particulièrement développé dans les textes sur la guerre.

² Alain Boureau, « Boule de suif ou la république des ogres », *op. cit.*, p. 31.

Maupassant la transgression suprême puisqu'elle est à la fois violence faite à autrui et négation de son identité d'homme.

Mais cette thématique de l'anthropophagie ne se restreint pas aux récits de guerre. La violation du tabou est également à l'œuvre dans la nouvelle intitulée « Le Vieux », récit sordide d'un vieil homme qui « tarde » (I, 1134) à mourir : fortement préoccupé par les travaux agricoles, le couple Chicot annonce par avance aux voisins le décès du vieux père. D'emblée, « pour ne point perdre de temps » (I, 1133), la femme prépare les chaussons aux pommes pour les invités. Deux jours plus tard, les voisins s'en viennent porter leurs condoléances, mais le père est toujours vivant. Le vieux finit par s'éteindre au moment où toute l'assemblée profite de la collation. De ce texte riche en sous-entendus, Alain Roy tire une analyse psychanalytique inspirée du mythe freudien de la horde primitive¹ : si l'on admet avec lui que les pommes sont « le fruit de l'arbre totémique, symbole de la figure paternelle », manger des douillons revient alors dans ce récit allégorique à manger le père. Après avoir rappelé que la mort de la figure paternelle et le repas collectif qui la suit constituent les éléments propres à ce mythe, le critique montre comment Maupassant en renverse les mécanismes par un jeu sur la chronologie. Alors que, dans le mythe, l'ingestion cannibalique du père mort fait suite au parricide, le repas de douillons se déroule dans la nouvelle en même temps que l'agonie du vieil homme. La simultanéité des deux scènes renforce la charge cruelle du texte. Pire : au lieu d'en être la conséquence, le repas pourrait bien être la cause symbolique du meurtre. « Selon cette nouvelle version, le père est dévoré vivant par les fils et doit assister, pour un temps du moins, au spectacle de sa propre mise à mort ». Ici, quelle réjouissance n'éprouve-t-on pas à apprendre que, dans les pages qui précèdent le récit de la horde primitive, « Freud décrit avec force détails la coutume bédouine de la fin du IV^e siècle qui consistait à manger vivant le chameau sacrificiel. Représentation sans doute trop insoutenable pour Freud, qui abandonne sa réserve habituelle et qualifie de *rite barbare* cette forme de sacrifice² ». En faisant, lui, coïncider le repas et le meurtre, Maupassant donne à voir une mise à mort digne des rites les plus primitifs, qui rend compte avec force de la barbarie de l'humanité que ne retient aucun sacré.

Ainsi donc, le barbare est inscrit dans le civilisé. Incapable de faire disparaître à jamais son état antérieur, l'individu est un être composite à multiples facettes. On trouve la conscience de ce troublant phénomène chez Flaubert qui dans sa clairvoyance sans concession

¹ Voir Freud, *Totem et Tabou*, *op. cit.*, p. 212-213.

² Alain Roy, « Le thème de la pomme dans “ Le Vieux ”... », *op. cit.*, p. 748, 749.

se décrit dans une lettre du 7 septembre 1870 à George Sand : « je me sens plutôt sauvage. Le sang de mes aïeux, les Natchez ou les Hurons, bouillonne dans mes veines de lettré, et j'ai, sérieusement, bêtement, animaleusement *envie de me battre*¹ ». Ce rapprochement inattendu entre le sauvage et le lettré dit bien la volonté de combiner deux états *a priori* incompatibles, tout comme la juxtaposition des trois adverbes « sérieusement, bêtement, animaleusement ». Dans son œuvre où se succèdent romans historiques et romans modernes, Flaubert, plus qu'il ne les oppose, opère la synthèse entre le barbare et le civilisé. C'est ce dont devait témoigner un projet qu'il a longtemps mûri et dont il fait part dans sa correspondance à Mme des Genettes :

Si j'étais plus jeune, si j'avais de l'argent, je retournerais en Orient pour étudier l'Orient moderne, l'Orient-isthme de Suez. Un grand livre là-dessus est un de mes vieux rêves. Je voudrais faire un civilisé qui se barbarise et un barbare qui se civilise, développer ce contraste des deux mondes finissant par se mêler².

Car, pour Flaubert, « nous sommes tous nés nomades. On ne manque point à ses origines impunément. Il n'y a pas longtemps que nous étions des Barbares³ ! ». Selon l'ermite de Croisset donc, l'homme est irrémédiablement le même dans toutes les sociétés, qu'il soit sauvage ou civilisé, païen ou monothéiste. « Le barbare, c'est la vérité du bourgeois ; sous les oripeaux de la modernité, sous le *verniss* ou la *pommade*⁴, la même barbarie resurgit toujours⁵ ». C'est également l'objectif que s'est fixé Zola en projetant d'écrire *La Bête humaine* : « Je voulais exprimer cette idée : l'homme des cavernes resté dans l'homme du XIX^e siècle, ce qu'il y a en nous de l'ancêtre lointain⁶ ». Si Flaubert considère que toutes les époques se valent, il accorde toutefois aux barbares antiques une faculté de représentation crue et vraie de la cruauté humaine. On trouve la même haine du vernis chez Maupassant, qui traque, lui, chez ses contemporains, les indices primitifs de l'homme sous les prétendues bonnes manières. Pol Neveux l'a bien noté dans son introduction aux *Œuvres complètes* de Maupassant :

Vainement [la civilisation] a tenté d'enchaîner le fauve qui, au fond de sa geôle, gronde et s'insurge : dans l'homme d'aujourd'hui, paysan ou citadin, noble ou

¹ *Corr.*, vol. IV, *op. cit.*, Pléiade, p. 232. Voir la lettre à Louise Colet, 26 août 1846 (*Corr.*, *op. cit.*, I, p. 314).

² 10 nov. 1877, *Corr.*, vol. VIII, éd. Conard, 1930, p. 94.

³ Flaubert, « Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie », 29 août 1862, *Corr.*, *op. cit.*, III, p. 243.

⁴ Voir les lettres de Flaubert à Louise Colet du 8 février 1852 et du 19 mars 1854 (*Corr.*, *op. cit.*, II, p. 43, 538).

⁵ Sandrine Berthelot, « Du barbare antique au primitif moderne... », *Discours sur le primitif*, *op. cit.*, p. 89.

⁶ Lettre à Van Santen Kolff, 6 juin 1889, *Les Rougon-Macquart*, Gall., « Pléiade », 1976, vol. IV, p. 1744. Cité par Sophie Spandonis, « *Bête humaine* ou *Animal d'avenir*... », *Discours sur le primitif*, *op. cit.*, p. 96).

bourgeois, Maupassant retrouve l'homme éternel qui dans la ferme, le bureau ou le salon se souvient toujours de la caverne et des bois¹.

C'est à ce titre que le personnage d'« Amour » revendique cette double appartenance, source de contradiction et de richesse : « Je suis né avec tous les instincts et les sens de l'homme primitif tempérés par des raisonnements et des émotions de civilisé » (I, 845). L'homme moderne se caractérise par l'alliance de tendances antinomiques, la réconciliation harmonieuse des facettes du prisme complexe qui le constitue.

Mais cette alliance est souvent dysharmonique. À cet égard, « Mademoiselle Fifi » est une puissante métaphore de la barbarie du XIX^e siècle, encouragée par le contexte de la guerre de 1870. Dans cette nouvelle, des soldats prussiens occupent depuis plusieurs mois le château d'Uville, rempli d'œuvres d'art :

Aux murailles pendaient des toiles, des dessins et des aquarelles de prix, tandis que sur les meubles, les étagères, et dans les vitrines élégantes, mille bibelots, des potiches, des statuettes, des bonshommes de Saxe et des magots de Chine, des ivoires anciens et des verres de Venise, peuplaient le vaste appartement de leur foule précieuse et bizarre (I, 388-389).

Afin de remédier au désœuvrement général, l'un des lieutenants invente comme distraction originale la démolition des objets de valeur :

Mlle Fifi, de temps en temps, faisait la *mine* ; et tous les officiers, ce jour-là, s'amusaient vraiment pendant cinq minutes. Le petit marquis alla chercher dans le salon ce qu'il lui fallait. Il rapporta une toute mignonne théière de Chine famille Rose qu'il emplit de poudre à canon, et, par le bec, il introduisit délicatement un long morceau d'amadou, l'alluma, et courut reporter cette machine infernale dans l'appartement voisin. [...] Mlle Fifi, entrée la première, battait des mains avec délire devant une Vénus de terre cuite dont la tête avait enfin sauté ; et chacun ramassa des morceaux de porcelaine, s'étonnant aux dentelures étranges des éclats, examinant les dégâts nouveaux, contestant certains ravages comme produits par l'explosion précédente ; et le major considérait d'un air paternel le vaste salon bouleversé par cette mitraille à la Néron et sablé de débris d'objets d'art. Il en sortit le premier, en déclarant avec bonhomie : « Ça a bien réussi, cette fois » (I, 389).

Dans un tel contexte, on se serait plutôt attendu à ce que l'occupant pille et s'octroie le trésor de guerre. Au lieu de cela, les Prussiens font acte de sacrilège. Détruire de tels objets, c'est certes se désennuyer, mais aussi entreprendre un mini-anéantissement de la civilisation, dans la mesure où l'œuvre d'art symbolise le degré le plus élevé de l'humanité. En confectionnant sa bombe avec soin, « délicatement » – car il peut y avoir du raffinement dans

¹ Pol Neveux, *Étude, op. cit.*, p. LIII-LIV.

la sauvagerie¹ –, le Prussien s'avère un civilisé barbare : sous la figure de ce « petit marquis » se révèle une véritable « brute² » (I, 394).

Dans *Bel-Ami* également, par la férocity de leur appétit, les mondains sont parfois assimilés à des sauvages. Ainsi, le buffet de clôture de l'assaut organisé « sous le patronage de toutes les femmes des sénateurs » (*BA*, p. 381) au profit des orphelins est caractéristique de ce jaillissement du barbare dans l'une des classes prétendues la plus évoluée de la société française :

Ce fut une indignation quand on constata que les gens du bal avaient dévalisé le buffet. [...] Il ne restait pas un gâteau, pas une goutte de champagne, de sirop ou de bière, pas un bonbon, pas un fruit, rien, rien de rien. Ils avaient saccagé, ravagé, nettoyé tout (*BA*, p. 387).

Les détails donnés par les domestiques donnent l'impression d'« entendre le récit des survivants après le pillage et le sac d'une ville pendant l'Invasion » (*BA*, p. 387). Ces êtres prétendument raffinés mangent non pour assouvir une faim mais comme pour faire des réserves au cas où ; ils adoptent spontanément un comportement de survie et se livrent à une énorme goinfrerie panique, gargantuesque qui, en même temps qu'elle vide les plats, sape tout souci des bienséances, tout souci d'autrui et même tout souci de sa propre image. La vulgarité profonde de ces parvenus éclate dans le « nettoyé tout », dont la trivialité du verbe et la post-position inattendue de l'adverbe signalent le comportement lui aussi déplacé. Maupassant trouve ici un accent épique propre à Zola³ : comme un raz de marée, le désir effréné a tout emporté ; « Il ne restait rien » : l'image apocalyptique ne ruine pas seulement le buffet mais, dirait-on, la civilisation toute entière.

Sous forme de retour du refoulé, les civilisations modernes – même les plus subtiles – cèdent aisément la place au débordement. Dès qu'il n'est plus sous contrôle, l'individu laisse ainsi le primitif prendre les commandes. Et Maupassant se plaît à multiplier les occasions de réveiller le sauvage qui sommeille – mais jamais profondément – en nous. Est significative à cet égard « La Mère Sauvage », l'une des nouvelles les plus réussies de Maupassant. Lors de la guerre de 1870, une vieille paysanne décide par vengeance d'incendier sa maison où

¹ Voir le rajah de « Châli », « délicat et barbare, affable et sanguinaire, d'une grâce féminine et d'une férocity impitoyable » (II, 84). Voir dans « Un empereur », l'évocation de Byzance, ville à la fois « raffinée » et « barbare » (*Chro.*, J. III, p. 396).

² Voir « La Folle » (I, 670) et *L'Angélus* (*R*, p. 1218).

³ Voir, dans *Au bonheur des dames*, la scène où le magasin rouvre après sa nouvelle installation : « le flot entra [...] : toutes les ménagères, une troupe serrée de petites-bourgeoises et de femmes en bonnet, donnaient assaut aux occasions [...]. Il y avait des poussées d'épaule, une bousculade fiévreuse autour des casiers et des corbeilles, où des articles au rabais [...] disparaissaient, comme mangés par une foule vorace » (chapitre IX, Livre de poche, 1984, p. 266).

dorment les quatre Prussiens qu'on lui a confiés. Une fois les préparatifs terminés, elle sort et « regard[e] » : l'emploi absolu du verbe comme le champ lexical développé du feu (I, 1222) disent toute la fascination de la Sauvage pour son œuvre de mort. N'ayant même pas cherché à fuir, la vieille femme est d'emblée condamnée à mort, en une exécution sommaire, expéditive, orchestrée par l'officier prussien :

On la saisit, on la jeta contre les murs encore chauds de son logis. Puis douze hommes se rangèrent vivement en face d'elle, à vingt mètres. Elle ne bougea point. Elle avait compris ; elle attendait. Un ordre retentit, qu'une longue détonation suivit aussitôt. Un coup attardé partit tout seul, après les autres. La vieille ne tomba point. Elle s'affaissa comme si on lui eût fauché les jambes (I, 1223).

On est ici exactement en présence de ce que René Girard appelle l'« escalade mimétique¹ ». La mère tue les soldats car son fils est mort sous les balles ennemies. L'officier tue la mère car elle a tué ses soldats. La surenchère se fait à la fois au niveau de la quantité (on passe d'un mort à quatre) et du degré (dans ce contexte de guerre, la Sauvage, en tant que vieille dame, devrait être sinon épargnée du moins jugée puis emprisonnée). Mais les deux scènes de mise à mort se font étrangement écho : après tout, si on compare le sacrifice par le feu des quatre Prussiens et l'exécution de la mère par la poudre (donc par le feu également), où est la différence ? Qu'est-ce qui distingue cette « sauvage » de ces « civilisés » ? D'autant que l'acte est ritualisé dans chacun des cas. Ainsi, par le biais de ce texte complexe qui pourrait servir de paradigme à d'autres œuvres, Maupassant semble vouloir réunir la mère Sauvage et l'officier prussien, juxtaposer l'illégal et le légal, la vengeance et la justice, le sauvage et le civilisé, sous la forme d'une confrontation qui s'offre bien plus comme une similitude.

Tous types de textes confondus, donc, Maupassant dément l'idée même de civilisation. Sur le ton de la dénonciation, on l'a vu, il s'empare de sujets aussi sérieux que la colonisation et que l'opposition traditionnelle entre barbare et civilisé. Emporté par un élan d'indignation et de rage, Maupassant, élargissant sa critique, n'omet pas de s'attaquer aux réalisations architecturales dont s'enorgueillit la capitale française. La construction, en deux ans, de la tour Eiffel pour l'Exposition universelle de 1889 est présentée non seulement comme une performance technique et une prouesse architecturale (elle fait plus de 300 mètres de haut), mais aussi et surtout comme une démonstration éclatante du génie français et

¹ René Girard, « Désordres alimentaires et désir mimétique », trad. de « Eating disorders and mimetic desire », paru dans *Contagion : Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, n° 3, printemps 1996, p. 1-20.

l'accomplissement grandiose de l'ère industrielle. Face à ce succès immédiat, Maupassant se dresse, réagit, participant même à une pétition lancée dès le 14 février 1887 : l'érection de cette « corne » est pour lui, l'érection de la laideur, de la monstruosité et de l'arrogance (*Chro.*, J. III, p. 289). D'aucuns pourront s'étonner du caractère quelque peu décalé de cette conclusion par rapport à la gravité des sujets qui viennent d'être traités ; mais il nous semble que, sur l'ensemble de notre corpus, cette tour a véritablement valeur d'emblème. En effet, la virulence avec laquelle Maupassant s'insurge contre les constructions de son temps a de quoi surprendre. Loin d'éprouver, comme Andermatt (*MO*, p. 489), de l'admiration à l'égard de la modernité, Maupassant la fait rimer avec laideur et cruauté. Ainsi les effrayantes usines à gaz (*Chro.*, J. III, p. 315), les « bêtes méchantes et grondantes » que sont les machines industrielles (*Chro.*, D. I, p. 700), les « monstrueux » bateaux¹, « poisson[s] de bois aux nageoires de fer » (*UV*, p. 50) ou « animaux apocalyptiques, cuirassés et bossus » (I, 1168), sont autant de constructions hétéroclites, inadaptées et disproportionnées, qui s'apparentent, sous la plume de Maupassant, à des visions d'horreur. Quant aux bâtiments célèbres, si l'Arc de triomphe est qualifié de « monstrueux monument » (I, 129), la tour, qui fait la gloire de cette « grande salope » d'Exposition universelle (*Corr.*, Suf. III, n° 554), remporte aux yeux de l'auteur la palme du mauvais goût et du non-sens. « Squelette disgracieux et géant » (*VE*, p. 18), « pointe de fonte épouvantable » (*Chro.*, J. III, p. 289) : Maupassant crie son effarement. Au fond, la tour Eiffel et ses acolytes ne sont-ils pas les hideuses icônes exhibées par la modernité triomphante et prétentieuse ?

Dans cette société du XIX^e siècle constituée « de riches financiers sans goût et de parvenus sans traditions » (*VE*, p. 46-47), le sens esthétique a été détrôné par l'argent². « L'amour et l'admiration du Beau » (*Chro.*, D. II, p. 1026) appartiennent à un monde révolu, dont le plus bel exemple est le XVIII^e siècle, « le seul admirable siècle où notre pays reste sans rival, le siècle enchanteur et poudré », « où toutes les fines qualités de notre race ont atteint leur complet épanouissement, où la grâce semble née, où l'esprit semble inventé, où tous paraissent fous d'art et de raffinements infinis » (*Chro.*, J. I, p. 303). Maupassant ne peut que se reconnaître dans cette époque antérieure, à la fois « exquise et corrompue, raffinée, débauchée, artiste jusqu'aux ongles, gracieuse et spirituelle avant tout³ » (*Chro.*, D. I, p. 408). On entend dans ces propos une nostalgie pour une société pleine de contradictions, mais qui savait célébrer la beauté.

¹ Voir aussi les bateaux qui emplissent la baie de Cannes dans *Bel-Ami* (*BA*, p. 330).

² Voir le chapitre « La Côte italienne » de *La Vie errante* (*VE*, p. 46-47).

³ Voir « Un empereur » (*Chro.*, J. III, p. 396).

Conclusion

Au XIX^e siècle, l'Histoire est pensée comme évolutionniste et suppose que chaque société suit le même mouvement, de l'état de primitif jusqu'au modèle de la civilisation occidentale. Ainsi, toute société digne de ce nom passerait de l'état sauvage, à l'état barbare, à l'état civilisé, de la religion animiste au polythéisme puis au monothéisme, des mythes, des rites et des croyances aux sciences et au rationalisme. Dans un passage des *Misérables*, Hugo se fait le chantre de cette conception méliorative de la civilisation :

Le progrès est le mode de l'homme. La vie générale du genre humain s'appelle le Progrès ; le pas collectif du genre humain s'appelle le Progrès. Le progrès marche ; il fait le grand voyage humain et terrestre vers le céleste et le divin ; il a ses haltes où il rallie le troupeau attardé ; il a ses stations où il médite, en présence de quelque Chanaan splendide dévoilant tout à coup son horizon ; il a ses nuits où il dort ; et c'est une des poignantes anxiétés du penseur de voir l'ombre sur l'âme humaine, et de tâter dans les ténèbres, sans pouvoir le réveiller, le progrès endormi [...]. Point de départ : la matière ; point d'arrivée : l'âme. L'hydre au commencement ; l'ange à la fin¹.

Pour Hugo, le progrès est, indubitablement. En témoigne la répétition insistante du mot, valorisé par la majuscule. Donnant force et vie à cette idée, le poète personnifie le concept et lui accorde bien vite le statut de sujet de la phrase. L'image est saisissante, qui le représente en géant qui marche, s'interrompt, dort, emporte les hommes à sa suite, récupère les brebis égarées, joint les infinis. C'est bien ce puissant colosse qui fait parcourir à l'homme la distance inouïe qui sépare le « terrestre » du « céleste », l'« humain » du « divin », « la matière » de « l'âme ».

Rien de tel chez Maupassant, qui bat en brèche l'idée de progrès², qui dénie toute analogie entre Histoire et avancée. Le portrait qu'il brosse de la société et de l'architecture moderne, la critique qu'il fait des institutions, la dénonciation quant à la mission civilisatrice de la colonisation, la banalisation de la barbarie constituent une mise en cause radicale des idées de culture, de société et de civilisation, qui conduit à revoir l'opposition convenue entre barbare et civilisé. Maupassant voit dans la structure de la société de son temps des couches contemporaines les unes des autres, qui ne s'annulent pas : s'y superposent le primitif et le moderne, le sauvage et le domestiqué, le barbare et le civilisé. Chez Maupassant, non

¹ *Les Misérables*, 5^e partie, chap. XX, livre I, Livre de poche, éd. G. Rosa, vol. II, 1998, p. 1656, p. 1663-1664.

² Il est un héritier de Senancour qui qualifiait les progrès de « funestes » (*Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, [1799], *op. cit.*, 14^e rêverie, p. 198).

seulement il n'y a pas de transcendance (figurée chez Hugo par « l'ange »), mais il n'y a ni point de départ ni point d'arrivée en ce qui concerne l'histoire de l'humanité. Selon lui, l'homme n'est pas parvenu – avec le temps, les sciences, les arts – à être autre chose que « matière ». Plus que l'image, chère à Nietzsche, de l'éternel retour¹, Maupassant donne à voir celle de la permanence : chez lui, « l'hydre » est irréductiblement en l'homme, à travers tous les temps. L'homme ne s'arrache jamais du primitif.

¹ Schopenhauer partage cette vision de l'Histoire, dont « la devise générale [...] devrait être : *Eadem, sed aliter* » : « L'histoire a beau prétendre nous raconter toujours du nouveau, elle est comme le kaléidoscope : chaque tour nous présente une configuration nouvelle, et cependant, ce sont, à dire vrai, les mêmes éléments qui passent toujours sous nos yeux » (*Suppléments au Monde comme volonté et représentation*, trad. R. Roos, PUF, coll. « Quadrige », 1966, p. 1184 et 1222).

TROISIÈME PARTIE

LE PRIMITIF OU L'ÉBRANLEMENT DES REPÈRES

Introduction

Nous prendrons comme dernière acception du terme *primitif* le sens révélé par l'anthropologie, et plus particulièrement par Lévy-Bruhl, inventeur du concept de *mentalité primitive*. Dans un essai consacré aux *Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, l'anthropologue se sert d'un exemple¹ parlant comme base de réflexion. Le baron Von den Steinen, un explorateur de la fin du XIX^e siècle, spécialiste de l'Amazonie, rapporte un propos qu'il tient d'une tribu d'indigènes, les Bororo, qui ont pour totems des perroquets, les araras : « *Les Bororo sont des Araras* ». Ce propos, qui établit une stricte identité entre la tribu et les oiseaux, est une négation même du principe de non-contradiction, qui interdit l'équation « A est non-A ». Si on peut affirmer que les Bororo sont des hommes (avec tous les prédicats que le terme suppose), on ne peut pas dire qu'ils *sont* des Araras, car le concept d'homme n'est pas compatible avec celui d'oiseau. Considérant ces propos comme une offense à la logique, le baron Von den Steinen a questionné les indigènes : fallait-il y voir une image, à prendre au sens « les Bororo sont *comme des Araras* », ou une anticipation, à prendre au sens où « ils *deviendront des Araras* une fois morts » ? Aucune des deux hypothèses n'était la bonne ; les indigènes n'en démordaient pas : leur énoncé posait bien une identité essentielle entre le Bororo et le perroquet. Voyons le commentaire que Lévy-Bruhl tire de cette histoire :

« Les Trumai (tribu du Nord du Brésil) disent qu'ils sont des animaux aquatiques. Les Bororo (tribu voisine) se vantent d'être des araras (perroquets rouges) ». Cela ne signifie pas seulement qu'après leur mort ils deviennent des araras, ni non plus que les araras sont des Bororo métamorphosés, et doivent être traités comme tels. Il s'agit de bien autre chose. « Les Bororo, dit M. Von den Steinen, qui ne voulait pas le croire, mais qui a dû se rendre à leur affirmation formelle, les Bororo donnent froidement à entendre qu'ils *sont actuellement* des araras, exactement comme si une chenille disait qu'elle est un papillon² ». Ce n'est pas un nom qu'ils donnent, ce n'est pas une parenté qu'ils proclament. Ce qu'ils veulent faire entendre, c'est une identité essentielle³.

¹ Cet exemple et les conclusions qu'en tire Lévy-Bruhl sont analysés par Frédéric Keck (*Le Problème de la mentalité primitive. Lévy-Bruhl, entre philosophie et anthropologie*, thèse de doctorat en philosophie, Université Lille III, dir. Pierre Macherey, 2003). Cette thèse est publiée sur le site (<http://documents.univ-lille3.fr/files/pub/www/recherche/theses/keck-frederic/html/these.html>).

² Karl von den Steinen, *Unter der Naturvölker Zentralbräsiens*, Berlin, Verlagsbuchhandlung, Dietrich Reiner, 1894, p. 305-306. Cette référence vaut également pour la première citation entre guillemets.

³ Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, op. cit., p. 77-78.

Après avoir comparé cet énoncé à d'autres énoncés semblables, tenus par d'autres tribus, et avoir étudié comment, dans les pratiques, ces énoncés prennent sens¹, Lévy-Bruhl parvient à la conclusion que tous deux reposent sur un principe logique commun qu'il appelle le principe de *participation*² : « Les Bororo sont des Araras » signifie que le concept de Bororo et le concept d'arara *participent* l'un de l'autre, se recouvrent, que le Bororo peut être à la fois Bororo et arara. Aux antipodes du principe de non-contradiction qui structure la pensée occidentale, le principe de *participation*, qui fonde la mentalité primitive, rend concevable l'équation « A = non-A ». Indifférente à la logique, la mentalité primitive est une alternative à la mentalité qui caractérise nos sociétés occidentales, dominées par le cartésianisme et le positivisme. Commentant la pensée de Lévy-Bruhl, George Gusdorf pose que, à la différence du civilisé, le primitif ne distingue pas « entre le passé, le futur et le présent, entre le proche et le lointain, entre le sacré et le profane, entre le positif et le fantastique, le réel et le désirable³ ».

Ces principes de non-contradiction et de participation conviennent particulièrement aux écrits de Maupassant qui œuvrent à un perpétuel brouillage et ébranlent violemment les repères des personnages et du lecteur. Ils nous donnent à voir un univers indifférencié⁴ où la sexualité des héros est problématique, où les classes sociales sont nivelées et où de manière générale la question de la morale ne se pose pas. De même, chez lui, folie et sagesse, loin de constituer des antonymes bien distincts, s'interpénètrent. Quant au fantastique, il prend des airs de réalité. Ce faisant, Maupassant nous confronte à un monde qui, bien plus qu'un cosmos, est un chaos. C'est de cette conception du monde que participe, nous le verrons, une écriture elle-même primitive.

¹ Par exemple, lorsqu'un Bororo rencontre un arara, il adopte les mêmes gestes, témoigne des mêmes réactions que s'il était en présence d'un humain (marques de méfiance, de civilité, d'égards).

² Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, op. cit., p. 79.

³ Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*, op. cit., p. 71-72.

⁴ Chez Maupassant, l'indifférencié est tout sauf un motif ; il est une constante ; nous avons privilégié ici trois formes d'indifférencié particulièrement intéressantes à étudier.

A. L'indifférenciation sexuelle et sociale

Chez Maupassant, toutes les catégories volent en éclats : il (se) refuse le luxe rassurant des définitions, des étiquettes, des contours nets et précis, des limites. Ainsi, les grandes distinctions qui structurent le champ social – masculin et féminin, dominants et défavorisés – sont mises en question, soumises à une esthétique du brouillage, dont participe la confusion des règnes déjà étudiée plus haut¹. La « régression dans l'indifférencié² » qu'analyse Antonia Fonyi à propos du « Horla » est une thématique qui circule dans toute l'œuvre de Maupassant. La société dépeinte est privée de tout repère ; c'est même l'indifférenciation qui, ironiquement, constitue le seul invariant.

1. L'indifférenciation sexuelle³

Penchons-nous d'abord sur l'indifférenciation sexuelle. Alors que la sexualité est omniprésente dans l'univers qu'il dépeint, Maupassant brouille les cartes en mettant en scène des hommes féminisés et des femmes virilisées. Souvent, les personnages combinent une part féminine et une part masculine : résurgence de la très ancienne androgynie qu'on trouve dans certaines mythologies telles que le *Banquet* de Platon ?

a- De l'homme dévirilisé...

L'homme de Maupassant est un être insaisissable. Loin d'être une figure univoque, il est plutôt une forme à angles multiples, à mouvantes facettes. Les distinctions de genre disparaissent au profit d'êtres hybrides, chez qui se mêlent féminité et masculinité. L'amant de Christiane, dans *Mont-Oriol*, en est l'un des meilleurs exemples, qui en un même être fait contraster virilité brutale et élans lyriques, passion « féroce » et goût pour ce qu'il y a de « plus délicat » (*MO*, p. 550, 534). C'est un sensuel raffiné (*MO*, p. 534) en proie à de violents instincts. Pierre Danger a relevé le caractère paradoxal du personnage : Brétigny « se définit davantage par ses pulsions que par ses désirs [...]. Mais [...] cet appétit qu'il ne peut dominer apparaît comme une faille, une fragilité, bien différente de ce que serait une véritable virilité.

¹ C'est sous l'angle du faune, de l'homme-plante et de l'érotisation de la nature que nous avons traité ce thème en première partie (I, A, 1).

² « La limite : garantie précaire de l'identité », *RHLF*, sept-oct. 1994, n° 5, p. 759.

³ Voir Pierre Danger, « La transgression dans l'œuvre de Maupassant » (*ME*, *op. cit.*, p. 156).

Tout au contraire, il y a quelque chose de féminin en lui¹ ». C'est une étrange créature, donc, que cet esthète à « l'air un peu sauvage, lourd et brutal » (*MO*, p. 498), en qui cohabitent l'esprit poète et « l'âme brusque » (*MO*, p. 530).

La dévirilisation est plus masquée chez Bel-Ami. Avec Madeleine, Duroy prostitue sa plume, en lui faisant écrire ses articles comme le faisait déjà Forestier (*BA*, p. 228) : c'est, au niveau de la distribution des rôles, l'inversion du mythe de Pygmalion et Galatée. Filant la métaphore, Noëlle Benhamou va même jusqu'à apparenter le personnage à une courtisane qui, dès la première image, pour parvenir à ses fins, « fait le tapin le long du boulevard » et tout au long du roman « arrive grâce à son corps² ». À cet égard, l'argent joue un rôle clé dans sa relation aux femmes, et à Clotilde en particulier. Dès le début de leur liaison, c'est elle qui tient la bourse. D'abord, elle paie le loyer du logement destiné à leurs ébats (*BA*, p. 266-267). Puis, rapidement, comme son amant n'a pas les moyens de financer leurs sorties, elle prend l'habitude, après chacune de leurs rencontres, de lui laisser de l'argent (*BA*, p. 276, 277, 278). La « colère » et l'« humiliation » de Duroy (*BA*, p. 276) seront de courte durée. Les choses sont ainsi : offrir son corps rapporte de l'or. L'accès au pouvoir du jeune homme sera passée par une double métamorphose : la féminisation et la prostitution de soi-même.

Cette cohabitation du féminin et du masculin va parfois jusqu'à permettre l'inversion du sexe. La dévirilisation est à l'œuvre dans la figure de *l'homme-fille*, dont notre corpus propose plusieurs avatars et à laquelle Maupassant consacre une nouvelle entière (I, 754-757). Tour à tour nonchalants, passifs, velléitaires, ces personnages n'ayant aucune « suite dans les convictions ni dans la volonté » (I, 754), sont inaptes à entreprendre quoi que ce soit. À la fois charmants et « dépourvus, selon Francis Steegmuller, d'une certaine vitalité fondamentale³ », ils sapent l'image conventionnelle de l'homme fort, déterminé, influent. Dans une page particulièrement satirique, le narrateur de *Mont-Oriol* éreinte ces gens du monde qui « prennent à la fréquentation des femmes galantes des mœurs et des cœurs de filles » (*MO*, p. 640) et qui deviennent « faibles comme » elles (I, 754). C'est bien à cette catégorie qu'appartient le héros de *Notre cœur*, dont la masculinité est tout entière effritée par la bien nommée Michèle de Burne. Vrais ou mensongers, les noms jouent le rôle de révélateurs d'une identité malmenée. Ainsi la dévirilisation transparaît-elle dans la scène où Mariolle rapporte à Michèle la conversation qu'il a eue avec le propriétaire de l'appartement d'Auteuil :

¹ *PDM*, op. cit., p. 97.

² Noëlle Benhamou dans l'émission de Raphaël Enthoven consacrée à *Bel-Ami* (« Les nouveaux chemins de la connaissance », France Culture, 29 janvier 2008).

³ Louis Forestier (*R*, p. 1465). Voir Francis Steegmuller, *Maupassant, a lion in the path* (Collins, 1949, p. 218).

- Dites-moi, êtes-vous sous votre nom ici ?
- Non. Pourquoi cette question ?
- Afin de pouvoir vous envoyer une dépêche si j'avais un empêchement invincible.
- Je m'appelle M. Nicolle (NC, p. 1111).

Le choix du pseudonyme connote la féminisation de l'amant. Et, avec l'emploi du discours direct, les deux patronymes (« Mariolle » et « Nicolle ») ne se contentent pas de rimer : l'identification à l'autre est parachevée. L'émasculatation de Mariolle par Michèle est d'autant plus réussie que le jeune homme y participe.

b-... à la femme masculinisée

L'inversion des rôles et des sexes, nous l'avons dit, fonctionne dans les deux sens, comme dans un système de vases communicants : moins les hommes sont virils, plus les femmes sont masculines. Cette métamorphose s'imprime parfois jusque dans les corps. Voyons Mme Luneau, dont l'origine sociale n'est pas précisée mais dont l'histoire pourrait figurer dans les « Tribunaux rustiques » : cette créature qui n'est guère attrayante a « une poitrine débordante par devant, et, par derrière, des omoplates grasses comme des seins » (I, 963). C'est une sorte de femme à l'envers, donc, qui offre un aspect contre nature, comme certaines paysannes au physique hommasse, dont « la taille et la gorge, plates et larges comme une poitrine d'homme, rév[èlent] un corps sans formes » (NC, p. 1157). Cette neutralisation du féminin dans la femme, cette masculinisation¹ est poussée à son comble dans « Clochette », où l'on découvre l'étonnant portrait d'une vieille couturière :

C'était une haute femme maigre, barbue, ou plutôt poilue, car elle avait de la barbe sur toute la figure, une barbe surprenante, inattendue, poussée par bouquets invraisemblables, par touffes frisées qui semblaient semées par un fou à travers ce grand visage de gendarme en jupes. Elle en avait sur le nez, sous le nez, autour du nez, sur le menton, sur les joues ; et ses sourcils d'une épaisseur et d'une longueur extravagantes, tout gris, touffus, hérissés, avaient tout à fait l'air d'une paire de moustaches placées là par erreur (II, 851-852).

« Barbe » et « moustaches » composent ce « gendarme en jupes ». Or, la vieille couturière était autrefois « très belle fille » (II, 853). Par sa polysémie, le surnom de Clochette dit dans le même temps la fleur et la femme qui boite, qui cloche. C'est après avoir été délaissée par son amant à la suite d'un accident que la belle a perdu toute sa féminité. C'est comme si, une fois disparu l'objet de l'amour, la beauté n'avait plus de raison d'être. La

¹ Voir « La Reine Hortense » (I, 803).

beauté présuppose le désir d'être beau. Et le désir d'être beau présuppose un destinataire : chez Maupassant, la fonction ne crée pas seulement l'organe. Abandonnée par le bien-aimé, elle s'abandonne elle-même¹. Loin de faire bon ménage, la folie et l'« erreur » engendrent une œuvre monstrueuse. La métamorphose quasi magique du visage, à la fois virilisé et végétalisé, dit, avec la déshumanisation, l'impossibilité du bonheur. Face à ce personnage aux « longs doigts crochus » (II, 852) qui a tout d'une sorcière, seul le narrateur alors enfant (II, 851) n'éprouve ni peur ni dégoût, mais bien plutôt de la sympathie : « J'adorais cette mère Clochette » (II, 852). Libre et généreux, le regard de l'enfant neutralise la laideur ; exempt de tout jugement de valeur, il maintient la femme dans l'humanité.

Quand elle n'est pas physique, la virilisation est d'ordre mental, intellectuel. En effet, certaines femmes, chez Maupassant, sont de véritables femmes de tête qui prennent la place des hommes, les détrônent. Loin du statut traditionnel que devrait leur imposer la société, elles développent en elles un côté mâle, qui favorise leur émancipation. C'est le cas notamment de Madeleine Forestier, la femme de tête dont le talent d'écriture, la méfiance à l'égard des sentiments (*BA*, p. 283), le caractère entreprenant, l'ambition et l'esprit d'indépendance sont pour l'époque avant tout des qualités d'homme. Quant à Michèle de Burne, son patronyme, son emprise sur Mariolle ne font que rehausser sa masculinité. Derrière ce type de femmes, Pierre Danger voit des incarnations de la « femme phallique et dévoratrice » qui « ne cesse jamais d'être une menace pour la virilité de l'homme », et chez qui « il y a toujours un dard prêt à surgir, à révéler une virilité soudaine, impérieuse et impitoyable, à renverser l'image convenue de douceur et de soumission² ». De cette image menaçante de la femme, nous donnerons deux exemples. D'abord celui de Rachel, la prostituée de « Mademoiselle Fifi ». Pendant la débâcle qui suit 1870, des officiers prussiens ayant investi un château français font venir des prostituées pour se distraire. Au cours du repas, l'un d'entre eux prétend posséder à travers elles « toutes les femmes de France ! » (I, 394). Révoltée, la jeune Juive s'insurge contre cette idée en arguant de la distinction entre la femme et la « putain » (I, 395). violemment giflée par le Prussien vexé, elle lui transperce la gorge (I, 395). Cette lutte entre une femme, que l'arme de son crime (un couteau) virilise, et un jeune Prussien féminisé par son surnom (« mademoiselle Fifi ») implique la « transgression [...] de la distinction sexuelle, structure fondatrice du règne auquel nous appartenons³ ». Maupassant développe une esthétique où masculin et féminin s'entremêlent :

¹ La métaphore qui suit, celle de la femme-bateau (II, 852), dit l'engloutissement.

² Pierre Danger, *PDM*, *op. cit.*, p. 92-94.

³ Pierre Danger, « La transgression dans l'œuvre de Maupassant » (*ME*, *op. cit.*, p. 156).

la grande brutalité du Prussien est contrebalancée par « sa tournure coquette », « sa taille fine », « sa figure pâle » (I, 386) et ses « grâces de chatte » (I, 390) ; quant à Rachel, elle combine les qualités physiques de la fille de plaisir et l'acte criminel à la fois courageux et violent, frontal, de type masculin.

Le second exemple se trouve dans « Une vendetta », où une mère corse décide de venger son fils tué à la suite d'une dispute. La veuve Saverini, pour accomplir sa vengeance, se déguise en homme¹, s'arrange pour avoir l'air d'« un vieux pauvre déguenillé » (I, 1033). L'acte du déguisement ne semble pas avoir alors pour fonction première de préserver l'anonymat de la meurtrière. Il semble plutôt participer d'un rituel qui est le sien, et renforcer le caractère viril de l'acte. En se faisant homme, la vieille femme emprunte au *sexe fort* l'énergie et la violence qui lui sont traditionnellement attribuées. Ce dédoublement qui relève de la pensée magique rend possible la vengeance rituelle, qui aurait dû être le fait d'un homme : à sa mort, son fils « n'avait laissé ni frère ni proches cousins. Aucun homme n'était là pour poursuivre la vendetta. Seule, la mère y pensait, la vieille » (I, 1031). C'est de la substitution – sœur de la folie – que la vieille tire la force nécessaire à son crime. Mais ce déguisement est aussi un moyen de tromper l'adversaire. De même que les chasseurs indiens primitifs se paraient de dépouilles animales pour affronter les félins, de même la veuve Saverini revêt « des habits de mâle » (I, 1033) au moment de l'attaque. Elle procède au même rituel, donc, que chez les peuples dits sauvages : pour vaincre l'ennemi, le mieux est de lui ressembler, jusqu'à changer de sexe. La ritualisation du crime, qui repose sur cette transgression de l'identité sexuelle, fait de cette mère corse une parfaite incarnation du primitif.

Sous des dehors bien réels de brute épaisse, l'officier prussien surnommé « mademoiselle Fifi » s'apparente à un homme-fille. Quant à Madeleine Forestier, tout en étant belle et élégante, elle est dans le couple celle qui joue le rôle de l'homme. Ce brouillage résonne aujourd'hui de manière d'autant plus intéressante que notre XXI^e siècle débutant est animé aujourd'hui par une véritable polémique autour de la question du genre en biologie.

¹ Sur le déguisement, voir « Le Mariage du lieutenant Laré » (I, 67), « Une vendetta » (I, 1033), « L'Horrible » (II, 116-117), *Bel-Ami* (R, p. 270).

2. L'indifférenciation sociale

Du moi intime au moi social, l'effet de brouillage se diffuse. Le flou qui caractérise l'identité sexuelle est à l'image de celui qui opère dans la sphère publique ; les limites des catégories traditionnelles deviennent troubles. Ainsi les distinctions jusqu'ici très nettes entre aristocratie, bourgeoisie et peuple s'estompent, au profit d'une indistinction sociale, caractéristique du Nouveau Régime. En abolissant les privilèges, la Révolution a détrôné la noblesse en faveur de la bourgeoisie, désormais détentrice du pouvoir économique. C'est désormais à l'argent que l'industrialisation attribue une vraie valeur, et à la réussite professionnelle qu'elle donne ses titres de noblesse. « La bourgeoisie a remplacé le faubourg Saint-Germain, et la banque est la noblesse de la classe bourgeoise¹ », dit un personnage de Stendhal dans *Lucien Leuwen*. Dès lors, l'argent fait le lien entre les diverses classes sociales, et gomme peu à peu, d'un côté d'anciennes humiliations, de l'autre de vieux sentiments de supériorité. Tandis que la noblesse confirme sa déchéance, les autres classes, elles, tentent de se hisser toujours plus haut, grâce à la spéculation à outrance. Ce nivellement ne concerne que les classes privilégiées, et la société est devenue extrêmement mouvante dans ses strates supérieures. Ainsi voit-on arpenter dans l'œuvre de Maupassant les types qui composent ce nouvel échiquier social : forts de l'idée que les privilèges héréditaires n'existent plus, les parvenus, les arrivistes comme Bel-Ami gravissent les échelons d'une société dominée par l'embourgeoisement. Et, là encore, les règles valent pour toutes les classes sociales. Si un jeune aristocrate, prêt à épouser la fille d'un riche paysan, voit sa fiancée lésée par son héritage au profit de sa sœur, qu'à cela ne tienne, il change de fiancée ! Dans cette société inédite, tous les coups sont permis.

a- Une aristocratie déchue

Occupant traditionnellement le rang supérieur, la noblesse d'Ancien Régime connaît depuis la Révolution une véritable crise. L'œuvre de Maupassant s'en fait l'écho. Devenue, à quelques exceptions près², « une race de vilains, une race du commun » (I, 183-184), la noblesse embourgeoisée s'est avilie. Et c'est bien là un signe de la décadence de la modernité que cette noblesse déchue, ignoble au sens propre. Ainsi, dans « À cheval », la famille de

¹ *Lucien Leuwen* (II), Elibron classics series, 2006, p. 539.

² Voir le baron Le Perthuis des Vauds d'*Une vie* (R, p. 3-4), la vieille aristocrate de « Jadis » (I, 181), M. de Bourneval dans « Le Testament » (I, 620) et le marquis de Fumerol (I, 806), tous « en opposition avec [leur] caste » (Charles Castella, *SRVSM, op. cit.*, p. 92).

Gribelin est composée d'« aristocrates nécessiteux » (I, 704) qui tombent, avec la naissance de leurs deux enfants, dans « une de ces misères humbles, voilées, honteuses » (I, 704). De même, de lignée balzacienne à cet égard, *Une vie* aurait pu avoir pour sous-titre *Splendeurs et misères de la noblesse de campagne*. Au début du récit, situé en 1819, les représentants de la noblesse possèdent encore quantité de biens. Mais, en l'espace d'une génération, la chute est fulgurante et la mort annoncée, symbolisée dès les premières pages par la description du vicomte et de la vicomtesse de Briseville en pantins poussiéreux (*UV*, p. 71-73). À la différence de Bel-Ami, le tout petit bourgeois qui monte en grade, passant de Duroy à Du Roy de Cantel (*BA*, p. 346), le fils de Jeanne parachève l'embourgeoisement de la famille lorsqu'il fonde une entreprise de paquebots « sous la raison sociale *PAUL DELAMARE ET CIE* » (*UV*, p. 162). La particule est avalée, la noblesse engloutie. D'un bout à l'autre, le roman trace l'histoire d'une classe sociale qui a perdu son pouvoir et sa grandeur.

Le registre financier n'est pas le seul touché : la déchéance s'étend à la manière d'être et transforme les nobles en individus brutaux, inélégants, voire vulgaires. De manière générale, Maupassant s'en prend au mythe de l'aristocratie, dont il brosse au fil du temps un portrait de moins en moins flatteur : « quand il ne s'agit pas de hobereaux grossiers, chasseurs acharnés, buveurs, prompts aux amours ancillaires, dans le meilleur cas aimables brutes, ce sont des ganaches provinciales, engoncées dans une tradition surannée¹ ». La grossièreté et la brutalité du noble sont particulièrement à l'œuvre dans « Mademoiselle Fifi », où des nobles prussiens détruisent un à un tous les objets d'art dont est orné le château qu'ils occupent. Au cours d'un repas bien arrosé, l'un des officiers fait preuve d'une grande vulgarité à l'égard de prostituées présentes :

le baron de Kelweingstein, lâché dans son vice, rayonnait, lançait des mots grivois, semblait en feu avec sa couronne de cheveux rouges. Il galantisait en français du Rhin ; et ses compliments de taverne, expectorés par le trou des deux dents brisées, arrivaient aux filles au milieu d'une mitraille de salive. Elles ne comprenaient rien, du reste ; et leur intelligence ne sembla s'éveiller que lorsqu'il cracha des paroles obscènes, des expressions crues, estropiées par son accent (I, 392).

La vulgarité s'exprime de la même manière dans toutes les langues. Ce qui est savoureux, dans cet extrait, c'est l'emploi du terme « baron » à la place du grade de « capitaine », que le narrateur a indiqué précédemment (I, 385). La juxtaposition du titre nobiliaire et de la grossièreté² de l'officier montre que la vulgarité ne s'arrête pas à la classe

¹ Alain Guillemin, « Le rustique, la brute, l'exquis et le faisandé. Les figures de l'aristocratie dans l'œuvre de Maupassant », *Europe*, 1993, n° 772-773, p. 74.

² Voir, dans « Yvette », le salon de la *marquise* Obardi plein de filles provocantes et de « mots obscènes » (II, 265).

sociale. Chez Maupassant, en dépit de l'opposition étymologique des termes, on peut être noble et ignoble. Par-delà « l'esprit revanchard¹ » de la nouvelle, la dénonciation porte sur l'idée même de distinction de classes : quelle que soit la nationalité, le niveau social n'est le garant d'aucune élégance d'âme, d'aucune qualité.

Pour éviter sa disparition ou la retarder, la classe des aristocrates est prête à toutes les compromissions avec la bourgeoisie. Dans *Bel-Ami*, Clotilde de Marelle révèle à Georges les rouages de la société de leur temps : « Les épaves de la noblesse sont toujours recueillies par les bourgeois parvenus » (*BA*, p. 297), leçon que Duroy transmettra à son tour à Suzanne en lui parlant de « gens très nobles, qui [o]nt vendu leurs titres rouillés à des filles de financiers comme elle » (*BA*, p. 437). Alors que, chez Balzac, on a encore l'opposition du faubourg Saint-Germain, siège de la vieille aristocratie qui ne se compromet pas, avec le quartier des nouveaux riches comme le banquier juif Nucingen², chez Maupassant (deux générations plus tard, donc), la classe noble et la classe bourgeoise se fondent l'une dans l'autre, pour renaître sous une nouvelle forme : la noblesse embourgeoisée et la bourgeoisie aristocratique. Sont représentatifs de cette indifférenciation les salons que tiennent respectivement Any de Guilleroy, dans *Fort comme la mort*, et Michèle de Burne, dans *Notre cœur*, où « quelques titres bien triés [so]nt confondus avec la roture intelligente » (*NC*, p. 1035). Désormais, ce sont plutôt les nobles mondaines qui font la cour aux bourgeois en vue. Emblématique de ce nivellement, enfin, le mariage de Gontran de Ravenel avec la jeune Louise, annoncé à la fin de *Mont-Oriol*. Rappelant au jeune marquis qu'il est criblé de dettes et moins riche que « le moindre paysan » du coin, Andermatt assure à son beau-frère qu'il ne peut se « tirer de là que par un mariage » et l'incite à « trouver une femme acceptable et riche » (*MO*, p. 609). S'étant vu proposer l'une des jeunes Oriol, filles d'un riche paysan de la région, voilà comment réagit Gontran : « Il s'était tu d'abord, par prudence, bien que la jeune fille lui parût, à première vue, trop au-dessous de lui pour consentir à cette mésalliance. Mais quelques minutes de réflexion avaient bien vite modifié son avis » (*MO*, p. 641). Noblesse n'oblige plus. Si le premier réflexe est d'amour propre, l'argent fait vite oublier l'humiliation. Le sarcasme de Maupassant réside dans le contraste entre des siècles de tradition et « quelques minutes de réflexion ».

Non seulement l'argent abolit les distinctions sociales : le père de Gontran, lui-même marquis, note que, de « campagnardes », la richesse paternelle a hissé Charlotte et Louise au

¹ Louis Forestier (I, 1410).

² « Eugène [...] ne savait pas que, pour s'ouvrir une porte dans le faubourg Saint-Germain, la femme d'un banquier était capable de tous les sacrifices » (Balzac, *Le Père Goriot*, *Études de mœurs. Scènes de la vie parisienne*, éd. Furne, 1843, vol. IX, p. 412).

rang de « dames » (*MO*, p. 543) ; mais l'argent est doté d'un pouvoir magique : dans « L'Héritage », à peine touché le legs de la vieille tante, Cora « dev[ient] tout de suite une femme différente, plus réservée, plus élégante, ayant compris, deviné, flairé toutes les transformations qu'impose la fortune » (II, 65). Dans « Boule de suif », la grande aisance financière de chacun rapproche des hommes aussi éloignés que Loiseau, M. Carré-Lamadon et le comte Hubert, respectivement marchand de vin, propriétaire d'usines textiles et noble descendant d'une des plus anciennes et des plus riches familles de Normandie : « Bien que de conditions différentes, ils se sentaient frères par l'argent, de la grande franc-maçonnerie de ceux qui possèdent, qui font sonner de l'or en mettant la main dans la poche de leur culotte » (I, 92). L'argent redéfinit la famille, au sens large. Désormais, c'est par la fortune, et non plus par le nom, qu'on fait partie du clan des puissants.

b- Ascension de la paysannerie et de la bourgeoisie

Par contrecoup, la bourgeoisie et la riche paysannerie ont tendance à monter d'un cran dans la hiérarchie et à s'approprier les fonctions de la classe supérieure¹. Les distinctions traditionnelles entre nobles, bourgeois et paysans, donc, s'amenuisent, se brouillent. Ainsi, dans « La Ficelle », les riches paysans mis en scène constituent « toute l'aristocratie de la charrue » (I, 1082), tandis que la famille Renardet « fai[t] partie de cette bourgeoisie presque noble qu'on rencontrait souvent dans les provinces avant la Révolution » (II, 620). De même, les bourgeois d'« Une famille » habitent « une maison à tourelles qui cherch[e] à passer pour château » (II, 765), ou bien, après s'être enrichi avec l'affaire du Maroc (*BA*, p. 415, 432), Walter s'installe dans le palais d'un prince de Carlsbourg (*BA*, p. 433). Mais, à chaque fois, c'est peine perdue. L'idée de simulacre est suggérée, dans les trois premiers exemples, par le biais de l'oxymore qui mêle « aristocratie » et « charrue », par l'adverbe « presque » et par la forme « chercher à passer pour ». Quant au riche banquier qui s'arrange toujours pour indiquer dans le détail le montant des sommes qu'il a gagnées ou dépensées², l'élégance du noble lui est refusée par Maupassant (*BA*, p. 432, 434). La constante et maniaque préoccupation de l'argent en fait un irréductible parvenu. En tant que chroniqueur du *Gil Blas*, Maupassant exprime aussi son mépris envers la bourgeoisie capitaliste en reprenant comme

¹ Voir « L'Échelle sociale » (*Chro.*, J. I, p. 241).

² Voir le discours de Walter sur la peinture comme placement (*BA*, p. 295).

nom de plume celui « de la frivole duchesse de Maufrigneuse, cette héroïne de Balzac qui nourrissait un tel dédain aristocratique pour le monde bourgeois¹ ».

Selon Maupassant en effet, on ne parvient jamais à s'extraire complètement de sa classe d'origine, qu'elle soit élevée ou basse. Ainsi, Charlotte Oriol a beau avoir été « élevée dans le couvent des demoiselles de Clermont » (*MO*, p. 623) et y avoir appris « les manières discrètes des filles du monde » (*MO*, p. 520), elle conserve « une modestie et une humilité » (*MO*, p. 623) qui la font « se sent[ir] paysanne » (*MO*, p. 624). Malgré toute leur fortune, les Oriol resteront toujours des campagnards :

Oriol père et fils, devenus presque des messieurs, vêtus de redingotes si longues, eux si grands, [...] avaient l'air de réclames pour une maison de deuil [...]. Les deux Oriol, coiffés de chapeaux de forme haute, se mirent en marche à leur tour côte à côte, graves et tout noirs sur la route blanche (*MO*, p. 593-594).

L'effort vestimentaire réalisé par les deux personnages leur donne l'air d'être déguisés. L'approximation de la formule « chapeaux de forme haute » – subtil détournement de l'expression consacrée « hauts-de-forme » – dit toute l'ironie du narrateur envers cette aspiration ridicule à ressembler à des « messieurs » : incapables d'y parvenir, les paysans ne seront jamais que des à-peu-près, des ersatz.

Cependant, tout en étant imparfait, l'embourgeoisement de la classe paysanne est bien réel. Charles Castella cite à cet égard le passage d'*Une vie* où des paysans, face aux corps broyés de Julien de Lamare et de la comtesse de Fourville, se demandent comment tirer profit de ces morts :

on délibéra sur ce qu'on ferait ; et il fut décidé, dans l'espoir d'une récompense, que les corps seraient reportés aux châteaux. On attela donc deux carioles. Mais une nouvelle difficulté surgit. Les uns voulaient simplement garnir de paille le fond des voitures ; les autres étaient d'avis d'y placer des matelas par convenance. La femme qui avait déjà parlé cria :

— Mais y s'ront pleins d'sang, ces matelas, qu'y faudra les r'laver à l'ieau de javelle.

Alors, un gros fermier à face réjouie répondit :

— Y les payeront donc. Plus qu'ça vaudra, plus qu'ça sera cher.

L'argument fut décisif (*UV*, p. 145-146).

Face à un tel drame, aucun geste d'effroi, aucune parole de compassion. La seule préoccupation est d'ordre matériel. Les corps des victimes ne sont abordés que sous l'angle commercial. La vie (mort incluse) n'a de valeur que financière. C'est bien le credo

¹ Iouri Daniline, « Guy de Maupassant », *Recherches soviétiques*, 1956, n° 6, p. 105.

d'Andermatt, qui « se vant[e] de pouvoir évaluer au premier coup d'œil la valeur précise d'une chose quelconque » (*MO*, p. 517) et que Gontran provoque en lui demandant d'estimer le prix d'« un vieil âne mort, sur une route » (*MO*, p. 651).

c- Le nivellement social

C'est pourquoi Antonia Fonyi parle de « nivellement social¹ » dans l'œuvre de Maupassant. Si, de ce nivellement – à condition de l'entendre comme plaisir dionysiaque du désordre –, certains tirent un bienfait, l'effet qu'il produit est largement déprécié sous la plume de l'auteur. Le nivellement est bénéfique à ceux qui, l'espace d'un moment, se plaisent à embrasser la condition inférieure, notamment pour accéder à une forme d'authenticité. C'est le cas des d'Orgemol, dans « Les Bécasses », que les joies de la campagne font « deven[ir] des Normands terriens plus paysans que [leurs] fermiers » (II, 564) et des Ravenel de *Mont-Oriol*, qui traitent « familièrement » les enfants paysans des environs (*MO*, p. 541). C'est la même simplicité que recherche Geneviève de Z..., qui raconte dans « Correspondance » le plaisir que lui a procuré le contact avec les couches les plus basses de la société :

— Devine ce qu'imagina l'un de nos maris ? Ce fut d'aller danser, chaque nuit, dans l'une des fermes des environs. On partait en bande avec un orgue de Barbarie dont jouait d'ordinaire le peintre Le Poittevin, coiffé d'un bonnet de coton. Deux hommes portaient des lanternes. Nous suivions en procession, riant et bavardant comme des folles. On réveillait le fermier, les servantes, les valets. On se faisait même faire de la soupe à l'oignon (horreur !) et l'on dansait sous les pommiers, au son de la boîte à musique. Les coqs réveillés chantaient dans la profondeur des bâtiments ; les chevaux s'agitaient sur la litière des écuries. Le vent frais de la campagne nous caressait les joues, plein d'odeur d'herbes et de moissons coupées (I, 531-532).

De même que, dans « Ma femme », Pierre Létoile s'échappe de l'assommant mariage de son cousin, Simon d'Erabel, pour participer avec bonheur à un « bal champêtre », sorte de « fête saine et violente » où les villageois se livrent à une « danse sauvage » (I, 660), de même les jeunes aristocrates de ce conte préfèrent de loin la fraîcheur et la gaieté du monde paysan à la prétendue bonne société « où l'on pose, où l'on chuchote, où l'on danse bêtement, où l'on s'ennuie à profusion » (I, 531). Outre, le désir (secret) de s'encanailler, c'est le retour aux racines² qui meut les personnages. Par cette entrée (même éphémère) dans le monde populaire, l'individu – assumant ses contradictions – donne vie à son être le plus intime. Ce

¹ *Maupassant 1993, op. cit.*, p. 50.

² Ce retour aux racines se fait sous une forme ridicule chez l'ami Joseph (I, 838).

faisant, il se débarrasse des artifices de la vie mondaine et renoue avec la nature, source première.

Mais seuls peuvent se payer ce luxe, se permettre ces transgressions ceux qui appartiennent aux classes les plus élevées de la société. La plupart du temps, les personnages sont le signe de cette indistinction sociale qui brouille les catégories traditionnelles. « Demi-paysan, demi-monsieur » (II, 1056), « mi-hobereau, mi-paysan » (I, 457), ou encore « gentilhomme de campagne, demi-brute aimable » (II, 844), le bourgeois et l'aristocrate tels que Hautot père et Karl de Rauville glissent d'une classe sociale à l'autre, tout comme leur propriété, « demi-ferme, demi-manoir » (II, 1056). De même, dans le conte intitulé « Une soirée », d'abord flatté d'avoir été invité à une fête par un peintre, un notaire de campagne subit toutes sortes d'humiliations de la part des invités qui le prennent pour un « larbin » (I, 994). Enfin, « La Maison Tellier » témoigne également de l'analogie entre les catégories traditionnellement distinctes qui composent la société. Michel Crouzet l'analyse finement dans son article sur la rhétorique de Maupassant. S'il est vrai qu'à l'intérieur de la « maison¹ » s'opposent deux mondes, celui des « hommes honorables » (I, 256) et celui des « gens du peuple et [des] matelots » (I, 257), « lors de la fermeture de la maison, les deux groupes d'habitues viendront témoigner de leur désappointement par la même crise : cette soirée néfaste pour l'Eros fécampois voit s'affronter dans une véritable émeute les matelots furieux, et les bourgeois du premier [étage] se provoquer en d'aigres altercations² ». L'opposition n'était donc qu'extérieure. Le rang social n'empêche pas que l'homme soit agi par le même instinct.

Le même constat est à faire concernant la femme, cette figure sur laquelle – sauf exception – le milieu n'a au fond pas complètement prise : « du haut en bas de l'échelle sociale, elle reste la même. [...] Chez les femmes, il n'est point de classes » (*Chro.*, J. II, p. 99). Commentant « Le Signe », Louis Forestier pose que « les différences de classe et de condition sont moins perceptibles chez la femme que chez les hommes³ ». C'est aussi le propos que tient le narrateur au début de « La Parure », où les femmes sont définies par « leur finesse native, leur instinct d'élégance, leur souplesse d'esprit », qui « font des filles du peuple les égales des plus grandes dames » (I, 1198).

¹ Le lieu est toujours qualifié de manière évasive (« maison », « établissement », « bâtiment », I, 256, 257, 258).

² Michel Crouzet, « Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 250.

³ Louis Forestier (II, p. 1551).

Ce nivellement social est une des composantes de l'embourgeoisement des classes au XIX^e siècle. Dans son article consacré à la notion de limite, Antonia Fonyi a bien relevé la contradiction qui sous-tend la société de l'époque :

l'avenir est l'embourgeoisement universel, une masse où toute identité sociale est supprimée. [...] D'une part, Maupassant présente un système social cruel où les barrières des classes sont infranchissables mais, d'autre part, ce système est compromis par une fantasmagorie – par la perception de la réalité – non moins cruelle où les limites s'effondrent¹.

C'est tout le paradoxe de cette société, où les classes se confondent sans que pour autant les individus puissent en sortir. Car le

bourgeois [...] que la basse civilisation démocratique² a roulé comme le galet des mers en rongant, en effaçant son caractère distinctif [...] a perdu dans ce frottement les derniers signes d'originalité dont jadis chaque classe sociale semblait dotée par la nature (*VE*, p. 49).

Notons l'importance du dernier mot. Selon Maupassant, la distinction entre classes serait un état de nature. On mesure ici le mépris de l'auteur envers la démocratie³, cet état contre nature, « contraire aux lois du monde » (*Chro.*, J. II, p. 233), qui aplanit les reliefs de la société et nivelle par le bas. Transformé par ce système, poli, arrondi, policé, devenu galet semblable à tous les autres, l'être se noie dans l'indifférencié. Si la démocratie représente un danger⁴ aux yeux de Maupassant, c'est parce qu'elle est met en péril l'identité sociale et, par-là même, individuelle.

Lors de l'Exposition universelle, le narrateur de *La Vie errante* confie son écœurement face à la civilisation moderne où se mêlent indistinctement gens du peuple et gens du monde :

je jugeais stupéfiant qu'on pût dîner, tous les soirs, dans cette crasse et dans cette cohue, comme le faisait la bonne société, la société délicate, la société d'élite, la société fine et maniérée qui, d'ordinaire, a des nausées devant le peuple qui peine et sent la fatigue humaine.

¹ Antonia Fonyi, « La limite : garantie précaire de l'identité », *op. cit.*, p. 762-763.

² Héritier de Platon qui voit dans la démocratie « le pire de[s] gouvernements » (*Le Politique*, *Œuvres complètes*, vol. VI, Charpentier et C^{ie}, 1885, p. 92), Maupassant dénonce le « principe absurde », parce que « chimérique », sur lequel il repose : l'égalité, ce « mal dont nous mourrons » (*Chro.*, J. I, p. 279 ; J. II, p. 228 ; J. II, p. 233).

³ Voir, dans *Bel-Ami*, le portrait au vitriol du député Laroche-Mathieu, « sorte de jésuite républicain et de champignon libéral de nature douteuse, comme il en pousse par centaines sur le fumier populaire du suffrage universel » (*BA*, p. 367). Portrait sans concession d'un homme versé dans la compromission.

⁴ C'est pourquoi Maupassant souscrit à l'idée d'un pays dirigé par une aristocratie, mais une aristocratie d'élite, « démocratique, formée lentement par voie de sélection » (*Chro.*, J. II, p. 376), réunissant « [l]es plus intelligents, [l]es plus instruits, [l]es plus spirituels » (*Chro.*, J. I, p. 127), hissée à ce rang pour leurs qualités intellectuelles, et que Maupassant souhaiterait voir installés en tant que conseillers du prince, chargés de l'éclairer.

Cela prouve d'ailleurs, d'une façon définitive, le triomphe complet de la démocratie. Il n'y a plus de castes, de races, d'épidermes aristocrates. Il n'y a plus chez nous que des gens riches et des gens pauvres. Aucun autre classement ne peut différencier les degrés de la société contemporaine (*VE*, p. 21).

Désormais, l'argent seul perpétue les distinctions entre individus. Dès lors, la bonne société prétendue et les couches inférieures, partageant les mêmes goûts et les mêmes plaisirs, se trouvent des affinités. Maupassant brosse un portrait cinglant de cette société inédite, de cette nouvelle jungle où se vautrent les personnages de « La Femme de Paul » :

on sent là, à pleines narines, toute l'écume du monde, toute la crapulerie distinguée, toute la moisissure de la société parisienne : mélange de calicots, de cabotins, d'infimes journalistes, de gentilshommes en curatelle, de boursicotiers véreux, de noceurs tarés, de vieux viveurs pourris ; cohue interlope de tous les êtres suspects, à moitié connus, à moitié perdus, à moitié salués, à moitié déshonorés, filous, fripons, procureurs de femmes, chevaliers d'industrie à l'allure digne, à l'air matamore qui semble dire : « Le premier qui me traite de gremlin, je le crève. »

Ce lieu sue la bêtise, pue la canaillerie et la galanterie de bazar. Mâles et femelles s'y valent. Il y flotte une odeur d'amour, et l'on s'y bat pour un oui ou pour un non, afin de soutenir des réputations vermoulues que les coups d'épée et les balles de pistolet ne font que crever davantage (*I*, 294-295).

Une longue série d'indéfinis pluriels désigne ce monde interlope, ce cloaque social, littéralement indescriptible, innommable. « Moisissure », « véreux », « pourris », « vermoulues » : c'est la métaphore de la pourriture qui prédomine ici, pour qualifier ces êtres suspects, entre deux mondes, comme le suggère la locution répétée « à moitié ». La seule forme qui convient pour qualifier cette masse indéterminée, qui ne vit que d'apparences (« à l'allure », « à l'air »), c'est la forme oxymorique : « la crapulerie distinguée », « la galanterie de bazar » que découvre Paul à la Grenouillière est l'égale de « l'aristocratie du bain » à laquelle se frotte Servigny dans « Yvette » (*II*, 236 ; *I*, 685). Là encore, il s'agit de s'encanailler. Mais, contrairement à Clotilde de Marelle ou à Geneviève de Z..., ces mondains-là ne peuvent pas faire marche arrière, pris qu'ils sont à leur propre jeu. Ils sont désormais partie intégrante de ce milieu douteux, auquel ils ont voulu goûter, qui les a intoxiqués.

Le thème de l'indifférencié est cher à Maupassant, cet esprit libre qui se méfie des limites bien distinctes, trop vite devenues des cadres rigides. C'est toute une vision du monde qui se donne à voir dans ce brouillage, cet indéfini qui, s'il peut susciter l'angoisse, est surtout la composante essentielle des êtres et de la vie même, foncièrement insaisissables.

B. L'indifférenciation morale : en deçà du Bien et du Mal

Loin de nous référer à l'œuvre de Nietzsche, que nous ne connaissons pas assez, nous faisons, avec l'expression « En deçà du Bien et du Mal », allusion aux figures de l'opposition traditionnelle qui fondent la morale. Quant à l'adverbe « en deçà », il ne faut pas l'entendre péjorativement dans le sens contraire d'*au-delà*. L'en deçà, pour nous, c'est l'origine, avec une valeur non pas d'infériorité, mais d'antériorité. Notre titre d'*En deçà du Bien et du Mal* signifie donc « avant que les hommes aient établi la morale ». Le primitif dont il est question ici, c'est celui qu'au XIX^e siècle on confond avec *sauvage*¹ et qu'on définit comme vivant « sans lois, sans police² ». Toute l'œuvre de Maupassant, en effet, est marquée, non pas tant par « un renversement continu des valeurs³ », que par un effacement des valeurs. Pour la plupart, ses personnages, brouillant la question du respectable, indifférents à la question du sacré, étrangers au sentiment de culpabilité, ignorants de l'idée de Faute, sont non pas immoraux mais amoraux.

1. La question du respectable

Rejetant toute vision manichéenne des êtres et du monde, Maupassant s'intéresse aux paradoxes, est séduit par les ambivalences. Loin des vigoureux contrastes hugoliens entre noir et blanc, bon et méchant, faible et puissant, ce sont les limites floues, les frontières mal définies, les zones de chevauchement qui l'attirent. En tant que « vagabonds mondains qui ressemblent fort, sans s'en douter, aux bohèmes des grandes routes » (*BA*, p. 412), Clotilde et Georges sont tout à fait emblématiques de ce brouillage des mœurs. L'esthétique de Maupassant est celle d'une sorte de clair-obscur moral, du jeu de l'ombre dans la lumière (et non contre elle). Ici, le raffinement jouxte la brutalité, le *pur* aime à se dégrader, la vertu danse avec le vice.

¹ Sophie Spandonis nous apprend qu'au XIX^e siècle, *primitif* signifie « encore *sauvage*, tel que l'envisageaient les hommes du XVIII^e siècle » (« *Bête humaine* ou *Animal d'avenir*... », *Discours sur le primitif*, *op. cit.*, p. 95).

² Fiona McIntosh-Varjabédian, « Le primitif : complexité et diversité d'une notion » (*Discours sur le primitif*, *op. cit.*, p. 9). Dans sa Préface à *Cromwell* [1827], Hugo rêve à l'époque « primitive », celle d'avant l'époque antique, où entre autres il n'y a « point de loi » (*Théâtre*, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, Gall., Pléiade, vol. I, 1963, p. 411).

³ Marie-Claire Bancquart, « Flaubert et Maupassant : manger en mots, manger des mots », *FPM*, *op. cit.*, p. 173.

a- Portrait de la prostituée en honnête femme

De cet effet *bougé* découle un double changement concernant la figure de la prostituée. D'une part, elle est revalorisée. S'inscrivant dans la lignée de Zola qui, par sa « haute poésie », a contribué en 1880, avec *Nana* à « l'agrandissement magnifique de la gueuse » (*Chro.* J. I, p. 383), Maupassant réhabilite à son tour et à sa manière la fille publique¹, injustement victime de ce qu'il appelle sans détours le « préjugé du déshonneur » (I, 256). Ainsi porte-t-il à cette figure autant d'intérêt qu'à n'importe quel autre personnage social. À l'inverse, dans un article paru le 4 juillet 1882 en première page du *XIX^e siècle* et consacré à « La loi sur les écrits pornographiques », Francisque Sarcey considère, lui, les prostituées comme des « âmes dégradées [qui] ne sont plus capables que d'un très petit nombre de sentiments, qui tiennent tous de l'animalité ». Écoutons notre chroniqueur rétorquer au journaliste quelques jours plus tard, en prenant clairement position contre lui :

Des filles épousées deviennent en peu de temps de remarquables femmes du monde, elles s'adaptent au milieu où elles se trouvent. Un proverbe dit qu'on a vu des rois épouser des bergères. Nous coudoyons chaque jour des bergères, et même moins, qui sont devenus des dames et qui tiennent leur rang tout comme d'autres (*Chro.* J. II, p. 99).

À l'image de Rachel, qu'un jeune homme épouse à la fin de « Mademoiselle Fifi » et qui devient « une Dame qui valut autant que beaucoup d'autres² » (I, 397), la prostituée de métier est une honnête femme en puissance (I, 684). À cet égard, on peut considérer le conte « Aux eaux » comme une remarquable mise en cause de la frontière entre filles publiques et honnêtes femmes : contraint de passer un mois dans la ville de Loèche, le marquis de Roseveyre décide d'y emmener une femme qui le distraira. Compte tenu de la durée du séjour, celle qui va l'accompagner doit offrir « toutes les qualités qu'[il] exigerai[t] de [s]a compagne définitive » (II, 1261). Il choisit alors parmi ses connaissances la jeune et jolie Berthe, dont il fait changer la garde-robe « pour qu'elle n'ait pas l'air d'une fille » (II, 1262). Certes, celle-ci n'est pas une prostituée de métier mais il est question de monnayer ses services, notamment en lui versant « quelques centaines de louis » en cas de renvoi (II, 1262). Rapidement, la petite actrice, « premier prix du Conservatoire, classe de comédie » (II, 1267) se métamorphose en parfaite marquise de Roseveyre, a l'air tout à fait « femme du monde »

¹ Sur l'image positive de la prostituée, voir « Boule de suif » (I, 83), « La Maison Tellier » (I, 256), « Mademoiselle Fifi » (I, 385), « Yveline Samoris » (I, 684), « Nuit de Noël » (I, 695), « L'Odyssée d'une fille » (I, 997), « Yvette » (II, 234), « Le Port » (II, 1125).

² Louis Forestier parle de « parodie délibérée des fins heureuses et romanesques » (I, 1410).

(II, 1262). Au point que, à peine arrivée à la station thermale, elle fait l'unanimité auprès des aristocrates les plus huppés qui, charmés par ses qualités, l'intègrent d'emblée à leur caste. Si la fin du conte marque la fin de la représentation (la jeune femme regrette que le jeu « d'être une honnête femme » soit « fini », II, 1269), le marquis déplore que « le Destin bien souvent se trompe ! Combien de femmes honnêtes étaient nées pour être des filles, et le prouvent. Pauvre Berthe ! Combien d'autres étaient nées pour être des femmes honnêtes... » (II, 1270). Le chiasme dit la réversibilité des rôles et des âmes. Dans cette mascarade dont tout le monde est dupe, une mise en scène fait voler en éclat les distinctions de classes.

Ce qui intéresse Maupassant, c'est donc de brouiller les frontières jusqu'alors bien distinctes, c'est de faire cohabiter ce qui est traditionnellement séparé. Mariane Bury le dit bien : « l'anticonformisme de Maupassant passe par cette recherche d'un malaise, né de la difficulté à situer nettement des types¹ ». Le cas de « La Maison Tellier » est emblématique de cet « effet d'estompe² » analysé par Alain Buisine. Dans ce conte, les valeurs jusqu'ici réservées aux classes les plus élevées sont attribuées au monde de la prostitution. Ainsi les filles du premier étage, celui qui accueille les « hommes honorables » (I, 256), constituent-elles « une sorte d'aristocratie » (I, 258), que ne fait que confirmer la couleur « bleue » (on songe au sang bleu, I, 258) de la tapisserie du salon où tous dansent de « façon mondaine » (I, 281). En outre, c'est la fermeture (et non l'ouverture) de la maison close, qualifiée par l'un des clients « d'utilité publique³ » (I, 262), qui perturbe l'ordre social (I, 261-262) et transforme les clients en « brutes » (I, 262). Quant au commis voyageur du train qui fait essayer des jarretières à la troupe, il s'incline devant le « maître mollet » de Madame « en vrai chevalier français » (I, 266). Notons aussi qu'une fois la cérémonie religieuse terminée, les prostituées entourent l'enfant telle une « escorte d'honneur » (I, 276). Enfin, l'image qui nous montre la communiant qui s'endort « son front sur le sein nu de la prostituée » (I, 270) semble offrir un nouveau tableau de la Mère à l'enfant : la prostituée, dont le sein a ici une connotation maternelle et non sexuelle, donne son lit comme la madone son vaste manteau. Noblesse, fonction pacificatrice ou protectrice, honorabilité, référence au roman de chevalerie et à un personnage biblique : le blason de la prostitution est complètement (re)doré.

Mais redoré ne signifie pas idéalisé. Par cette fascination qu'a Maupassant pour la « coexistence de deux mondes », l'œuvre se donne à voir, selon les termes de Pierre Danger,

¹ Mariane Bury, *Maupassant*, Paris, Nathan, « Balises », 1991, p. 42.

² Alain Buisine, « Prose tombale », *op. cit.*, p. 547.

³ Au XIX^e siècle, « on ne pouvait se passer de la prostitution, car elle canalisait la gênante sexualité extra conjugale » (Stefan Zweig, *Le Monde d'hier*, *op. cit.*, p. 106).

comme un « ballet des ombres où chaque chose se confond avec son contraire¹ ». Les filles qui animent le « salon de Jupiter », réservé aux « bourgeois de l'endroit » (I, 258), figurent au mieux cette confusion : « Le personnel étant restreint, on avait tâché que chacune d'elle fût comme un échantillon, un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal » (I, 258). « Comme », « à peu près », l'approximation est de taille, quand on sait à quoi ressemblent les trois « dames » en question : Fernande est « presque obèse, molle » et dotée d'une « chevelure filasse » ; Raphaële est une « maigre » dont les dents du bas ont « pris en vieillissant une teinte foncée comme les bois anciens » et « Rosa la Rosse, une petite boule de chair tout en ventre avec des jambes minuscules » (I, 258, 259). Certes, le décalage entre le regard des clients et la caricature que constitue le portrait des filles dit l'ironie du narrateur qui, lui, refuse l'idéalisation. Mais, ce qui compte ici, c'est que les filles font l'objet d'une projection, l'incarnation d'un idéal : la première représente « la *belle blonde* » (I, 258), la deuxième « la *belle Juive* » (I, 259). En incarnant chacune un type, ces laiderons représentent aux yeux du client « l'Ève éternelle, l'éternel féminin² ».

Dans le même temps, le plus vieux métier du monde est démarginalisé. Ainsi, toujours dans « La Maison Tellier », il suffit d'une petite distance géographique pour que les paysans, retrouvant un regard naïf, assimilent Madame à une simple « bourgeoise de Fécamp » (I, 263) et pensent que « tenir un harem de filles » équivaut à « diriger un pensionnat de demoiselles » (I, 256). Par un effet de miroir, les comportements sociaux sont les mêmes dans le monde dit *honnête* et dans celui de la prostitution. De ce nivellement Michel Crouzet fait un commentaire édifiant :

En décrivant méthodiquement la maison comme une sorte de salon de bon ton [...], Maupassant ne se livre pas à une satire de l'honorabilité ou de l'hypocrisie ; bien au contraire, c'est l'embourgeoisement du *bordel* qui est l'audace *réaliste* : [...] là où on mettrait des différences irréductibles, Maupassant rétablit des continuités et des analogies³.

C'est pourquoi cette maison close jouxte l'église. La maison close, à laquelle le premier rôle est accordé et qui voit son nom hissé au rang de titre de nouvelle⁴, est réhabilitée. Elle est en outre assimilée à un salon mondain, où Madame converse avec « les clients ses amis » de manière « grave » (I, 258), de sorte que l'établissement acquiert rapidement « une

¹ Pierre Danger, « La transgression dans l'œuvre de Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 154-155).

² Michel Crouzet, « Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 252.

³ Michel Crouzet, « Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 256-257.

⁴ Voir « L'Affaire du grand 7 » de Hennique, citée par Louis Forestier (I, 1361).

sorte de considération » (I, 259). C'est dans cette perspective qu'il faut relever la tonalité donnée au conte dès la première phrase¹ : « On allait là, chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement » (I, 256). Par-delà l'effet de suspens dû à l'anonymat du lieu comme du sujet grammatical, la phrase – composée de cinq séquences rythmées par les virgules – dit la régularité de la promenade bonhomme qui conduit ces individus vers leur petit plaisir quotidien, ordinaire, exempt de tout sentiment de culpabilité. Traditionnellement condamnée par la morale, la fréquentation de la maison close, assimilée à celle du café, acquiert un caractère parfaitement licite, innocent, ritualisé. La démarche est rendue normale, anodine par le biais de la comparaison, cette figure dont Michel Crouzet analyse la fonction spécifique :

le *comme* si fréquent définit le réel en termes de ressemblance, et le constitue par une nouvelle identité, qui supprime ou assouplit les contraintes catégoriques. Le jeu du *réel* est d'insinuer le même, l'équivalence, le nivellement même².

C'est ce nivellement qu'a parfaitement relevé Théodore de Banville, dans un article du *Gil Blas* paru le 1^{er} juillet 1883 et intitulé « La Sincérité », où il rend hommage à la manière dont Maupassant peint les prostituées : « vous faites voir les filles telles qu'elles sont, bêtes et sentimentales, sans les relever ou les flétrir, et en ne les traînant pas dans la boue, ni dans les étoiles³ ». Chez Maupassant, la fille publique n'est ni un être « sale⁴ » (II, 552) ni un être pur, ni une moins que rien ni une sainte, ni condamnée ni idéalisée. Si l'écrivain lui épargne son mépris et son ironie, il ne cherche pas pour autant à la racheter. La prostituée est un être humain comme les autres, ni plus condamnable, ni plus respectable. Radicalement opposé à la littérature « idéaliste, [...] invraisemblable, sympathique, consolante » (*Chro.*, J. I, p. 283), notre auteur ne cherche qu'à rendre vraies ses figures.

b- Les affinités entre le pur et l'impur

Précisément, loin d'être un, le réel consiste en une pâte grumeleuse, hétérogène : si la bourgeoise et la mondaine peuvent être considérées comme des filles publiques, si la prostituée vaut l'honnête femme, si les gens du monde se frottent aux populations qu'ils prétendent les moins fréquentables, si la débauche peut être qualifiée d'« honnête » (I, 258), alors la distinction nette entre le beau et le laid, le pur et l'impur, le médiocre et le noble n'a

¹ Cet incipit a été glosé notamment par Louis Forestier (I, 1365-1366).

² « Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 258.

³ Repris dans *Petites études. Lettres chimériques*, Paris, Charpentier, 1885, p. 182.

⁴ Le « dégoût » premier du narrateur de « L'Odyssée d'une fille » se transforme bien vite en compassion (I, 997).

plus lieu d'exister. Brouiller les limites, saper les certitudes, rapprocher des univers disparates a mené Maupassant à travailler sur les seuils, en auteur « sans cesse occupé à rôder autour de la frontière invisible¹ » qui sépare les catégories. C'est la raison pour laquelle il considère comme « une œuvre de maître » l'*Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux* (*Chro.*, J. III, p. 216). Il s'en explique dans une chronique qui a servi de préface à une réédition du roman de l'abbé Prévost en 1885 :

En cette figure si pleine de séduction et d'instinctive perfidie, l'écrivain semble avoir incarné tout ce qu'il y a de plus gentil, de plus entraînant et de plus infâme dans l'être féminin. [...] Cette fille diverse, complexe, changeante, sincère, odieuse et adorable, pleine d'inexplicables mouvements de cœur, d'incompréhensibles sentiments, de calculs bizarres et de naïveté criminelle, n'est-elle pas admirablement vraie ? Comme elle diffère des modèles de vice ou de vertu présentés sans complications, par les romanciers sentimentalistes, qui imaginent des types invariables, sans comprendre que l'homme a toujours d'innombrables faces (*Chro.*, J. III, p. 213, 215).

Là encore, c'est l'antithèse (« perfide, aimante », « redoutable et charmante ») ou l'oxymore (« naïvement rouée », *Chro.*, J. III, p. 213) qui prédominent. Manon Lescaut est une innocente pleine de vices, une perverse vertueuse². Elle est une merveilleuse et effrayante figure de l'insaisissable. Elle est insaisissable comme la réalité de tout être... Les personnages de Maupassant sont eux aussi des figures mouvantes, qui touchent et terrifient à la fois. C'est leur complexité qui les caractérise et fait d'eux des personnages plausibles, crédibles, convaincants.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la chronique consacrée à Nicéphore Phocas, de la part d'un auteur essentiellement préoccupé par son époque. Ce qui fascine Maupassant, c'est le caractère « à moitié barbare » de cet empereur du X^e siècle, de cette « sorte de brute géniale, sainte et dépravée » (*Chro.*, J. III, p. 400). L'analogie entre ce tyran et nombre des personnages de notre corpus est frappante, de même que la civilisation sur laquelle il règne, « brutale et raffinée, magnifique et corrompue » (*Chro.*, J. III, p. 400), comme l'est la société du XIX^e siècle. L'Europe contemporaine de Maupassant est la sœur jumelle de Byzance, « où tous les instincts humains, toutes les grandeurs et toutes les ignominies, toutes les vertus et tous les vices fermentaient » (*Chro.*, J. III, p. 396). Loin d'opposer culture et barbarie, Orient et Occident, Maupassant rapproche les contraires, les assemble et fait de la civilisation occidentale elle-même un nœud de contradictions.

¹ Pierre Danger, « La transgression dans l'œuvre de Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 154).

² La fascination de Maupassant pour ce personnage rejaillit sur Mariolle : à la différence de Michèle, « Manon tromp[e], mais elle aim[e] ; elle men[t], mais elle se donn[e] ! » (*NC*, p. 1167).

Prenons l'exemple du « Champ d'oliviers ». C'est l'histoire d'un prêtre, l'abbé Vilbois, auquel un rôdeur vient rendre visite. Le jeune homme à l'air « suspect » (II, 1187), en qui sommeille un « criminel » (II, 1201), se présente comme son fils. À son père qui doute encore de sa paternité, il présente une photo que lui a transmise sa mère au moment de mourir :

— Qui est-ce ?

— C'est moi.

— C'est bien vous ?

— Mais oui.

— Eh bien ! regardez-nous, tous les deux, maintenant, votre portrait et moi ?

Il avait déjà vu, le misérable homme, il avait vu que ces deux êtres, celui de la carte et celui qui riait à côté, se ressemblaient comme deux frères (II, 1188).

Il y a ici, non pas deux civilisations mais deux âges, deux générations, un père et un fils, un prêtre et un « malfaiteur » (II, 1186). Le premier mène une existence d'ermite, le second une vie de débauche. L'un incarne le « dévouement » (II, 1184), l'autre le crime. Mais la force de ce texte réside dans un jeu de miroir entre les deux personnages, en apparence seulement antagonistes. Le fils au « regard d'assassin » (II, 1201) a hérité de la brutalité de son père, qui a failli autrefois tuer sa maîtresse (II, 1182-1183). Nous avons affaire, littéralement, à la part d'ombre de l'abbé, dont la silhouette, sous le soleil, est dès le début présentée comme « une large tache sombre » (II, 1180). Ce que nous donne à voir le conte, c'est le jaillissement de « l'autre qui est en [lui] » (*PJ*, p. 736). Tout le texte s'offre comme une métaphore de la conception maupassantienne : en chaque être coexistent plusieurs identités. Certes, dans la scène finale, l'abbé se sent menacé par ce malfrat qui semble vouloir saisir « un des couteaux qui traîn[ent] sur la nappe » (II, 1201), mais l'autodéfense n'est pas la seule cause de la lutte à mort qui s'ensuit. Si cette lutte a lieu, c'est aussi parce que l'abbé a en lui de violentes pulsions qu'il s'est depuis tant d'années évertué à canaliser, à « mur[er] au fond [de son] cœur » (II, 1189). La confrontation avec son misérable fils le fait littéralement exploser. Dès lors, la figure religieuse s'efface pour céder la place à « l'homme d'autrefois » (II, 1184), au « demi-sauvage qu'il était » (II, 1182) et – l'histoire le révèle – qu'il n'a jamais cessé d'être. Le naturel revient au galop. C'est le retour du refoulé. Les instincts les plus primaires peuvent refaire surface. C'est dans ce sens qu'il faut probablement comprendre l'emploi très étonnant du passé simple dans le dernier paragraphe de la première partie : « Il fut un prêtre à vues étroites, mais bon » (II, 1184). Ce passé révolu sonne comme un éloge funèbre : en fait, il dit la mort symbolique du prêtre. La deuxième partie du texte donne en effet naissance à un nouveau baron de Vilbois, plus âgé. Progressivement au fil du texte, les

qualificatifs religieux (« le curé », « l'abbé », « l'ecclésiastique », II, 1186, 1187) alternent avec des termes tels que « le misérable homme¹ » (II, 1188), « le vieillard » (II, 1188, 1189), « l'amant » (II, 1189, 1194), le « père » (II, 1193), « l'homme jadis trahi » (II, 1194), le « vieil hercule » (II, 1201). À la fois abbé et baron, prêtre et père, homme d'Église et force de la nature. L'apparition dérangeante du jeune homme génère des scènes de conflit qui dévoilent la double personnalité du personnage religieux. La confrontation entre le père et le fils, à la fois si différents et si semblables, sert à révéler la dualité inhérente au personnage principal, à cet abbé au « front d'officier » (II, 1180), à ce prêtre au « sang violent » (II, 1201). Et ce n'est pas un hasard si, à la fin, le « liquide rouge » qui s'écoule du vieil abbé mort (II, 1203) rejoint le corps du jeune homme, « baignant une de ses jambes et une de ses mains » (II, 1204). La flaque de sang qui relie visuellement les deux personnages les lie aussi métaphoriquement : elle dit leur lien de parenté, leur similitude².

Dans « La Maison Tellier », où les pensionnaires de la maison close participent à une première communion³, le pur et l'impur, le sacré et le profane ne sont pas davantage distincts. Dès les premières pages, le ton est donné :

On parvenait dans ce lieu au moyen d'un escalier tournant terminé par une porte étroite, humble d'apparence, donnant sur la rue, et au-dessus de laquelle brillait toute la nuit, derrière un treillage, une petite lanterne comme celle qu'on allume encore en certaines villes aux pieds des madones encastrées dans les murs⁴ (I, 258).

L'analogie entre la madone et la putain est au cœur de cette nouvelle. Car le texte joue sans cesse sur l'association et la fusion des contraires : de la vieille dame « presque aveugle » qui, au passage du groupe des filles, « se sign[e] comme devant une procession » (I, 268), à la localisation de l'établissement « derrière l'église Saint-Étienne », non loin de « la côte de la Vierge avec sa vieille chapelle toute grise » (I, 256), en passant par la communiant qui pose « son front sur le sein nu de la prostituée » (I, 270). On y voit l'analogie entre le haut et le bas, la sympathie réciproque du pur et de l'impur. À cet égard, la scène de la cérémonie religieuse constitue le point d'orgue de la nouvelle. Un sentiment de « pureté retrouvée⁵ » fait pleurer Rosa et ses compagnes. Par cette émotion devenue contagieuse⁶, la messe se transforme en « une sorte de folie » (I, 274) et les fidèles se muent en « foule en délire » (I, 274) dans une

¹ Ce n'est pas un hasard si Maupassant emploie le même adjectif pour parler du vagabond, « ce misérable » (II, 1201), et du prêtre : jeu sur la polysémie, mais aussi sur l'analogie entre les deux personnages.

² Cette similitude transparait déjà dans l'emploi du terme *misérable* tantôt dans le sens de « digne de pitié » (II, 1191), tantôt dans celui de « digne de mépris » (II, 1201). Un même mot, donc, pour deux caractères.

³ Dans « L'Armoire », Florentin, le fils de la prostituée, prépare également sa première communion (II, 406).

⁴ Sur l'analogie entre lieu sacré et maison close, voir « Yvette » (II, 243) et *La Vie errante* (VE, p. 157).

⁵ Louis Forestier (*R*, p. 1363. Voir aussi *R*, p. 1370). Sur la prostituée innocente voir « L'Armoire » (II, 404).

⁶ André Vial n'a pas manqué de relever la dimension comique de cette scène (*MAR*, *op. cit.*, p. 314).

église qui, sous l'effet du soleil, se transforme en « fournaise » (I, 273). Folie, délire, fournaise, autant d'éléments de ce que Mary Donaldson-Evans considère comme la « mise en scène du lien entre le mysticisme et l'érotisme¹ ». Le prêtre lui-même qualifie cette scène de « miracle » (I, 275). Mais c'est un miracle de type maupassantien. Au lieu, comme le prétend Pierre Tranouez dans une lecture excessivement moralisante du conte, de « priver » la séquence « de toute sublimité² », l'écrivain, offre une page fabuleuse où se superposent le comique et le sérieux, le grave et le farcesque, le grotesque et le sublime, libres enfin de trouver leurs affinités, à l'image de la prostituée que Maupassant ne se plaît à saisir « que dans l'alternance ou la jonction de deux tons³ ». Et en même temps un miracle profane, un miracle qui prend corps. Ce sont les prostituées qui permettent à l'événement d'acquérir un « caractère vraiment divin » (I, 275). Chez Maupassant, le sacré s'enracine dans le profane, le profane participe du divin⁴. Loin, comme Pierre Tranouez encore, de faire de la prostituée un suppôt de Satan⁵, Michel Crouzet met au contraire en lumière toute la chatoyante complexité du texte :

le mot final (« — Ça n'est pas tous les jours fête »), résume et renvoie plus loin l'ambiguïté, puisqu'on ne sait pas au juste si la *fête* en question est la fête galante du retour, ou la première communion, puisqu'on peut supposer que le mot désigne les deux, et nous confronte alors, comme le veut Maupassant, à une immense incertitude : faut-il rire de l'inconscience comique, s'indigner de la cécité morale, reconnaître une indistinction de la débauche et de la dévotion qui peut s'interpréter comme un abîme de perversité ou un gouffre d'innocence, qui peut aussi démontrer la facticité de leur distinction, et du coup ébranler comme préjugés les catégories closes⁶.

Cette interprétation généreuse sonne également juste : elle évite la lecture moralisatrice et tient compte de tous les possibles que suggère le texte. Voilà bien ce qui fonde à nos yeux la valeur esthétique de cette nouvelle géniale dans laquelle Maupassant pose sincèrement la question de l'inconnaissable et renvoie à de très anciennes mentalités, qui ignoraient ces distinctions, particulièrement dans les moments de fête.

¹ Mary Donaldson-Evans, « La femme (r)enfermée chez Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 69).

² Pierre Tranouez, « La Maison Tellier ou le lupanar généralisé », *L'École des lettres*, n° 13, juin 1993, p. 62.

³ Michel Crouzet, « Une rhétorique de Maupassant ? » (*op. cit.*, p. 250). Voir aussi le titre du chapitre d'un essai d'André Vial : « La Vénus vénale » (*Faits et Significations, op. cit.*, p. 231).

⁴ Selon Rachel Killick en revanche, Maupassant « ravale [...] toute aspiration divine au niveau corporel » (« Maupassant, Flaubert et *Trois contes* », *MCR, op. cit.*, p. 48).

⁵ « “ La Maison Tellier ” ou le lupanar généralisé », *op. cit.*, p. 61. Pierre Danger estime lui que la prostituée chez Maupassant touche parfois à une forme de « sainteté » (*PDM, op. cit.*, p. 57-58).

⁶ « Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 249.

c- Le charme du vice

Du fait des frontières mouvantes entre classes et genres, la prétendue respectabilité de certaines couches de la société est plus ou moins insidieusement disqualifiée. Dans *Mont-Oriol*, le jeune marquis de Ravenel prévoit d'utiliser la femme du docteur Honorat comme « proxénète » : « Elle en a le physique, pensait-il, et quand on a le physique d'un emploi, on en a l'âme » (*MO*, p. 654). De même, dans *Une vie*, Jeanne voit sa respectabilité entachée par Julien lorsque, à peine arrivé en Corse, il la traite en fille en la menant « en plein jour » (*R*, p. 53) dans une chambre d'hôtel. De même encore, l'assimilation de l'honnête femme à une femme de mauvaise vie est un thème particulièrement développé dans *Bel-Ami*. Tandis que la noble Clotilde de Marelle est traitée de « sale cocotte » et de « roulure » (*BA*, p. 265) par les voisins de son amant, Madeleine Forestier – incarnation de la grande bourgeoisie, élégante et cultivée –, est dotée d'un regard qui rappelle à Georges, « sans qu'il s[ache] pourquoi, celui de la fille rencontrée la veille aux Folies-Bergère » (*BA*, p. 212-213). La métaphore est filée jusque dans la scène de rencontre avec les parents Duroy, près de Rouen, où la mère accueille sa belle-fille avec hostilité. Car la « vieille rustique » (*BA*, p. 357) ne peut ressentir que jalousie, « haine » et « répulsion » à l'égard de cet « être impur » qui vient de la « ville » (*BA*, p. 359) : « Elle avait l'air d'une traînée, cette dame-là, avec ses falbalas et son musc. Car tous les parfums, pour la vieille, étaient du musc » (*BA*, p. 358). Brouillant la distance entre personnage et narrateur, le discours indirect libre semble transformer une opinion personnelle en remarque objective. Et Madeleine n'a rien d'un cas particulier, Duroy – qui sur ce point pense comme sa mère – le confirme sans encombre : « Toutes les femmes sont des filles » (*BA*, p. 374). Cette pensée est relayée par Trémoulin, le héros écorché d'« Un soir » qui, d'un cas particulier, tire une loi générale :

— Elles sont à tous, jeunes ou vieux, pour des raisons méprisables et différentes, parce que c'est leur profession, leur vocation et leur fonction. Ce sont les éternelles, inconscientes et sereines prostituées qui livrent leur corps sans dégoût, parce qu'il est marchandise d'amour, qu'elles le vendent ou qu'elles le donnent, au vieillard qui hante les trottoirs avec de l'or dans sa poche, ou bien, pour la gloire, au vieux souverain lubrique, au vieil homme célèbre et répugnant ! (*II*, 1084).

C'est par perversité, ajouterait la fausse marquise Obardi, qui considère que ce sont les honnêtes femmes « qui sont des gueuses [...], parce que rien ne les force. Elles ont de l'argent, de quoi vivre et s'amuser, et elles prennent des hommes par vice » (*II*, 287). C'est en effet par goût du vice que la petite baronne de Grangerie du « Signe » considère comme

« amusant[e] » l'idée « de gagner son pain de cette façon-là, [...] car enfin il y en a qui ne sont pas mal, de ces hommes qu'on rencontre dans la rue » (II, 727). Par ce jeu dangereux, elle assouvit la même « furieuse envie » que l'héroïne du « Verrou » : celle « de se faire avilir » (I, 491).

Dans *Pierre et Jean*, ce n'est pas seulement la figure maternelle qui est entachée, salie aux yeux du fils aîné (*PJ*, p. 770). En témoigne la scène où le jeune médecin, désormais persuadé de l'infidélité de sa mère, fuit le toit familial pour errer sur la plage de Trouville, où explosent toute sa haine et sa défiance à l'égard de la femme en général, génie pervers de la tentation :

Toutes ces toilettes multicolores qui couvraient le sable comme un bouquet, ces étoffes jolies, ces ombrelles voyantes, la grâce factice des tailles emprisonnées, toutes ces inventions ingénieuses de la mode depuis la chaussure mignonne jusqu'au chapeau extravagant, la séduction du geste, de la voix et du sourire, la coquetterie enfin étalée sur cette plage lui apparaissaient soudain comme une immense floraison de la perversité féminine (*PJ*, p. 776).

Le regard quasiment halluciné, détraqué par son obsession, Pierre passe sans encombre du particulier, du singulier (sa mère) au pluriel (les femmes), et s'acharne à tout interpréter au prisme d'une prostitution universelle, inscrite par le terme « floraison » dans les cycles naturels. L'énumération interminable, rehaussée par l'adjectif quantitatif « toutes », dit le haut-le-cœur du héros pour la minutieuse orchestration du complot généralisé de séduction et de tentation mis en place par les représentantes du beau sexe. Appâter, aguicher, séduire : la femme n'est proie qu'en apparence, elle est surtout prédatrice, prédatrice de « quelqu'un », des « hommes », de « tous les hommes », de « l'amant d'aujourd'hui et [de] l'amant de demain », de « l'inconnu » ; la cible est plurielle et indéfinie :

Toutes ces femmes parées voulaient plaire, séduire et tenter quelqu'un. Elles s'étaient faites belles pour les hommes, pour tous les hommes, excepté pour l'époux qu'elles n'avaient plus besoin de conquérir. Elles s'étaient faites belles pour l'amant d'aujourd'hui et l'amant de demain, pour l'inconnu rencontré, remarqué, attendu peut-être.

Et ces hommes, assis près d'elles, les yeux dans les yeux, parlant la bouche près de la bouche, les appelaient et les désiraient, les chassaient comme un gibier souple et fuyant, bien qu'il semblât si proche et si facile. Cette vaste plage n'était donc qu'une halle d'amour où les unes se vendaient, les autres se donnaient, celles-ci marchandaient leurs caresses et celles-là se promettaient seulement. Toutes ces femmes ne pensaient qu'à la même chose, offrir et faire désirer leur chair déjà donnée, déjà vendue, déjà promise à d'autres hommes. Et il songea que sur la terre entière c'était toujours la même chose (*PJ*, p. 776).

Par un renversement des valeurs, les bourgeoises et les mondaines se comportent comme des filles publiques¹, des prostituées, qui multiplient les clients sans les différencier, tandis que, dans la logique de Pierre, l'adjectif « honnêtes » est, lui, réservé aux seules prostituées de métier (*PJ*, p. 776). C'est un renversement de type carnavalesque, là encore, qui traduit le regard à la fois désespéré et perturbé de Pierre, sa déstabilisation. Le thème de la germination (« bouquet », « floraison ») prend appui sur l'image végétale, à mesure que la plage, le monde se transforme en « long jardin plein de fleurs éclatantes » (*PJ*, p. 775). La femme est naturellement diabolique. Et, dans les yeux du héros, le lupanar sans limite de la plage se transforme en un jardin aux fruits pourris, un Éden revu et corrigé par Schopenhauer.

L'honnêteté et la vertu féminines sont donc des paravents. « Perverse » (II, 1182), « vicieuse » (I, 685), ces termes reviennent sous la plume de Maupassant pour désigner celles et ceux qu'émoustille l'idée de tout contact qu'ils prétendent impur². Le fait qu'une honnête femme adopte une « conduite légère » entache l'amour qu'on lui porte tout en rendant incontestablement la relation plus « charmante », plus « délicieu[se] » (I, 1072-1073). Au fond, nombre des personnages de Maupassant sont à l'image des danseurs du « Masque », des « gens de toutes les classes, qui aiment le gros plaisir tapageur, un peu crapuleux, frotté de débauche » (II, 1134). Ainsi, dans « Boule de suif », Mmes Loiseau, Carré-Lamadon et de Bréville ne sont recouvertes que d'une « légère tranche de pudeur », de sorte qu'elles « s'épanouiss[ent] dans cette aventure polissonne, s'amuse[ent] follement au fond, se sentant dans leur élément, tripotant de l'amour avec la sensualité d'un cuisinier gourmand qui prépare le souper d'un autre » (I, 111). On retrouve là encore l'analogie entre gourmandise et sexualité, entre noble et ignoble. Toute « vendue sans vergogne » (I, 92), toute « gueuse », toute « morveuse », toute « misérable » (I, 110) que puisse être Boule de suif à leurs yeux, le discours indirect libre laisse s'infiltrer l'effet de flou qui – par prostituée interposée – leur permet de savourer le met de l'adultère. Alors que la femme de Loiseau vient de rendre hommage au Prussien qui a eu la délicatesse de « respecte[r] les femmes mariées » qu'elles sont, ne voit-on pas briller les yeux de la jolie Mme Carré-Lamadon, qui dans le même temps pâlit un peu, « comme si elle se sentait déjà prise de force par l'officier » (I, 110). La phrase est une merveille d'ambiguïté.

¹ Voir le scepticisme de Michel Serres glosant le tableau *Deux nobles Vénitiennes* : « Comme si la différence était grande entre deux putes [...] et deux bourgeoises » (*Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, 1975, p. 114).

² Voir « Autour d'un livre » (*Chro.*, J. I, p. 285).

C'est ce même goût de la « canaillerie charmante » (I, 329) qui pousse la bourgeoise provinciale d'« Une aventure parisienne¹ » à « connaître... le... le vice » (I, 335). Comme ils sont délectables ces points de suspension devant l'innommable, qui disent à la fois l'hésitation et la gourmandise anticipée, la retenue et l'élan : l'ambivalence de la femme réside dans ce double désir. Aveuglée par les « horizons de jouissances coupables et ravageantes » (I, 329), elle se sent irrésistiblement attirée par Paris, capitale du « luxe magnifique et corrompu² » (I, 329), où les hommes célèbres mènent une « vie affolante, avec de continuelles débauches, des orgies antiques épouvantablement voluptueuses et des raffinements de sensualité si compliqués qu'elle ne p[eu]t même pas se les figurer » (I, 330). Elle rêve de tremper au moins une fois ses lèvres dans « ces ivresses damnantes » (I, 330). Si l'expérience se révèle décevante, Clotilde de Marelle, elle, profite pleinement des opportunités qu'offre la vie parisienne de *Bel-Ami*. En effet, c'est elle qui demande régulièrement à son amant de la conduire dans un endroit populaire, « quelque chose de drôle, de commun, comme un restaurant où vont les employés et les ouvrières » (BA, p. 268) et s'y rend « vêtue d'une robe de toile, la tête couverte d'un bonnet de soubrette, de soubrette de vaudeville » (BA, p. 270). Sous son nom qui la rattache à la noblesse s'agitent des désirs décalés, des penchants équivoques. Momentanément dénuée de l'« instinct du comme il faut » propre aux gens bien nés (II, 267), cette singulière mondaine, aux « goûts canailles³ » (BA, p. 269), qui « aime vivre à la diable » (BA, p. 254) et avoue même vouloir « [s]e pocharder » (BA, p. 256), « s'ass[er]oit sans embarras et sans dégoût » aux tables malpropres (BA, p. 269) des « tavernes les plus mal famées », autant d'« endroits louches où s'amuse le peuple » et qu'elle se plaît à fréquenter (BA, p. 270). Là-bas, elle savoure chaque cerise à l'eau-de-vie comme « la sensation d'une faute commise, chaque goutte du liquide brûlant et poivré descendant en sa gorge » comme « une jouissance scélérate et défendue⁴ » (BA, p. 271). Lorsqu'on sait, selon le propre aveu de Maupassant – qui se présente comme « un corrompu des civilisations » –, que seules les femmes « sensuelles et [...] corrompues » l'attirent (*Corr.*, Suf. II, n° 200), on mesure combien l'écriture emprunte à l'auteur pour inventer le personnage de Clotilde, incarnation d'un fantasme émoustillant. À l'image de l'escalier à la fois « luxueux et sale » (BA, p. 203) qu'empruntent les journalistes de *La Vie française*, la société parisienne la plus huppée friande des « gentilles un peu polissonnes » (BA, p. 386) est encline à s'encanailler, à se frotter à la débauche. Mais rares sont ceux qui poussent aussi loin le vice que la comtesse de

¹ Louis Forestier (I, 1385) rapproche ce conte d'un extrait de *La Femme au XVIII^e siècle* des Goncourt.

² Voir « Les Vingt-cinq Francs de la supérieure » (II, 1034).

³ Louis Forestier indique que « Clotilde était plus vulgaire dans la version manuscrite » (R, p. 1339).

⁴ Voir « Misti. Souvenirs d'un garçon » (I, 1155).

Sallure, l'héroïne au nom prédestiné d'« Au bord du lit » qui fait à son mari une proposition très particulièrement. Après avoir appris, à sa demande, combien lui coûte « la plus charmante de [se]s maîtresses, en argent, bijoux, soupers, dîners, théâtre, etc., entretien complet, enfin », elle lui déclare :

— Eh bien, mon ami, donnez-moi tout de suite cinq mille francs et je suis à vous pour un mois, à compter de ce soir [...]. Cet argent, au lieu d'aller chez une gueuse qui en ferait je ne sais quoi, restera dans votre maison, dans votre ménage. Et puis, pour un homme intelligent, est-il quelque chose de plus amusant, de plus original que de se payer sa propre femme ? On n'aime bien, en amour illégitime, que ce qui coûte cher, très cher. Vous donnez à notre amour... légitime, un prix nouveau, une saveur de débauche, un ragoût de... polissonnerie en le... tarifant comme un amour coté (I, 1044, 1045, 1046).

Du bon goût au ragoût, il n'y a qu'une syllabe. La décadence affecte le libertinage. Être à la fois l'épouse et la maîtresse, monnayer ses services à son propre époux, en considérant l'argent non comme un tabou mais comme une épice, introduire l'amour vénal au sein même du foyer, c'est là le jeu dangereux et inférieur (où sont donc Valmont et La Merteuil¹ ?) auquel se prête une aristocratie en mal de divertissement. Car ce qui pêche dans la relation conjugale, c'est son caractère normé, lisse, policé. En devenant la cliente de son mari, la femme acquiert à ses yeux une saveur inédite, poivrée. Dans la société du XIX^e siècle telle que la dépeint Maupassant, pâle et monocorde, les êtres éprouvent un irrépressible besoin de pimenter leur existence², au risque de se brûler. Derrière le conformisme qui s'affiche en public sourd dans l'intimité la recherche de l'interdit, seule échappatoire à l'ennui dans une société foncièrement marchande. Le caractère hors normes (au sein même de la norme) de la relation est source d'excitation. À cet égard, il est tout à fait remarquable qu'une fois de plus, Maupassant propose une autre version de cette histoire : cinq ans plus tard, dans une comédie intitulée *La Paix du ménage*, il réécrit la même scène en lui donnant une fin radicalement différente. Alors qu'elle a fait la même offre à son époux et que celui-ci lui a tendu des billets en signe d'accord, Mme de Sallure lui lance :

— Vous êtes bien l'homme que je pensais. Après avoir payé des filles vous consentez à me payer comme elles, tout de suite, sans révolte. Vous avez trouvé que c'était cher, vous avez craint d'être grotesque. Mais vous ne vous êtes pas aperçu que je me vendais, moi, votre femme. Vous me désiriez un peu pour vous changer de vos gueuses, alors je me suis avilie à devenir semblable à elles ; vous ne m'avez pas repoussée, mais désirée davantage, autant qu'elles, même plus puisque j'étais

¹ Héros des *Liaisons dangereuses*, le roman épistolaire de Choderlos de Laclos (1782).

² Voir « Imprudence » (II, 550).

plus méprisable. Vous vous êtes trompé, mon cher, ce n'est pas ainsi que vous auriez pu me conquérir. Adieu !

Elle lui jette son argent au visage et sort (Th., p. 51).

C'est la variante moralisante de la même séquence. La comtesse y garde les qualités censées être propres à sa classe (sentiment d'être unique et mépris pour l'argent). S'interrogeant sur cette réécriture, Louis Forestier suggère la possibilité d'une évolution¹ chez Maupassant ou encore sa volonté de « ménager la susceptibilité de son public² ». Mais, à notre avis, ces deux hypothèses ne suffisent pas à expliquer ce retournement de situation. Maupassant ne se plaît-il pas à donner une fois de plus du même récit plusieurs versions, c'est-à-dire plusieurs visions. Comme chez Montaigne, le second texte ne remplace pas le premier. Ce qui compte, c'est la concomitance des deux histoires, la coexistence des possibles. Car les situations sont rarement limpides, les êtres jamais tout à fait transparents ou univoques. Car la vertu n'est jamais très éloignée du vice, et inversement. Au fond, ces deux portraits ne sont-ils pas les deux faces d'une seule et même personne, madame de Sallure, certes comtesse, mais dont le nom est suggestif ? Et cela ne vaut-il pas pour toute femme, et donc pour tout être humain, fondamentalement ambivalent, insaisissable, irréductible à une étiquette, à un type ? Loin du jugement moral que porte Claude Martin selon qui « les deux personnages [de la première version] rivalisent d'avilissement³ » et qui consisterait à voir dans la dernière version une rectification, il nous semble plus juste de considérer ce jeu multiple comme le reflet de la vie même, que Maupassant mime dans sa propre création : la duplication d'une même histoire, la diversité des facettes d'un même personnage sont la mise en forme littéraire du caractère de tout individu, sans cesse en mouvement, toujours en marche, en transformation. C'est parce qu'elle a plusieurs visages que la comtesse semble si vivante, si réelle. Dès lors qu'il est figé, saisi comme un instantané, l'humain est réduit ; Maupassant, quant à lui, se plaît à l'appréhender dans sa complexité, tel un être mêlé, contradictoire, insaisissable.

On le voit, les notions de respectabilité, de pureté, de vertu sont chez Maupassant hautement suspectes. Le plus souvent apparentes, ces prétendues qualités ne se trouvent que dans la bouche de ceux qui aiment à se compromettre. Et quand elles sont authentiques, ces

¹ Noëlle Benhamou avance même l'idée qu'« entre 1883 et 1888, la femme retrouve sa dignité d'épouse » (« Le théâtre de Maupassant, précurseur de celui de Courteline : de *La Paix du ménage* à *La Paix chez soi* », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 102).

² Louis Forestier (I, 1598).

³ Préface à *Monsieur Parent*, Gall., « Folio », 1988, p. 9.

qualités concernent des personnages qui se gardent bien de se nommer eux-mêmes comme tels.

2. Quand la mort n'est pas considérée comme sacrée

L'autre indifférenciation en matière de morale porte sur la mort. Le culte rendu aux morts est, pour les anthropologues, un invariant : dans toutes les sociétés humaines, sous des formes différentes, on retrouve ce rite fondateur. Mais rien de tel dans l'univers de Maupassant, où le décès est source de jouissance ou synonyme de promesse d'héritage, où les cadavres sont maltraités, où la mort est tournée en dérision.

a- La mort de l'un entraîne la réjouissance de l'autre

Quand, lors d'un duel, M. Dubuis tue un Prussien, l'un des spectateurs « cri[e] un *Aoh* vibrant de joie, de curiosité satisfaite et d'impatience heureuse » (I, 951). Mais est-ce seulement par patriotisme ? Lorsque les soldats de « Souvenir » tirent sur une patrouille allemande de douze hommes, c'est sur un ton « joyeux » que le capitaine s'écrie « — Douze de moins, nom de Dieu ! » (I, 365). La jubilation est suspecte. Et le plaisir à voir mourir l'autre n'est pas propre à la guerre. C'est la raison pour laquelle Maupassant ne classe pas à part les contes qui traitent du conflit de 1870, mais au contraire les mêle aux autres textes, les noie dans les contes de la folie, les histoires normandes, les nouvelles fantastiques, les contes cruels... La mort est partout, le plaisir qu'elle procure aussi. Dans sa chronique « Fini de rire » (1882), Maupassant évoque la manière dont, une fois le Carnaval interdit par la Terreur, « la guillotine devint le hochet du peuple » (*Chro.*, J. I, p. 433).

Dans cet univers, nous l'avons vu plus haut, dénué de compassion, nombreux sont donc les personnages qui se réjouissent de la mort de l'autre. Ainsi Bel-Ami repense-t-il avec « un sourire cruel et gai » à son service militaire en Afrique et plus particulièrement à une escapade qui a coûté la vie à trois Arabes et qui les a fait, lui et ses camarades « rire pendant six mois » (*BA*, p. 199). Certains vont même jusqu'à reprocher au défunt de n'être pas mort plus tôt : c'est le cas de M. Cimme, le beau-frère de la reine Hortense, qui déclare à sa mort : « — Bigre ! Il était temps » (I, 804). C'est le cas encore de la mère Chicot qui, à son mari qui lui demande si son père a passé, répond : « — Point encore » (I, 1133). Si ces deux paysans « cont[ent] leur embarras » en pleurant à leurs voisins (I, 1135), ce n'est pas parce que le vieux va leur manquer, mais au contraire parce qu'il « tard[e] à s'en aller » (I, 1134) et risque de leur faire manquer un jour de récolte. Dans « L'Héritage », c'est « une joie profonde et

trionphante » (II, 25) qui envahit Lesable quand il apprend que se meurt la vieille tante riche de sa femme, dont ils doivent hériter. Le bonheur est là, l'argent va couler. C'est la même réaction qu'éprouve le père Roland en apprenant que Maréchal a fait de son fils Jean son unique héritier : à peine apprise, la mort de l'ami est occultée par ce que maître Lecanu dans un saisissant raccourci appelle « une bonne nouvelle » (*PJ*, p. 731). Dans « Le Vengeur », la « sensation de joie profonde, de soulagement infini, de délivrance » que ressent le héros à l'annonce de la mort de son camarade d'enfance trouve sa cause ailleurs : désormais, « Mme Souris [es]t libre » (I, 1053). Quant à M. Daron, c'est la hantise de sa propre mort qui le fait se réjouir du décès des autres vieux du village et ressentir à ce moment « une joie, une vraie joie¹ » (I, 568).

b- Irrespect vis-à-vis du mort même

Non contents de se réjouir d'apprendre la mort d'autrui, nos personnages ne témoignent d'aucun respect envers les corps sans vie. Dans notre corpus en effet, on ne compte plus les exemples de cadavres – animaux comme humains – offensés, voire malmenés. Ils le sont d'abord physiquement, comme en témoigne la femme adultère d'« Une ruse », qui rhabille à la hâte son amant mort avant que son mari ne revienne du cercle et ne découvre sa tromperie (I, 563). François d'Arville, lui, jette le cadavre de son frère sur la selle de son cheval lancé au galop à la poursuite du loup qui l'a tué, « heurtant aux arbres, aux rochers, la tête et les pieds du mort », tandis que « les ronces arrach[ent] les cheveux » et que « le front, battant les troncs énormes, les éclabouss[e] de sang » (I, 629). Quant à la coutume de la veillée des morts, elle est profondément dégradée dans l'univers de Maupassant. Ainsi le mort d'« Un réveillon » installé dans la huche à pain servant de table à ses petits-enfants (I, 341) n'a-t-il rien à envier au mort de « La Roche aux guillemots », relégué à la remise le temps d'une partie de chasse que son aristocrate de beau-père n'a pas voulu manquer : « — puisqu'il est mort... il me semble... qu'il peut bien attendre un jour de plus » (I, 414). Quant au meurtrier d'« Un fou », c'est avec désinvolture qu'il « jet[te] le corps [de l'enfant qu'il a tué] dans le fossé, puis de l'herbe par-dessus » (II, 545) : simple effacement de preuve, le geste se vide de toute sa charge rituelle. Enfin, Mailloche et Labouise jettent le vieil âne qu'ils ont torturé dans leur barque, le « couv[rent] d'herbes fraîches » et « s'étend[e]nt dessus² » pour dormir (I, 908). L'ironie de Maupassant est dévastatrice : loin de simuler une

¹ Voir « Malades et médecins » (II, 100).

² Voir « Coco » (I, 1152).

sépulture, les herbes sont là pour empêcher le cadavre de sentir et rendre la couche plus molle. La fonction symbolique est oubliée au profit de l'utilitaire. Dans tous les cas, on assiste à l'absence du sens du sacré, toutes classes confondues.

Et quand ce n'est pas le corps du mort qui est maltraité, c'est son esprit. Voyons « Madame Baptiste », dont le narrateur suit un convoi funèbre dans le seul but de « tuer le temps » (I, 653). Bel-Ami, que Maupassant lui-même définit comme « privé de conscience » (*Chro.*, J. III, p. 165), bafoue les bienséances au point de demander à Madeleine de l'épouser dans la chambre même où meurt Forestier¹ (*BA*, p. 324) et d'insulter (*BA*, p. 370-371) ensuite le mort en le traitant régulièrement de « cocu » (*BA*, p. 389, 402). Que l'on fasse peu de cas des morts, voilà ce que déplorent tour à tour le prêtre des « Sabots » et le narrateur des « Tombales » : quand l'un prie ses jeunes ouailles de ne pas venir flirter dans les cimetières (I, 711), l'autre s'étonne que ces lieux soient utilisés par certaines jeunes femmes pour appâter les hommes : « — Fait-on le cimetière comme on fait le trottoir ? » (II, 1245). On le voit, l'espace des morts n'est en rien sauvegardé. Le sens du tragique n'existe pas plus chez les époux Caravan qui, ayant pris soin avant l'arrivée des autres héritiers de s'approprier les meubles de valeur de la défunte, dressent une « liste des choses à faire » :

- 1° Faire la déclaration à la mairie ;
- 2° Demander le médecin des morts ;
- 3° Commander le cercueil ;
- 4° Passer à l'église ;
- 5° Aux pompes funèbres ;
- 6° À l'imprimerie pour les lettres ;
- 7° Chez le notaire ;
- 8° Au télégraphe pour avertir la famille (I, 211).

La liste de chacune de ces tâches numérotées ne laisse pas de place au sentiment, d'autant que la seconde moitié, en se passant de verbes, occulte le sujet pensant et sentant. Le sacré, qui aurait pu être symbolisé par l'église, est noyé au milieu d'une série de préoccupations pratiques. Et, placé en dernier, le partage du deuil avec la famille est traité comme superflu, remémoré *in extremis*.

La symbolique, voilà un mot que ne connaît pas non plus la Rapet, cette professionnelle de la mort engagée par le fils Bontemps pour veiller sa mère mourante :

¹ Voir à cet égard une lettre de Flaubert à Louis Bouilhet, où il raconte comment une jeune femme a introduit son amant dans la chambre de son mari moribond « et s'est fait baiser par lui, exprès sous [s]es yeux » (Alexandrie, 5 juillet 1850, *Corr., op. cit.*, I, p. 647).

on eût dit qu'elle avait pour l'agonie une sorte d'amour monstrueux et cynique. Elle ne parlait jamais que des gens qu'elle avait vus mourir, de toutes les variétés de trépas auxquelles elle avait assisté ; et elle les racontait avec une grande minutie de détails toujours pareils, comme un chasseur raconte ses coups de fusil (II, 770).

Veiller les mourants a développé chez elle un sentiment bien particulier : « une sorte d'amour » non pas pour le mort, mais pour la mort. Avec son nom lourd de menace, la Rapet est dénuée de toute compassion. Devenue une experte de la mort, elle en connaît toutes les modalités et particularités, au point que seuls les défunts l'intéressent, ont une place dans sa vie. À force de pratiquer son métier, elle a fait de la camarade sa camarade, et du soin accordé aux morts un loisir. Tel le chasseur, la garde observe, guette, puis traque sa victime. Ses veilles deviennent dans sa bouche des récits passionnants qui constituent un immense tableau de chasse, où les morts sont métamorphosés en trophées. La proximité constante a totalement banalisé la mort. Quant au médecin de « La Petite Roque », à voir des corps tantôt vivants tantôt morts, il examine celui de la fillette décédée avec une distance et une sorte de cynisme objectif déconcertants :

Ils restaient debout tous les deux en face de ce frêle corps d'adolescente, si pâle, sur la mousse sombre. Une grosse mouche à ventre bleu qui se promenait le long d'une cuisse, s'arrêta sur les taches de sang, repartit, remontant toujours, parcourant le flanc de sa marche vive et saccadée, grimpa sur un sein, puis redescendit pour explorer l'autre, cherchant quelque chose à boire sur cette morte. Les deux hommes regardaient ce point noir errant.

Le médecin dit : — Comme c'est joli, une mouche sur la peau. Les dames du siècle dernier avaient bien raison de s'en coller sur la figure. Pourquoi a-t-on perdu cet usage-là ? (II, 625).

Certes, nous pourrions analyser cet extrait sous l'angle du couple Éros et Thanatos. Mais ce qui frappe ici surtout, c'est l'indécence de la scène. « Point noir » du désir inconscient, « point noir » des pensées les plus sombres, la mouche réalise l'irréalisable. Elle est la face cachée des mâles, elle qui – sans s'encombrer de morale – s'autorise à désirer et à s'appropriier (vampiriquement, dirait-on) le corps mort. Tout est renversé dans ce monde tranquillement et violemment chaotique : la vivante (la petite fille) est morte ; la mort est source de désir ; le pur (l'enfant) est taché (en temps normal, la mouche est attirée par les matières fécales ou en décomposition). Au lieu d'être considéré comme intouchable, comme sacré, le petit cadavre devient à la fois objet de souillure et de désir. Soutenue par le double regard fasciné du violeur (le maire) et du médecin qui, dans un geste ô combien phallique, a vérifié juste avant « du bout de sa canne » la raideur du corps (II, 624), la mouche se promène sur le cadavre et le caresse comme le ferait une main masculine : après avoir pris le temps de

l'« explorer », après avoir fait – si l'on ose dire – durer le plaisir, l'insecte finit de « sa marche vive et saccadée » par mimer l'excitation de l'acte sexuel, comme pour un nouveau viol. Puis, au geste déplacé succède la parole déplacée : le mot « mouche » change de sens et le médecin discourt, dans le domaine esthétique, sur les différents usages de la séduction. La scène est censée ne plus provoquer qu'un plaisir visuel. Et pourtant elle est obscène, au sens propre : rien n'est respecté, tout se pense et (presque) tout se dit sans tabou. Car la découverte effarante que fait Maupassant, contre des siècles de culture humaniste, c'est qu'au fond les hommes n'ont pas d'âme. Tous ces personnages sont amoraux ; ils se conduisent simplement sans se référer à la morale. Avec *Bel-Ami*, les époux Caravan, la Rapet, le docteur Labarbe, on est plus du côté de l'absence de sacré que de la perte du sacré. Chacun d'entre eux est régi par son instinct ou ses intérêts particuliers, et non par un désir subversif, d'être iconoclaste ou de pourfendre des valeurs. Si l'on reprend la distinction opérée par Jacques Boulogne entre le *sauvage*, qui est infra-humain (avec l'idée d'infériorité que le terme suppose), et le *primitif*, qui est pré-humain¹, on considèrera ces personnages de Maupassant non comme sauvages mais comme primitifs.

c- La mort défiée : de la farce au suicide

Selon Michel Crouzet, l'œuvre est marquée par l'« indivision presque métaphysique de la tragédie et de la farce² » : farce et drame vont de pair ; le narrateur glisse de l'un à l'autre subrepticement, sans crier gare. Que de fois, en effet, la mort est raillée par les personnages de notre corpus. Dès 1875, avec « La Main d'écorché », on entend un personnage rétorquer à celui qui lui demande de deviner la cause de sa gaieté : « — tu viens [...] d'enterrer ton oncle » (I, 3). Dans « En famille », devant le corps de la vieille Caravan, le docteur Chenet se « m[et] à raconter des histoires de décès qui lui paraiss[ent] drôles » (I, 203). Dans *Mont-Oriol*, c'est aussi « en plaisantant » que le père et le fils Oriol enterrent « les derniers débris du chien mort » (R, p. 524). Quant à *Bel-Ami*, c'est avec humour (un humour noir) qu'il explique à Mme Walter « *le jeu de la mort et des quarante vieillards* », qui consiste à dresser la liste de tous ceux qui pourraient remplacer l'académicien dont on vient d'apprendre le décès dans le journal : « — C'est un jeu, un petit jeu très gentil auquel on joue

¹ Voir Jacques Boulogne, « Le barbare, le primitif et le sauvage dans la tragédie grecque », *Études inter-ethniques, Le barbare, le primitif, le sauvage*, op. cit., p. 27-48.

² Michel Crouzet, « Une rhétorique de Maupassant ? », op. cit., p. 241.

dans tous les salons parisiens à chaque trépas d'immortel¹ » (*BA*, p. 288). En double cynique de Maupassant lui-même, Duroy se joue à la fois de la mort, réduite à un jeu, et des hommes, en soulignant leurs dérisoires illusions par la formule finale.

Si nombre de nos personnages traitent avec autant de cynisme ou de désinvolture un sujet si grave, c'est souvent parce qu'ils voient dans la mort une forme de jeu². La vie et la mort se tirent à « pile ou face », comme le font, « enfants qui s'amuse[n]t », les témoins du duel entre Duroy et Langremont (*BA*, p. 319). La vie et la mort semblent « jou[er] une partie de cache-cache », comme celle qui oppose Brétigny au roquet qu'il ne parvient pas à sauver de l'explosion du morne³ (*MO*, p. 505). Entre les deux, c'est un jeu de hasard comme celui auquel s'amuse[n]t les soldats des « Prisonniers » qui, tels des enfants « jouant aux barres » (II, 417), passent en courant devant le soupirail d'où tirent les Prussiens enfermés par Berthine.

Cette analogie entre la mort et le jeu est telle qu'elle pousse certains personnages à faire de mauvaises farces. Si le vieux protagoniste du « Voleur », ligoté et « condamné à mort » (I, 465) par trois comparses ivres, a finalement une chance exceptionnelle, souvent la farce tourne mal chez Maupassant. Marie-Claire Bancquart met l'accent sur cet aspect : « la farce est mortelle chez lui, bien souvent, comme l'épouvante⁴ ». Ainsi Philippe-Auguste, le rôdeur du « Champ d'oliviers », raconte-t-il à son père comment, sans le vouloir, il a provoqué la noyade d'une famille entière : « — Tous noyés ! ». Ce qui ne devait être qu'« un bain, histoire de rire » (II, 1196) se mue en tragédie. Le blagueur devient un criminel. Quant au narrateur de « La Farce », il se targue d'avoir fait « de désopilantes et de terribles » blagues, dont l'une a entraîné la mort de la victime⁵ :

Ce ne fut une perte pour personne. Je dirai cela un jour ; mais j'aurai grand mal à le faire avec retenue, car ma farce n'était pas convenable, mais pas du tout, pas du tout. Elle eut lieu dans un petit village des environs de Paris. Tous les témoins pleurent encore de rire à ce souvenir, bien que le mystifié en soit mort. Paix à son âme ! (I, 1110).

La dernière phrase, parodie de la formule traditionnellement prononcée par un prêtre, sonne plutôt comme une imprécation. Il n'y a aucune forme de remords, aucune trace de culpabilité dans cette anti-confession d'une forte tête qui revendique un acte de lynchage

¹ Voir « Les Académies » (*Chro.*, J. III, p. 64-65).

² Voir « Le Saut du berger » (I, 380), « Un duel » (I, 950) et « Yvette » (II, 302-303).

³ Le *morne* est une pierre gigantesque qui gêne la culture des vignobles du père Oriol.

⁴ Marie-Claire Bancquart, *MCF*, *op. cit.*, p. 6.

⁵ « Dans sa correspondance (*Corr.*, Suf. I, n° 157), Maupassant raconte [...] l'aventure d'un de ses collègues du ministère victime de sa persécution et qu'on aurait trouvé mort, un jour, dans son bureau. *On a prétendu que notre persécution avait abrégé ses jours*, dit Maupassant » (Louis Forestier, I, 1610).

véritable. La farce a mal tourné, mais si c'était à refaire, on recommencerait. Le rire détrône le tabou. Mais on est loin du rire salvateur. C'est à quelque chose de diabolique que nous avons affaire ici, à un rire sarcastique (la victime ne valait pas la peine qu'on la plaigne), à un rire effronté que rien (pas même la mort) n'effraie.

Dans le défi lancé à la mort, le suicide constitue le pas ultime. « — Comme la vie est méchante et rusée ! » (II, 226). Comment ne pas ressentir son « infamie trompeuse » (II, 1160) ? « — Comme la vie est odieuse et misérable ! » (I, 981). C'est dans ces termes rageurs et récriminatoires que s'expriment les narrateurs de « L'Abandonné » et de « L'Endormeuse », ainsi que le médecin de « L'Enfant ». La « misère humaine » (I, 997) – c'est le titre d'une nouvelle (II, 752) – ravage bon nombre des personnages de notre corpus, que ce soit, dans ce conte précisément, les « affamés des mansardes » que convoque avec émoi Jean d'Espars (II, 753), l'héroïne de « Humble drame », dont la physionomie est celle d'un « être que l'existence a maltraitée » (I, 1016), le « troupeau¹ d'émigrants » de la fin de *Pierre et Jean*, « cette foule de misérables vaincus par la vie » (*PJ*, p. 828), Leras qui dans « Promenade » prend conscience de « la misère passée, la misère présente, la misère future » de son existence (II, 131), « les vieux en guenilles » qui, tels des « chiens des rues », « crèvent de misère depuis des mois » avant de recourir à L'Endormeuse (II, 1166). Marie-Claire Bancquart fait remarquer que les derniers contes de Maupassant « ignorent de plus en plus la possibilité d'une douceur de vivre en sursis² ».

Louis Forestier l'a dit : « d'un récit à l'autre, l'écrivain a condamné ses personnages à vivre... mais, quelle vie³ ! ». Oui, quelle vie ! Quel prix accorder à cette vie où l'homme n'est qu'une misérable « poussière [...], si menue et si tourmentée, qui grouill[e] sur ce grain de sable perdu dans la poussière des mondes⁴ » (II, 450-451). Dans notre corpus en effet, la vie, loin d'être « un présent » (I, 555), vaut rarement la peine d'être vécue : car, quand les hommes ne se laissent pas, comme l'Ermite, « flotter, comme des bouchons, dans la vie⁵ » (II, 688), ils

¹ La misère humaine réduit souvent les hommes à des insectes qui grouillent. Voir « Boule de suif » (I, 86), « Aux champs » (I, 607), « Tombouctou » (I, 923), « L'Héritage » (II, 67), « Yvette » (II, 234), « Mohammed-Fripouille » (II, 333), « Un fou » (II, 542), « Le Père Amable » (II, 744), « L'Homme de Mars » (II, 1004), « L'Inutile Beauté » (II, 1216), *Bel-Ami* (R, p. 198), *Mont-Oriol* (R, p. 502), *Pierre et Jean* (R, p. 772, 828), « La Patrie de Colomba » (*Chro.*, J. I, p. 68), « Alger à vol d'oiseau » (*Chro.*, D. I, p. 241), « Ischia » (*Chro.*, J. III, p. 158), « Afrique » (*Chro.*, J. III, p. 359). Jean Salem souligne que « la métaphore animalière suggère [...] bien souvent, chez Maupassant, l'idée [...] du néant » (« Le bestiaire imaginaire de Maupassant », *ME*, *op. cit.*, p. 136).

² Marie-Claire Bancquart, *MCF*, *op. cit.*, p. 6.

³ Louis Forestier (II, 1513).

⁴ Sur l'homme qui ne laisse pas « plus de trace que la fourmi écrasée sur les routes », voir « Un fou » (II, 542).

⁵ Voir l'image des « êtres errants et tristes » dans « Miss Harriet » (I, 886).

sont victimes d'innombrables déceptions, trahisons, cruautés ou ne voient souvent l'avenir que comme une source d'angoisse.

S'ils prennent plus ou moins vite conscience du vide qui constitue leur existence, les personnages finissent toujours par ouvrir les yeux, comme Leras dans « Promenade » (II, 131-132). Alors, « le suicide représente un réconfort constamment disponible, une solution, une *ouverture* toujours offerte aux malheureux¹ ». Se donner la mort, c'est refuser le malheur. Maupassant lui-même, dans une lettre datant probablement de 1891, laisse entendre la possibilité de recourir un jour au suicide :

Mon esprit suit des vallons noirs qui me conduisent je ne sais où. Ils se succèdent et s'emmêlent, profonds et longs, infranchissables. Je sors de l'un pour entrer dans un autre et je ne prévois pas ce qu'il y aura au bout du dernier. J'ai peur que la lassitude ne me décide plus tard à ne pas continuer cette route inutile (*Corr.*, Suf. III, n° 694).

Sans qu'il puisse la contrôler, la pensée emmène le sujet dans des contrées inhospitalières, dont les chemins forment un labyrinthe sombre et sans issue. Le sentiment d'être perdu et malmené fait de la vie une souffrance. Cet aveu touchant sera confirmé par un autre propos de l'écrivain rapporté par Hugues Le Roux : « Je songe au suicide avec reconnaissance. C'est une porte ouverte pour la fuite, le jour où vraiment on est las² ». Dès lors, face à la difficulté que représente le fait de vivre, face à la cruauté des relations privées et sociales, à l'imposture des institutions, à l'inexorabilité de la mort et de la fatalité, aux angoisses engendrées par la pensée, le suicide offre comme un refuge possible : une voie salvatrice à double titre puisqu'elle permet à l'homme à la fois de ne plus souffrir et de faire acte de liberté. Ce que André Vial appelle « la liberté conquise du révolté³ ».

Certes, le suicide est avant tout un geste désespéré et douloureux. Comme s'il était un condensé de l'ensemble des contes de Maupassant, le début⁴ de « L'Endormeuse » passe en revue les différents modes de suicides à la disposition des individus « las de vivre » (II, 1159). Tué par balle, égorgé, éviscéré, empoisonné, pendu, asphyxié, noyé, le suicidé connaît les atroces souffrances de celui qui « ne savai[t] pas qu'on souffrait tant avant la fin » (II, 1160). C'est pourquoi que seule subsiste sur son visage une affreuse « grimace » (II, 1159). C'est la

¹ Jean Salem, *Philosophie de Maupassant* (*op. cit.*, p. 63). Jean Salem a intitulé le chapitre qui traite cette question « Le suicide ou la clé des champs » (*ibidem*). La fuite, en revanche, n'est pas une solution « car, plus on va loin, plus on sent comme tout est petit, limité, fermé » (Louis Forestier, Introduction aux *Contes et Nouvelles*, I, XLVI).

² Hugues Le Roux, *Portraits de cire*, *op. cit.*, p. 89.

³ André Vial, *MAR*, *op. cit.*, p. 247.

⁴ Louis Forestier voit dans cette énumération « une fantastique rétrospective de toutes les morts brutales dont l'écrivain a parsemé son œuvre » (II, 1694).

compassion qui caractérise ce narrateur qui, à décrire les gestes de tous ces misérables, « m[eu]rt de leur mort » (II, 1160).

Mais le suicide est aussi un remède au vide, à la possession, en un mot au malheur. Il y a ceux qui pensent au suicide sans aller jusqu'à passer à l'acte. Ainsi Rose songe-t-elle à « plonger tout entière » dans une mare afin de ne plus « souffrir là-dedans » et d'atteindre « la paix, le repos complet » (I, 236). C'est aussi le cas de Madeleine, l'épouse du vieux danseur du « Masque », qui à entendre toutes les infidélités de son mari a bien « des envies [...] de [s]e jeter par la fenêtre » (II, 1140). De même, à l'idée que Brétigny ne l'aime plus, Christiane Andermatt envisage de se « jet[er] sur les marches du perron » (*MO*, p. 686). C'est le cas encore du petit Simon qui, au souvenir du noyé qu'il a vu quelques jours auparavant et de son visage à l'« air tranquille » et aux yeux « très calmes », commence à « récit[er] sa prière comme avant de s'endormir » dans l'idée de « se noyer » à son tour (I, 77). Quant à l'amoureux d'« Apparition », la mort subite de sa jeune épouse l'a rendu « désespéré, rongé par la douleur, si misérable qu'il ne pens[e] qu'au suicide » (I, 781). Jeanne de Lamare aussi, venant de découvrir la première infidélité de Julien, s'apprête à s'élancer du haut de la falaise en « gémi[ssan]t le dernier mot des mourants, le dernier mot des jeunes soldats éventrés dans les batailles : — Maman ! » (*UV*, p. 86) ; et c'est seulement l'idée de faire souffrir ses parents qui la retient définitivement.

Chez d'autres, le suicide est manqué : voyons à cet égard l'histoire de la Rempailleuse qui, découvrant que son amoureux est marié, se jette « le soir même [...] dans la mare qui est sur la place de la Mairie ». Mais le sort s'en mêle et « un ivrogne attardé la repêch[e] » (I, 550). La même chose est arrivée à Lise, la sœur de la baronne Le Perthuis des Vauds, qui à « vingt ans, s'était jetée à l'eau sans qu'on sût pourquoi. [...] On l'avait repêchée à moitié morte » (*UV*, p. 37). Quant à la maîtresse de Jean Summer, lorsqu'elle apprend que son amant va se marier, elle « franchit la balustrade et dispar[â]t » (I, 1108). Ces trois femmes, certes, échappent à la mort, mais quelle vie les attend ! La première mène une existence anonyme (elle n'a pas de nom) et tombe – c'est le cas de le dire – amoureuse d'un homme qui la méprise ; la deuxième vit à tel point dans l'ombre de ses proches qu'elle est réduite à un objet ; la troisième, condamnée au fauteuil roulant, vit avec un homme qui l'a épousée à la suite d'un chantage et qui marche à ses côtés « d'un air morne » (I, 1103). N'aurait-il pas mieux valu qu'elles meurent toutes trois ?...

Mais dans la plupart des cas, le suicide est – pour ainsi dire – réussi¹. Citons les héros respectifs de « Suicides » (I, 176) et d'« Un lâche » (I, 1166), qui retournent vers eux leur révolver, citons miss Harriet, qui plonge dans le puits de la mère Lecacheur (I, 892), et Lemmonier, Leras² et le père Amable qui, en se pendant tous les trois, figent leur visage en « une affreuse grimace » (II, 751). Yveline Samoris (dont Yvette est un double dégradé, II, 300) va elle aussi au bout de son geste en s'asphyxiant avec du chloroforme afin de donner une « issue honorable à [s]a vie » (I, 687). Quant à Renardet, qui n'en est pas à son premier essai (II, 636), il « se lan[ce] dans le vide, les deux mains en avant³ », « pareil à un nageur qui pique une tête ». La dernière image nous montre sa tête « écrasée sur une roche » et les eaux « claires et calmes » dans lesquelles vient couler « un long filet rose de cervelle et de sang mêlés » (II, 650).

À cet égard, il faut noter le caractère récurrent du suicide par noyade dans notre corpus. Cela n'a rien d'étonnant puisque, chez Maupassant, l'eau stagnante et croupissante est un élément dégradé, symbole de la décomposition et que l'eau sous forme d'océan est « symbole d[e] ruptures⁴ » : dans « La Femme de Paul » en effet, alors qu'il vient de voir sa maîtresse se donner à une autre femme, le jeune homme saute « d'un bond de bête » (I, 306) dans « le bras de la rivière (qu'on appelle le bras mort) » (I, 293) ; dans « Madame Baptiste », insultée en public par un homme faisant allusion au viol dont elle fut victime petite, l'héroïne « enjamb[e] tout à coup le parapet du pont [...] et se jet[te] dans la rivière » (I, 658) ; dans « Petit soldat », Jean ressent l'escapade de son ami Luc et de la fille à la vache comme une « trahison » (II, 490) si douloureuse qu'il se jette du pont de Bezons dans la Seine : le corps « disparut dans l'eau », « puis la tête [...] surgit à la surface du fleuve, pour y rentrer aussitôt », puis « une main, une seule main [...] sortit de la rivière, et y replongea. Ce fut tout » (II, 491).

Restent enfin les cas particuliers que constituent la mort – réelle ou métaphorique – de l'abbé Vilbois dans « Le Champ d'oliviers », de Pierre Roland dans *Pierre et Jean* et de Bertin dans *Fort comme la mort*. En effet, dans aucune de ces trois histoires, le suicide n'est explicite. Voyons comment cela se présente dans le texte. La spécificité de *Pierre et Jean* tient au fait qu'à la différence des deux autres textes, le héros ne meurt pas au sens propre du terme. Il embarque comme « médecin sur un paquebot transatlantique » (*PJ*, p. 824). Ce

¹ Notons cependant, en comparant notamment « Miss Harriet » (I, 892), « Le Modèle » (I, 1108) et « La Petite Roque » (II, 649), la part de hasard qui préside au suicide.

² Tout le début du texte, qui assimile son atelier à une « fosse » qui pue l'« égout », sert de prolepse (II, 127).

³ Sur la fin du conte, voir l'interprétation originale de Francis Marcoin (« Sous la hache. Lecture de “ La Petite Roque ” », *op. cit.*, p. 94).

⁴ Louis Forestier (*R*, p. 1489).

départ dit son incapacité à trouver sa place et parmi les siens, et dans la société, ainsi que son dégoût envers les membres de sa famille, qui se meut en « dégoût pour les gens » en général (*PJ*, p. 736). Mais, de la part d'un homme « tenaillé par le remords, [...] meurtri par la pitié » au point « qu'il avait envie de se jeter à la mer, de se noyer pour en finir » (*PJ*, p. 785), cette fuite nous apparaît comme un « suicide spirituel¹ » – l'expression est de Charles Castella –, tout au moins un sacrifice de soi. « — Il y a des jours où il faut savoir tout sacrifier », confie Pierre à son père (*PJ*, p. 815). Ce sacrifice, annoncé plus haut par les images du « condamné à mort » (*PJ*, p. 821) et du « cadavre » (*PJ*, p. 796), métaphores d'un personnage qui laisse aller son existence « à vau-l'eau² » (*PJ*, p. 827), est confirmé par la symbolique de la cabine du paquebot en prison (*PJ*, p. 826), ainsi que par l'apparence de Mme Roland, vêtue « en noir, comme si elle eût porté un deuil » (*PJ*, p. 829). La brume à laquelle est comparé le bateau et sur laquelle s'achève le roman (c'est le dernier mot du texte) nous semble le symbole de cette disparition, à tous les sens du terme. D'autant que l'ouvrage donne à ce phénomène climatique une connotation négative, comme en témoigne cette promenade que fait Pierre après le dîner donné pour « fêter la bonne nouvelle » (*PJ*, p. 750) :

Il sortit de bonne heure et se remit à rôder par les rues. Elles étaient ensevelies sous le brouillard qui rendait pesante, opaque et nauséabonde la nuit. On eût dit une fumée pestilentielle abattue sur la terre. On la voyait passer sur les becs de gaz qu'elle paraissait éteindre par moments. Les pavés des rues devenaient glissants comme par les soirs de verglas, et toutes les mauvaises odeurs semblaient sortir du ventre des maisons, puanteurs des caves, des fosses, des égouts, des cuisines pauvres, pour se mêler à l'affreuse senteur de cette brume errante (*PJ*, p. 761-762).

Plus que la nuit, c'est la brume qui confère au paysage urbain un caractère anxiogène : tous les objets touchés ici par le brouillard (qu'on dirait animé) semblent frappés de pourriture ou de mort. Le mélange de ces trois éléments donne une métaphore qui rend l'environnement repoussant et hostile. Partant, alors qu'elle aurait pu être perçue comme un nuage protecteur et allié, la brume de la fin du roman est une force qui engloutit Pierre, le « fon[d] dans l'Océan » (*PJ*, p. 832).

Venons-en maintenant au « Champ d'oliviers » : le conte se termine sur l'affrontement entre l'abbé Vilbois et son fils, dans un corps à corps invisible puisque la pièce est plongée dans le noir. Quand la lumière est rétablie, on découvre que le père a « la gorge coupée ». Le fils, arrêté par les gendarmes, est accusé du meurtre du prêtre : « L'idée ne serait venue à

¹ Charles Castella, *SRVSM*, op. cit., p. 197.

² « En employant cette expression, Maupassant ne peut faire abstraction du roman de Huysmans qui porte ce titre (1882) et dont la dernière phrase est [...] : *Seul le pire arrive* » (Louis Forestier, *R*, p. 1557).

personne que l'abbé Vilbois, peut-être, avait pu se donner la mort » (II, 1204). Dans cette histoire sordide qui oppose un père et son fils, où le dégoût haineux de l'un répond au désir de vengeance de l'autre, difficile de savoir si nous sommes en face d'un meurtre ou d'un suicide. À pièce obscure, sens obscur. Et pourtant... cette phrase de clôture constitue en elle-même un indice par le double discours qu'elle véhicule. D'un côté, il y a la doxa : le caractère inconcevable (ou politiquement incorrect) du suicide d'un homme d'Église apparaît avec le modalisateur « peut-être ». De l'autre, celui du narrateur : l'emploi du modalisateur et du verbe « pouvoir » à l'indicatif (et non au conditionnel attendu) crée une redondance qui, sur le mode ironique, met à distance l'opinion de la *vox populi*. Pour le lecteur, la thèse du suicide n'en est que confortée : aussi sacrilège que cela paraisse, le narrateur laisse entendre que c'est le vieil abbé lui-même qui s'est donné la mort. Cette interprétation est renforcée par le pessimisme qui prévaut à la lecture du texte, dont le héros, brisé par un amour trahi, devenu prêtre par dépit plus que par vocation, éprouve face au jeune malfrat qu'est son fils un sentiment mêlé, une sorte de mélange explosif, de haine et d'affliction.

Mais rien n'est sûr. Même chose dans *Fort comme la mort*. Certes, Bertin éprouve progressivement, et de manière aiguë après la représentation de *Faust* à l'opéra, « le désir de la mort [...], le désir d'en finir aussi avec ses chagrins, avec toute la misère de sa tendresse sans issue » (FCM, p. 1002), tant il se sent « pris entre le néant et le doute¹ ». Mais, quand on le retrouve écrasé quelques pages plus loin, on ne sait s'il s'agit d'un accident ou d'un suicide² (FCM, p. 1020). Avec cette fin, Maupassant n'accorde pas le réconfort d'une signification claire au lecteur qui reste hésitant : coup du sort ou geste de liberté ?

Le point commun entre ces trois disparitions est leur caractère énigmatique, qui dit justement l'ambiguïté du rapport que l'homme entretient avec la vie, qui est souvent synonyme de souffrance, au regard de laquelle la mort apparaît, selon les mots de Christiane Andermatt, « comme une chose bien bonne par moments³ » (MO, p. 648). C'est ce qui explique que certains personnages, en disparaissant, accèdent à une forme de sérénité. Voyons l'héroïne de « Première neige » qui met fin à ses jours pour avoir trop souffert pendant des années de « l'air glacé du château » de son mari (I, 1097) : « À présent, elle va mourir ; elle le sait. Elle est heureuse » (I, 1101). Si les sentiments de Pierre Roland et de l'abbé Vilbois ne sont pas clairement exprimés, les deux textes nous amènent cependant à considérer leur

¹ Louis Forestier (R, p. 1609).

² Charles Castella parle, lui, de « la spontanéité suprême du suicide » de Bertin (SRVSM, op. cit., p. 205).

³ Mais bonne pour qui ? Celui qui raconte le suicide de madame Baptiste la commente ainsi : « — C'est peut-être ce qu'elle avait de mieux à faire dans sa position. Il y a des choses qu'on n'efface pas » (I, 658). Reste à savoir ce qui motive le personnage lorsqu'il prononce ces mots : l'espoir plein de compassion que la jeune femme atteigne la sérénité ou le désir égoïste que les villageois accèdent à la tranquillité ?

disparition comme un soulagement, l'un n'en pouvant plus de « souff[rir] et fai[re] souffrir les autres » (*PJ*, p. 826), l'autre comprenant en face de « cet abominable homme » qu'est son fils « qu'aucune protection céleste ou terrestre ne peut sauver ici-bas ceux sur qui tombent de tels malheurs » (II, 1200). Quand au peintre Bertin, la dernière séquence de *Fort comme la mort*, dénuée d'ambiguïté, nous le montre agonisant mais « détendu, impassible, inanimé, indifférent à toute misère, apaisé soudain par l'Éternel Oubli » (*FCM*, p. 1028). Commentant la phrase qui clôt le roman, Louis Forestier montre qu'« être *fort comme la mort* consiste bien à opposer *l'Oubli* [aux] forces destructrices¹ ».

Cette sérénité est justement au cœur de « L'Endormeuse », conte surprenant auquel il faut accorder ici une attention particulière. Soulager les derniers instants de la vie, « tue[r] proprement et doucement », pour ainsi dire « agréablement » (II, 1162), voilà la fonction de l'Endormeuse. Mis au point par le cercle de l'« Œuvre de la mort volontaire » (II, 1161), le procédé consiste à installer celui qui veut mourir sur une chaise longue dans une serre, et à l'enivrer délicieusement² à l'aide d'un gaz « imperceptible [qui] donne à la mort l'odeur de la fleur qu'on aime » (II, 1167), répondant ainsi au vœu de « mort douce » du désespéré (II, 1161). Écoutons le secrétaire du cercle vanter son entreprise : « Il ne faut pas que la mort soit triste, il faut qu'elle soit indifférente. Nous avons égayé la mort, nous l'avons fleurie, nous l'avons parfumée, nous l'avons faite facile » (II, 1164). Aussi grisante soit-elle, cette histoire n'est pas sans poser problème. Certes, l'Endormeuse pose le suicide comme un signe de progrès, « digne d'une humanité émancipée » (II, 1162) et comme un acte de liberté qui prend appui sur le « mépris de la mort » (II, 1164). Mais elle est en même temps une superbe entreprise de supercherie, que le motif de la serre³ ne fait que conforter : car, en aucun cas, la mort ne peut être « faite facile ». Il s'agit là avant tout d'une entreprise rentable (le service est payant, II, 1162) et surtout d'une entreprise qui répond à un besoin de bienséances : à entendre le secrétaire du cercle, les suicides sont « non seulement un vilain spectacle pour ceux qui aiment bien vivre comme [lui], mais aussi un mauvais exemple pour les enfants. Alors il a fallu [les] centraliser » (II, 1163). Grâce à l'Endormeuse, « on ne trouve presque plus de noyés dans la Seine » (II, 1164). Ainsi la mort, reléguée dans un lieu clos, fait-elle l'objet d'un véritable tabou. On l'a aseptisée, civilisée, maîtrisée. Son imprévisibilité et sa sauvagerie ont été canalisées, neutralisées.

¹ Louis Forestier (*R*, p. 1610).

² Voir « Yvette » (II, 299, 300).

³ On a vu dans le chapitre sur « Le règne de l'artifice » (II, A, 1) ce que symbolisait la serre chez Maupassant.

Si Maupassant met à distance le système proposé dans « L'Endormeuse » en montrant à la fin du conte le héros tiré de son « rêve » par une voix qui n'est pas « celle des songeries » (II, 1167), il n'empêche que ce texte, comme bien d'autres, contribue à l'idée du suicide comme ultime geste de revanche, de révolte et comme signe du libre arbitre¹ :

Le suicide ! mais c'est la force de ceux qui n'en ont plus, c'est l'espoir de ceux qui ne croient plus, c'est le sublime courage des vaincus ! Oui, il y a au moins une porte à cette vie, nous pouvons toujours l'ouvrir et passer de l'autre côté. La nature a eu un mouvement de pitié ; elle ne nous a pas emprisonnés. Merci pour les désespérés ! (II, 1161).

La nouvelle offre une réponse radicale aux questions majeures que sont le libre-arbitre, la fatalité, et Dieu dans l'œuvre de Maupassant. C'est, en forme de fable², une réponse à la réalité douloureuse de la vie. Les contraires sont abolis : espoir et découragement, bravoure et lâcheté, renoncement (à vivre) et énergie (à mourir). En effectuant un de ces gestes qu'André Vial qualifierait « de lèse-nature³ », l'homme conserve une ultime marge de manœuvre, exerce sa (seule ?) liberté⁴. L'être est gouverné toute sa vie par des convenances, des pulsions, des déterminismes de toutes sortes⁵, mais dans la mort, c'est lui qui dispose de sa vie : le suicide est un anti-destin.

Si le narrateur d'« En famille » affirme que c'est dans la « population de province » qu'« on retrouve cette indifférence du paysan pour le mort, fût-il son père ou sa mère, cet irrespect, cette férocité inconsciente si communs dans les campagnes, et si rares à Paris » (I, 203), l'ensemble de notre corpus témoigne du contraire. Car c'est toutes classes confondues que la mort de l'un réjouit l'autre, que les cadavres sont offensés, que la mort est désacralisée, ridiculisée. Ce faisant, Maupassant brouille la limite supposée entre l'espace des vivants et l'espace des morts. Dans cet univers primitif n'existe encore ni barrière, ni codes sociaux, ni valeurs ; la limite entre sacré et profane⁶ n'est pas transgressée – ce qui supposerait une référence à la morale – mais simplement franchie, car l'espace sacré est banalisé. Maupassant

¹ Ici, nous sommes en désaccord avec Kurt Willi, qui affirme que « Maupassant répond par la négative à la question du libre arbitre » et que, chez tous ses personnages, « la révolte [...] reste souterraine » (*Déterminisme et Liberté chez Maupassant*, op. cit., p. 6, 104).

² Louis Forestier parle d'« utopie cruelle » (II, 1692).

³ André Vial, *MAR*, op. cit., p. 213.

⁴ L'un des personnages les moins maupassantiens de l'œuvre, Jeanne dans *Une vie*, n'a pas la force de saisir cette opportunité.

⁵ Milieu, famille, profession, cadre : voir André Vial (*MAR*, op. cit., p. 276), Jean Pierrot, « Espace et mouvement dans les récits de Maupassant » (*Flaubert et Maupassant écrivains normands*, op. cit., p. 172), Pierre Bayard (*Maupassant, juste avant Freud*, op. cit., p. 188), Louis Forestier (Introduction aux *Contes et Nouvelles*, I, p. LVII).

⁶ Voir Mircea Eliade, *Le Sacré et le Profane* [1957], Paris, Gallimard, 1965, coll. « Idées », 187 p.

réfute ainsi l'idée de progrès, la conception de l'Histoire comme ligne ascendante. Quels que soient ses efforts, ses avancées, ses conquêtes, l'homme ne cesse jamais d'être un primitif. C'est bien encore la question de l'indifférencié qui est posée ici, car la mort est dans la vie même. Comme Flaubert, Maupassant aurait pu écrire que

le cimetière oriental est une des belles choses de l'Orient. Il n'a pas ce caractère profondément agaçant que je trouve chez nous à ce genre d'établissement. Point de mur, point de fossé, point de séparation ni de clôture quelconque. Ça se trouve à propos de rien dans la campagne ou dans une ville, tout à coup et partout, comme la mort elle-même, à côté de la vie et sans qu'on y prenne garde. On traverse un cimetière comme on traverse un bazar¹.

Ainsi, de même que les cimetières ne devraient pas être excentrés, rejetés hors les villes, de même la mort doit-elle être combinée, mêlée à la vie même et, partant, entachée de ce qu'elle a de plus trivial, de plus médiocre, mais aussi de plus naturel, de plus spontané.

3. Quand la vie n'est pas respectée

— Pourquoi est-ce donc un crime de tuer ? oui, pourquoi ? C'est, au contraire, la loi de la nature. Tout être a pour mission de tuer : il tue pour vivre et il tue pour tuer. Tuer est dans notre tempérament ; il faut tuer ! La bête tue sans cesse, tout le jour, à tout instant de son existence. L'homme tue sans cesse pour se nourrir, mais comme il a besoin de tuer aussi par volupté, il a inventé la chasse ! L'enfant tue les insectes qu'il trouve, les petits oiseaux, tous les petits animaux qui lui tombent sous la main. Mais cela ne suffisait pas à l'irrésistible besoin de massacre qui est en nous. Ce n'est point assez de tuer la bête ; nous avons besoin aussi de tuer l'homme. Autrefois, on satisfaisait ce besoin par des sacrifices humains. Aujourd'hui, la nécessité de vivre en société a fait du meurtre un crime. On condamne et on punit l'assassin ! (II, 541).

Par un renversement caractéristique, le magistrat d'« Un fou » fait du meurtre un instinct : tuer est conforme à la nature. Le personnage est tout à fait sadien à cet égard. En effet, selon *le divin marquis*, le crime n'est pas condamnable du point de vue de la nature car il est une impulsion naturelle². D'après le magistrat de Maupassant également, chacun d'entre nous porte en lui un « irrésistible besoin de massacre » – et ce depuis très longtemps, comme en témoigne l'allusion aux anciens « sacrifices humains ». Si, à l'instar de la bête, l'homme tue pour survivre ou pour satisfaire un besoin primaire, il tue aussi – c'est ce qui fait sa spécificité – par plaisir. Et, contrairement aux animaux, il tue les siens, ses propres

¹ Lettre à Louis Bouilhet, Constantinople, 14 nov. 1850, *Corr., op. cit.*, I, p. 706.

² « L'homme qui détruit son semblable est à la nature ce que lui est la peste ou la famine » (Sade, *La Philosophie dans le boudoir*, 1795).

congénères. Loin de représenter l'homme comme un « animal social¹ », Maupassant fait de lui une bête plus féroce encore que celles qui composent la jungle véritable. Certes, celui qui parle dans « Un fou » est un malade ; mais il semble exprimer à haute voix une idée largement répandue dans l'univers de Maupassant, où le désir de meurtre est omniprésent, présenté comme inhérent à la nature humaine, totalement déculpabilisé. Les personnages, qui ne se réfèrent jamais à la morale, agissent comme s'ils vivaient dans un monde où elle n'existait pas. Si, pour certains personnages tuer reste un fantasme², pour beaucoup d'autres, le passage à l'acte ne pose pas problème, ne nécessite pas de « raison » ou de « prétexte acceptable » (I, 789) : souvent, il n'y a pas de solution de continuité entre le rêve et son assouvissement, entre le mot et la chose. Que leurs actes soient pulsionnels ou non, les criminels sont loin d'être sujets au scrupule, encombrés de mauvaise conscience ou tirillés par des questions d'ordre moral. Tous les moyens, même les plus retors, sont bons pour parvenir à accomplir le crime, non pas tant pour déjouer les pistes que par jeu ou par jouissance. Dans le cas de la préméditation, comme dans celui du « massacre des innocents » et dans celui de la mise à mort psychique, les meurtres sont totalement amoraux.

a- Des crimes prémédités

Qui dit préméditation ou vengeance dit geste anticipé, calcul, élaboration, stratégie. Si la dynamique de ces actes relève d'un comportement primitif, il s'agit d'un primitif évolué, qu'on ne saurait confondre avec le caractère irrépressible des crimes pulsionnels étudiés plus haut. Il est *évolué*, dans la mesure où le crime ne se réduit ni à un élan irréfléchi, ni même à un acte spontané. Les meurtriers qui préméditent, en effet, pensent leur geste. Dans « La Confession », Marguerite de Thérèlles n'en démord pas : Henry de Sampierre « n'épousera pas [sa sœur] Suzanne, non ». C'est elle qui sera sa femme, ou « il n'épousera personne ». Mais, un soir, quand elle voit les jeunes amants s'embrasser, elle se « m[et] à le haïr affreusement » (I, 1038). Elle glisse donc du verre pilé dans les gâteaux que sa sœur a préparés pour le jeune homme : il meurt peu après. C'est seulement bien plus tard, sur son lit de mort, après une vie de « torture », que la criminelle passera aux aveux et priera sa sœur de lui pardonner (I, 1039). Quant au narrateur de « Fou ? », il est persuadé que sa maîtresse, lasse de lui, le trompe avec un autre. Mais de qui s'agit-il ? Pour le savoir, il « fei[nt] de ne rien

¹ Aristote, *Les Politiques*, op. cit., p. 90. La formule d'Aristote est aussi traduite par « animal politique ».

² Voir notamment « Vains conseils » (I, 1214), « Un soir » (II, 1083), « Le Rendez-vous » (II, 1122), « L'Inutile Beauté » (II, 1212), « Comment on cause » (II, 1294).

comprendre » tout en « l'enveloppa[n]t comme un filet » de son attention (I, 524). À force de l'observer, l'homme découvre que son rival n'est autre que son cheval. Pourtant, là encore, le tueur prémédite son coup, patiemment, « attend[ant] [s]on jour et [s]on heure » (I, 525). Un piège est tendu sur le sentier qu'empruntent chaque matin la femme et l'animal, qui sont projetés à terre. L'amant les tue tous deux d'un coup de pistolet. Dans « Le Diable », se sentant volée par la vieille Bontemps « qui ne m[eur]t pas » (II, 774), la Rapet exaspérée se surprend d'abord à vouloir « prendre par le cou cette vieille bourrique, [...] arrêter, en serrant un peu, ce petit souffle ». Puis, elle se ravise, à cause du « danger ». C'est finalement, comme nous l'avons vu précédemment, en « terroris[ant] son âme débile de mourante » (II, 775) qu'elle parviendra à son but. Par des récits minutieux, pleins de détails réalistes, elle distille goutte à goutte, mot à mot le venin de la terreur auquel le déguisement final sert de point d'orgue, le rideau de lit encadrant la mise en scène ; puis, très professionnellement, elle range ses accessoires : tandis qu'au théâtre, c'est le régisseur qui remplit cette tâche, la Rapet, elle, fait tout toute seule ; elle est une possédée. Comme la Rapet, maître Chicot, l'aubergiste du « Petit Fût », est d'abord tenté de tuer de ses propres mains la vieille Magloire, propriétaire de terres « qu'il convoit[e] depuis longtemps » (II, 77). Mais là encore, il faut ruser, « cherch[er] des moyens » (II, 80). Chicot finit par trouver et fait découvrir à la vieille son eau-de-vie, sa fine qui « passe comme du sucre » (II, 81). C'est un cadeau empoisonné. Dans « Moiron » aussi, le crime repose sur un plan élaboré puisque les élèves meurent d'avoir ingéré des bonbons contenant du verre pilé. Préparées par les soins de l'instituteur, les friandises doivent être mangées en sa présence, afin que disparaissent « les moindres traces » (II, 986). Dans *Une vie*, le comte de Fourville repère un jour la roulotte où se retrouvent sa femme et son amant, Julien de Lamare. Après en avoir verrouillé la porte, il la tire au bord de la falaise et l'entend s'écraser en bas « comme un œuf » (R, p. 145). Même si parfois le crime entraîne après coup de la souffrance chez le meurtrier (I, 1038), à chaque fois il est commis sans scrupule. Et si le criminel ne passe pas tout de suite à l'acte, ce n'est pas parce qu'il hésite, mais parce qu'il prend le temps d'élaborer sa stratégie, en recourant à la ruse, cette sorte de pensée proche de l'instinct et de l'improvisation.

b- « Le massacre des innocents »

La pulsion sadique qui consiste dans le plaisir de voir et/ou de faire souffrir est donc omniprésente dans l'univers de Maupassant. Toutefois, certaines victimes font l'objet d'un

traitement de faveur de la part du narrateur¹ : ce sont les êtres sacrifiés, qui dominent des contes qu'Albert-Marie Schmidt a regroupé sous le titre de « massacre des innocents² ». Le titre désigne des figures qui suscitent la compassion du narrateur³ dans un univers où celle-ci fait cruellement défaut. Tandis que le critique englobe notamment dans cette appellation des « innocents » des personnages aussi divers qu'une vieille fille (« Par un soir de printemps », « Mademoiselle Perle »), qu'un fils définitivement renié (« Duchoux », « Un fils », « Un parricide »), qu'un mari bafoué (« Monsieur Parent », « Le Petit ») ou qu'un enfant noyé (« En voyage »), nous proposons pour notre part d'attribuer cette expression à trois groupes d'innocents : les animaux, les parias, les enfants. Certes, par la force des choses, ce ne sont pas les innocents qui manquent dans notre corpus, mais il nous semble opératoire d'accorder un place spécifique à ces trois catégories de victimes. En outre, les contes que nous avons retenus sont des histoires où la violence physique, parfois accompagnée de violence morale, constitue le cœur même du sujet. Mais c'est aussi l'angle d'attaque choisi par Maupassant qui a prévalu à cette sélection. Souvent, le nombre de lignes consacrées à la mort ou au(x) meurtre(s) de ces innocents a constitué un indice précieux. Dans certains cas, le nombre en est si faible qu'il donne à penser que la narration place ailleurs le centre de son sujet. Osons le dire, c'est comme si la cruauté servait à Maupassant d'alibi pour traiter un autre thème, tout aussi grave. Prenons quelques exemples. Rose, la bonne d'« Histoire vraie », meurt innocente, certes ; mais c'est surtout comme objet d'échange que son personnage fonctionne tout au long de la nouvelle. Oui, l'oiseau tué par le magistrat d'« Un fou » est une victime injustement sacrifiée ; mais c'est la perversité, le sadisme du personnage qui sont prédominants. « Rosalie Prudent » est bien l'histoire du massacre de deux âmes pures ; mais ce qui intéresse l'auteur est avant tout d'interroger la notion de culpabilité. Pour les mêmes raisons, nous avons traité ailleurs « L'Enfant », « Le Baptême », « Moiron » et « La Mère aux monstres » puisque, dans ces contes, l'innocence persécutée n'est souvent guère plus qu'un épiphénomène au regard de questions comme l'emprise des lois morales, le danger inhérent à la religion, le défi lancé à Dieu et la victoire de la loi du marché. Enfin, le meurtre d'enfant dont il est question dans la seconde partie de « Chronique » (II, 1274-1275) ne relève-t-il pas essentiellement du rapport

¹ À cet égard, nous sommes en désaccord avec Pierre Cogny selon qui Maupassant « bafoue les faibles avec un mépris tranquille, et, ici, encore, un parfait cynisme » (*Maupassant, l'homme sans dieu, op. cit.*, p. 62). Voir aussi Charles Marc Des Granges, auteur d'un *Précis de littérature française*, qui considère que Maupassant « gâte ses meilleurs livres par un cynisme froid » (Hatier, 1922, p. 440). L'erreur ne vient-elle pas du brouillage, fréquent chez Maupassant, entre narrateur et personnage ?

² Voir son édition thématique des *Contes et Nouvelles* (Albin Michel, 1964-1967, vol. II, p. 1352).

³ Quand un personnage semble faire preuve de compassion, il subsiste toujours une ambiguïté. Voir notamment la réaction du cocher devant le vieil âne mort dans *Mont-Oriol* (*MO*, p. 647).

problématique des hommes à la superstition ? Cela posé, penchons-nous sur nos innocents massacrés.

Tortures et meurtres d'animaux

Les animaux sont en général les premières victimes de ce massacre. Ils sont plus faciles à tuer, leurs moyens de défense étant limités. De nombreux textes en effet donnent à voir des bêtes mises à mal, torturées, tuées. Piétinée, « la chienne en gésine » d'*Une vie* (R, p. 141) ; tué par balle, le couple de sarcelles dans « Amour » (II, 849) ; tranchée, la gorge du chardonneret dans « Un fou » (II, 544) ; fendu, le crâne du singe tant aimé dans « Le Docteur Héraclius Gloss » (I, 50) ; « écorché », le mouton rôti, installé dans une position qui « fait songer à quelque exécution du moyen âge » (*Chro.*, D. I, p. 289)... Autant de gestes primitifs selon Maupassant, pour qui « la commisération pour les bêtes » devrait être « la marque certaine des civilisations avancées » (*Chro.*, J. I, p. 365). Il serait long de faire le décompte de tous les animaux assassinés dans l'ensemble de l'œuvre. Tous sont des victimes, subissent des morts aussi variées qu'atroces, sans (quasiment) jamais susciter la pitié des personnages, exception faite d'« Après » (II, 1250). Tous sont soumis à une cruauté injustifiée¹, qu'elle soit pulsionnelle ou calculée, héréditaire ou non. Tous sont des souffre-douleur qui paient pour les autres ou sont la cible de la perversité des hommes, de tous âges et de toutes classes. Contrairement à ce que prétend Peter Whyte, la cruauté envers le règne animal n'est pas caractéristique du seul « esprit paysan² ». Lorsque Maupassant écrit dans sa chronique consacrée à « La Pitié » que « le paysan confine à la brute ; [que] son cœur est dur aux animaux, sa main féroce » (*Chro.*, J. I, p. 365-366), il ne faut pas entendre par là qu'il est le seul à agir de la sorte. Voyons les textes.

Ce qui frappe d'abord, c'est la gratuité de ces meurtres. Dans « Un coup d'état », les villageois en mal de violence fusillent « les chiens errants, les vaches ruminant en paix, les chevaux malades pâturent dans les herbages » (I, 1004). Dans sa chronique « En Bretagne » (1884), Maupassant relate un fait divers où, pour régler « une grosse question d'héritage » entre humains, « des chattes avec leurs petits, des chiennes avec leurs toutous, des lapines avec leurs lapereaux » sont noyés afin d'évaluer qui de la mère et des petits meurt en premier (*Chro.*, D. I, p. 803). Dans « Le Docteur Héraclius Gloss », le héros inverse en haine son idolâtrie des bêtes innocentes (I, 35). Ainsi procède-t-il à la fin du conte au « massacre de tous ses inoffensifs amis » (I, 51) de naguère. Dans « Pierrot », la cruauté est elle aussi gratuite

¹ Voir l'étrange « *purgatoire* des animaux » dans « Au muséum d'histoire naturelle » (*Chro.*, J. I, p. 186-187).

² Peter Whyte, « Maupassant et le réflexe conditionné » (*MCR, op. cit.*, p. 175).

puisque, bien qu'« aima[nt] les bêtes » (I, 571), les deux campagnardes se séparent de leur chien pour la simple et *bonne* raison qu'il leur coûte trop cher. Elles se décident alors à l'abandonner dans une marnière, où échouent « tous les chiens dont on veut se débarrasser » et d'où émane « une abominable odeur de pourriture » (I, 572) :

Des drames affreux s'y accomplissent dans l'ombre.

Quand une bête agonise depuis dix à douze jours dans le fond, nourrie par les restes immondes de ses devanciers, un nouvel animal, plus gros, plus vigoureux certainement, est précipité tout à coup. Ils sont là, seuls, affamés, les yeux luisants. Ils se guettent, se suivent, hésitent, anxieux. Mais la faim les presse : ils s'attaquent, luttent longtemps, acharnés ; et le plus fort mange le plus faible, le dévore vivant (I, 572).

À travers le thème de la loi de la jungle, qui lui est cher, Maupassant s'interroge sur un phénomène qui est tout sauf naturel. En effet, c'est à cause de la cruauté humaine que les animaux adoptent des comportements contre nature, contraints de s'entre-dévorer alors qu'ils font partie de la même espèce. Cependant, l'homme a beau être la source de cette violence, c'est dans un lieu isolé qu'il la met à exécution, comme si elle lui était insupportable. Croit-il ainsi échapper à sa monstruosité dès lors qu'il l'a évacuée au dehors, extériorisée ? Dans le jargon régional, ce procédé s'appelle « faire *piquer du mas* » (I, 572). Le recours à un tel langage codé sert aux locaux à jeter un voile sur leur propre culpabilité.

On ne trouve aucune trace de culpabilité, en revanche, chez le magistrat d'« Un fou », dont la jouissance sadique prend d'abord pour cible un oiseau :

22 août. — [...] j'ai pris des ciseaux, de courts ciseaux à ongles, et je lui ai coupé la gorge en trois coups, tout doucement. Il ouvrait le bec, il s'efforçait de m'échapper, mais je le tenais, oh ! je le tenais ; j'aurais tenu un dogue enragé et j'ai vu le sang couler. Comme c'est beau, rouge, luisant, clair, du sang ! J'avais envie de le boire. J'y ai trempé le bout de ma langue ! C'est bon. Mais il en avait si peu, ce pauvre petit oiseau ! Je n'ai pas eu le temps de jouir de cette vue comme j'aurais voulu. Ce doit être superbe de voir saigner un taureau.

Et puis j'ai fait comme les assassins, comme les vrais. J'ai lavé les ciseaux, je me suis lavé les mains, j'ai jeté l'eau et j'ai porté le corps, le cadavre, dans le jardin pour l'enterrer. Je l'ai enfoui sous un fraisier. On ne le trouvera jamais. Je mangerai tous les jours une fraise à cette plante. Vraiment, comme on peut jouir de la vie, quand on sait ! (II, 544).

Avant de passer à l'acte, le criminel a tenu serré l'animal, puis a simulé l'étouffement, comme pour faire durer le plaisir. Mais, l'instant important, c'est celui où coule le sang. De là vient la véritable jouissance d'un crime qui se déroule – il faut le noter – dans la chambre, espace traditionnellement réservé à une autre jouissance (car, on l'a vu, Thanatos n'est jamais

bien loin d'Éros). Ici tout est double : une jouissance sanguinaire savourée par un personnage qui tient à la fois de l'esthète et du vampire, qui savoure le sang sur le plan tant visuel que gustatif ; un magistrat qui, dans un dédoublement venu de l'expertise du métier, joue jusqu'au bout son rôle d'assassin, en allant enterrer un oiseau dont les gouttes de sang feront autant de fraises. Comme Rosalie Prudent (II, 702). Mais tandis que la jeune bonne des Varambot semble avoir choisi ce lieu par hasard, le magistrat, en optant pour cet arbuste aux fruits rouges et savoureux, prolonge, lui, son plaisir sadique jusqu'à plus soif : tant qu'il y aura des fraises, le goût de la mort emplira sa bouche. Tant que le crime nourrira sa mémoire, les fraises seront rouges. Alors même qu'il affirme que « tuer est la grande loi jetée par la nature au cœur de l'être » (II, 542), l'assassin cherche « des sensations raffinées¹ » dans l'acte criminel même (II, 544). On le voit, nous avons affaire ici à un être profondément pervers, dont le geste atroce mêle sauvagerie et esthétique. Chez cet homme qui voit dans le meurtrier un être « au-dessus des autres » et dans le crime un acte supérieur (II, 544), il y a du décadent, de l'amateur de Thomas de Quincey², du pervers fou (le titre du conte est sciemment dénué de point d'interrogation). Ainsi, par l'emploi absolu et indéfini de l'expression restrictive « quand on sait », le lecteur est embarqué insidieusement comme complice du criminel, pris au piège d'une lecture qu'il pouvait croire inoffensive.

Souvent, l'acte criminel prend la forme d'une activité ludique. La cruauté s'apparente alors à une jouissance sadique où l'animal, même allié de longue date, est regardé au moment où il est en train de souffrir, d'agoniser. Car, aussi « déshonorant [qu'il soit] pour l'homme civilisé³ », le spectacle de la mort hypnotise, excite. Il plaît aux grands autant qu'aux petits. Dans *Mont-Oriol*, la foule venue voir l'explosion du morne jubile dans l'espoir que le chien qui flaire la place de l'explosif « ne s'en [aille] pas à temps » : « un rire courut dans le public, un rire cruel » (*MO*, p. 504-505). À la fin, Christiane glisse sur une « parcelle du roquet déchiqueté par l'explosion et piétiné par la foule ». Le corps du chien mort est réduit à un « morceau de chair », à une simple matière organique (*MO*, p. 508). Ce qu'il en reste est indifférencié, méconnaissable, traité avec une totale indifférence. Dans « Le Docteur Héraclius Gloss », Maupassant nous donne à voir une scène où ce sont les enfants qui endossent le rôle de bourreau :

¹ « Démence ? ou perversion ? [...] En ce domaine, Maupassant apparaît comme un précurseur : les chantres de la perversion – Barrès, Gourmont, Lorrain, Mirbeau, sans oublier le Huysmans de *Là-bas* – ne se feront entendre qu'autour de 1890 » (Louis Forestier, II, p. 1500).

² Thomas de Quincey, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* (1827).

³ Cité par François Tassart, *Nouveaux Souvenirs intimes sur Guy de Maupassant*, Nizet, Paris, 1962, p. 106.

À dix mètres de la berge, plongeant et reparaissant tour à tour, un jeune chat se noyait dans la rivière. La pauvre petite bête faisait des efforts désespérés pour gagner la rive, mais chaque fois qu'elle montrait sa tête au-dessus de l'eau, une pierre lancée par un des garnements qui s'amusaient de cette agonie, la faisait disparaître de nouveau. Les méchants gamins luttèrent d'adresse et s'excitaient l'un l'autre, et lorsqu'un coup bien frappé atteignait le misérable animal, c'était sur le quai une explosion de rire et des trépignements de joie. Soudain un caillou tranchant toucha la bête au milieu du front et un filet de sang apparut sur les poils blancs. Alors parmi les bourreaux éclata un délire de cris et d'applaudissements (I, 43).

Dans cette scène pathétique et révoltante, la cruauté apparaît comme fondatrice des rapports instinctifs entre les êtres vivants. Le contraste est fort entre la compassion exceptionnellement explicite du narrateur (avec les modalisateurs « pauvre petite bête », « garnements », « méchants », « misérable » au sens de pitoyable) et le sadisme enjoué des enfants. Mais, derrière les rires et les applaudissements, autre chose se cache : la bête sert de bouc émissaire à des êtres incapables d'assumer leur angoisse de mort. En procédant à un transfert cruel vers l'espèce animale, l'homme déplace sa peur, prétend la conjurer.

De même que, dans « Sur les chats », le narrateur raconte un épisode de son enfance où il a regardé mourir un chat pris au collet « avec une joie frémissante et cruelle », avant de « lui tirer la queue » une fois mort, dans un geste qui réduit la bête à un jouet et souligne dérisoirement sa victoire (II, 693), de même le jeune garçon de « Coco » jouit du supplice qu'il inflige lui-même à l'animal. Zidore, inapte à affronter ses semblables, déverse toute sa haine sur le vieux cheval. C'est « une haine de paysan rapace, de paysan sournois, féroce, brutal et lâche » (I, 1150). Après avoir d'abord mis au point une sorte de supplice de Tantale où la bête est attachée de telle sorte qu'elle ne peut atteindre « la verte nourriture qui s'éten[d] » à deux pas (I, 1152), l'enfant invente un autre jeu :

dès qu'il avait déplacé l'attache du vieux cheval, il le laissait se remettre à brouter ; puis, approchant traîtreusement, il lui cinglait les jarrets. L'animal essayait de fuir, de ruer, d'échapper aux coups, et il tournait au bout de sa corde comme s'il eût été enfermé dans une piste. Et le gars le frappait avec rage, courant derrière, acharné, les dents serrées par la colère [...]. L'enfant s'amuse encore à lui jeter des pierres. Il s'asseyait à dix pas de lui, sur un talus, et il restait là une demi-heure, lançant de temps en temps un caillou tranchant au bidet, qui demeurait debout, enchaîné devant son ennemi, et le regardant sans cesse, sans oser paître avant qu'il fût reparti (I, 1150-1151).

Par la position même qu'il adopte face au supplice, le garçon fait de la souffrance de la bête un spectacle. Ce qui frappe dans cette nouvelle, c'est l'analogie entre la bête, appelée « Coco » et humanisée (ses poils ont « l'air de cheveux blancs », I, 1150), et l'enfant, moqué par les villageois et surnommé par dérision « Coco-Zidore » (I, 1150). La victime se faisant

bourreau, Zidore fait « jeûn[er], maigri[r], dépéri[r] » le vieux cheval (I, 1151) et le transforme en victime sacrificielle¹, façon d'exclure le Coco qui est en lui. Marie-Claire Bancquart a souligné la férocité de cet univers où l'« on n'[...] achève même pas les chevaux² ! ». À la fin, le décès de la vieille bête – morte de faim – laisse le garçon de marbre, simplement déçu d'avoir si vite cassé son jouet et d'être privé de dérivatif. L'enfant endosse jusqu'au bout l'habit du criminel puisqu'il retourne voir le cadavre « le lendemain » (I, 1152). C'est le retour classique du criminel sur les lieux du crime, comme pour prolonger la jouissance morbide, confirmer la réalité de son pouvoir et constater enfin (peut-être) que le jeu n'en était pas un.

Cette jouissance, c'est aussi celle de Labouise et Chicot, qui s'amuse à faire souffrir un âne. Ils le font pour tuer le temps, tout en prenant leur temps : « — Faut faire durer l'plaisir un peu » (I, 907). Ils le font jusqu'à ce que la bête en meure. Après avoir criblé de plomb son corps entier et s'être réjoui de voir « enfin » du sang couler (I, 907), l'un d'eux se targue d'avoir une nouvelle idée :

— Mailloche, ohé ! ma sœur, amène-toi, je vas lui faire prendre médecine.
Et, tandis que l'autre ouvrait de force la bouche serrée de l'animal, Chicot lui introduisit au fond du gosier le canon de son fusil, comme s'il eût voulu lui faire boire un médicament ; puis il dit :
— Ohé ! ma sœur, attention, je verse la purge.
Et il appuya sur la gâchette (I, 908).

Dans cette scène, le qualificatif « ravageurs » (I, 903), qui sert à désigner les deux compères et qui veut dire « voleurs en tout genre », acquiert une riche polysémie. Tels des gosses désœuvrés, ces apprentis sorciers jouent aux docteurs. Mais ici, il s'agit de docteurs très particuliers, qui tuent au lieu de soigner, jouant comme dans une comédie sur les quiproquos. Le vocabulaire (« prendre médecine », « médicament », « la purge ») et les gestes (celui de faire avaler) traditionnels de la médecine sont détournés au profit d'un acte meurtrier. Derrière cet acte gratuit se cache un mépris profond de la vie. C'est que, dans l'univers profane de Maupassant, la vie n'a aucun caractère sacré. « Les deux hommes ne riaient pas, ça avait été fini trop vite, ils étaient volés » (I, 908). Chez les deux malfrats, le sérieux qui succède au décès de l'animal n'est en rien un signe de compassion : frustrés

¹ Sur le cheval comme martyr voir « La Pitié » (*Chro.*, J. I, p. 364), « À propos du peuple » (*Chro.*, J. II, p. 279) et *Fort comme la mort* (R, p. 885). Dans une moindre mesure, dans le poème « Les Oies sauvages », les oies domestiquées suscitent elles aussi la compassion (*VE*, p. 64-65).

² Préface à *Boule de suif*, Albin Michel, Livre de poche, 1984, p. 6-7.

comme Zidore, ils en veulent à l'animal d'avoir succombé si vite. Le jeu a été trop court, ils n'ont pu en profiter pleinement.

Le plus intéressant, pourtant, est que derrière cet acte gratuit qu'est le meurtre d'un animal, souvent pratiqué comme un jeu, la ressemblance entre l'homme et la bête se donne à voir. L'animal est un double, fragile et faible, de l'être humain. C'est pourquoi, au moment de sa mort, qu'elle soit pieuvre, âne ou chien, la bête s'humanise. C'est cette impression qui a saisi notre auteur lors d'un voyage en Afrique et qu'il raconte dans « La Pitié », une chronique de 1881 que Gérard Delaisement qualifie d'« émouvant plaidoyer contre l'esclavage des animaux domestiques¹ ». La scène se passe dans le désert d'Afrique, sous un soleil de plomb :

une masse grise, étendue devant nous, remua, et lentement, au bout d'un cou démesuré, je vis se dresser la tête d'un chameau agonisant. Il était là, sur le flanc, depuis deux ou trois jours peut-être, mourant de fatigue et de soif. Ses longs membres qu'on aurait dit briscaillés, inertes, mêlés, gisaient sur le sol de feu. Et lui, nous entendant venir, avait levé sa tête, comme un phare. Son front rongé par l'inexorable soleil n'était qu'une plaie, coulait ; et son œil résigné nous suivit. Il ne poussa pas un gémissement, ne fit pas un effort pour se lever ; on eût cru qu'il savait ; que, ayant déjà vu mourir ainsi beaucoup de ses frères dans ses longs voyages à travers les solitudes, il connaissait bien l'inclémence des hommes. C'était son tour, voilà tout. Nous passâmes. Or, m'étant retourné longtemps après, j'aperçus encore, dressé sur le sable, le grand col de la bête abandonnée regardant jusqu'à la fin s'enfoncer à l'horizon les derniers vivants qu'elle dut voir (*Chro.*, J. I, p. 368).

Le corps souffrant de l'animal est décrit des pieds à la tête par un narrateur compatissant. Le regard blasé de cette bête qui pense à ses « frères », qui n'attend rien des hommes et qui accepte de mourir avec fatalisme l'apparente incontestablement et singulièrement à un être humain. C'est pourquoi Maupassant a eu « le cœur [...] profondément remué » par cette vision qui « depuis lors, [l]e hante », comme un remords (*Chro.*, J. I, p. 369, 366). Contre toute attente, il y a une dignité proprement stoïcienne dans la souffrance résignée de cet animal.

Quant au narrateur d'« Un soir », il porte à son tour un regard compatissant sur la pieuvre capturée par un compatriote du Maghreb qui, lui, torture l'animal comme s'il avait entre les mains le corps de la femme qu'il a aimée mais qui l'a trahi :

Trémoulin avait ouvert son couteau, et d'un coup brusque, il le plongea entre les yeux. On entendit un soupir, un bruit d'air qui s'échappe ; et le poulpe cessa d'avancer. Il n'était pas mort cependant, car la vie est tenace en ces corps nerveux,

¹ Gérard Delaisement (*Chro.*, D. II, p. 1479).

mais sa vigueur était détruite, sa pompe crevée [...] [Trémoulin] fit passer contre la flamme, en les frottant aux grilles de fer rougies du brasier, les fines pointes de chair des membres de la pieuvre. Elles crépitèrent en se tordant, rougies, raccourcies par le feu ; et j'eus mal jusqu'au bout des doigts de la souffrance de l'affreuse bête (II, 1075).

À l'humanisation de la pieuvre fait écho l'animalisation de l'homme. Tandis que le narrateur, par pitié, s'identifie à la bête, le mari, lui, jouit de la faire souffrir. Le personnage transforme sa douleur en plaisir, en suppliciant un animal : ce dernier, nouveau bouc émissaire, paie pour sa femme, dont le propre crime est comme purifié par le feu du châtiment. Devenu enragé, l'être humain laisse parler le primitif qui est en lui. Ce combat entre un homme et une pieuvre renvoie le lecteur à l'une des scènes les plus marquantes des *Travailleurs de la mer*¹ ; mais, tandis que, dans le roman-épopée de Hugo, l'animal est présenté comme un dangereux prédateur, quasi invincible, la nouvelle de Maupassant met l'accent sur la vulnérabilité de l'« agonisant » aux « ventouses impuissantes » (II, 1075) avec lequel le bourreau entretient un rapport halluciné. Parce qu'il s'adresse en direct à sa proie (qui n'est qu'un mollusque céphalopode) et la tutoie (« — je vas te chauffer les pieds », II, 1075), Trémoulin est primitif. Parce que, par le supplice du feu (II, 1075, 1082), il confond la bête et la femme aimée, brouillant la distinction des espèces, Trémoulin est primitif. Parce que, avec son « œil ardent de bête qui chasse » (II, 1074), il s'animalise pour libérer sa violence, Trémoulin est primitif. Et l'homme, saisi de la transe des anciens primitifs, est possédé. La scène nous interroge, donc : qui possède qui ?

Dans « Mademoiselle Cocotte » également, meurtre, animalisation de la bête et folie vont de pair. C'est l'histoire de François, contraint par son patron à se transformer en bourreau : il lui faut noyer une chienne qu'il aime et considère comme « une personne » à laquelle « il ne [...] manque que la parole » (I, 760) :

Alors il noua un bout de la corde au beau collier de cuir, et ramassant une grosse pierre, il l'attacha de l'autre bout. Puis il saisit Cocotte dans ses bras et la baisa furieusement comme une personne qu'on va quitter. [...] Mais brusquement il se décida, et de toute sa force il la lança le plus loin possible. Elle essaya d'abord de nager, comme elle faisait lorsqu'on la baignait, mais sa tête, entraînée par la pierre, plongeait coup sur coup ; et elle jetait à son maître des regards éperdus, des regards humains, en se débattant comme une personne qui se noie. Puis tout l'avant du corps s'enfonça, tandis que les pattes de derrière s'agitaient follement hors de l'eau ; puis elles disparurent aussi (I, 761-762).

¹ La scène se situe dans le chapitre intitulé « Qui a faim n'est pas le seul » (II, 4, 1).

Dans cette séquence, la bête est apparentée à une « personne » humaine, ce qu'annonçait d'emblée le titre avec l'attribut « mademoiselle ». Le geste de François revêt donc la dimension d'un crime. Son impunité est exclue. Hanté par un acte contre nature, perpétré à contrecœur, dont il est à la fois le coupable et le juge, l'homme, tombé malade, sombrera dans la folie, définitivement clivé. La démence est le prix à payer en même temps que la seule échappatoire au sentiment de culpabilité.

Le chien qui donne son nom au conte « Pierrot » est lui aussi humanisé. En effet, à peine les deux femmes l'ont-elles lancé dans le trou qu'« elles entend[ent] d'abord un bruit sourd ; puis la plainte aiguë, déchirante, d'une bête blessée, puis une succession de petits cris de douleur, puis des appels désespérés, des supplications de chiens qui implor[e], la tête levée vers l'ouverture » (I, 573). Les gémissements de la bête deviennent ici des paroles ; la souffrance animale parle le même langage que la souffrance humaine. Car certains animaux, comme la chienne de François, qui « compren[d] tout » (I, 316-317), sont dotés de sentiments habituellement réservés aux hommes. Ainsi, après avoir vu « d'un œil éperdu, venir ses meurtriers », l'âne torturé par Maillochon et Chicot pousse une « plainte lamentable, comme un appel au secours, un dernier cri d'impuissance » (I, 908). Même sans mots, les bêtes communiquent avec les hommes.

Parce qu'elles sont foncièrement innocentes, leur mort est sublimée en martyre. C'est l'image qui se donne à voir dans *Mont-Oriol*, où est également abordée la question de la douleur animale. Après avoir, à deux reprises au cours du récit (*MO*, p. 508, 534), croisé des animaux souffrants ou mourants, Christiane est bouleversée à la vue d'un âne mort :

Il était étendu sur la poussière noirâtre, sombre lui-même, et tellement maigre que sa peau usée à la saillie des os semblait au moment d'être crevée par eux si la bête n'avait point rendu le dernier soupir. Toute la carcasse se dessinait sous le poil rongé de ses côtes, et sa tête avait l'air énorme, une pauvre tête aux yeux clos, tranquille sur son lit de pierre broyée, si tranquille, si morte qu'elle paraissait heureuse et surprise de ce repos nouveau. Ses grandes oreilles, molles à présent, gisaient comme des loques. Deux plaies vives à ses genoux disaient qu'il était tombé souvent, ce jour-là même, avant de s'abattre pour la dernière fois ; et une autre plaie sur le flanc indiquait la place où son maître, depuis des années et des années, le piquait avec une pointe de fer fixée au bout d'un bâton pour hâter sa marche alourdie (*MO*, p. 647).

L'attention que, à travers le personnage féminin, le narrateur porte à la mort de cet âne – objet d'une description à part entière, plus longue que celle de beaucoup de personnages humains de Maupassant – dit le statut particulier qu'il accorde aux animaux. Si cette séquence peut se lire comme un miroir de la douleur de Christiane, elle est au fond bien plus que cela, un symbole de la souffrance des bêtes. L'âne représente l'espèce animale dans son ensemble,

en tant qu'espèce qui souffre. Car toute sa vie – scandée par « les coups ! les charges trop lourdes, les soleils accablants [...], la pointe de fer » – n'a été qu'un « martyr affreux » (*MO*, p. 647). Louis Forestier le dit bien : « Cruauté et compassion vont de pair¹ ». Hubert Juin a raison de parler de « supplice » : l'âne est une des ces « créatures esclaves » (*MO*, p. 648) dont Maupassant, dans une chronique intitulée « La Pitié », déplore « que nous [les] sacrifions féroce­ment à nos besoins » (*Chro.*, J. I, p. 365). Avec tant d'autres, il subit un système instauré par les hommes où le vivant est instrumentalisé, pour ensuite être abandonné quand il n'est plus jugé utile. Comme le note Louis Forestier à propos de toutes ces scènes, « en condamnant l'animal à périr, Maupassant donn[e] une force cruelle à sa démonstration² ». Mais surtout, comment ne pas voir en l'âne une nouvelle figure du Christ sur le chemin de sa Passion ? Comme lui, il tombe plusieurs fois ; comme lui il présente sur son flanc une plaie ouverte par une « pointe de fer » ; comme lui, il doit marcher jusqu'au bout de son supplice ; comme lui sa mort semble autre chose qu'une mort grâce à l'étonnant intensif « si morte que », qui laisse entendre qu'on peut l'être plus ou moins ; comme lui enfin il est l'agneau sacrificiel abandonné des hommes comme de Dieu une fois devenu gênant, exposé à des hommes qui *s'en lavent les mains*.

Exactions à l'encontre des parias

À la fin de l'épisode, Christiane regarde l'âne « souffrant dans tous ses membres, dans tout son vieux corps, râpé comme un habit de mendiant » (*MO*, p. 647). La comparaison, remarquable, suggère l'équivalence. La bête est à l'image des bêtes et des parias, eux aussi rejetés, maltraités, violentés, torturés, voire assassinés par la société. Quand ils ne sont pas tués, ils sont profondément meurtris. Car « le monde est aux forts³ » (*R*, p. 374), c'est ce que clame Bel-Ami, en une devise qui s'applique singulièrement à l'ensemble de l'œuvre de Maupassant. C'est donc la loi du plus fort qui régit ce monde où, sans conteste, les relations humaines sont des rapports de force, où la loi de la jungle s'applique sans tabou. Dans cet univers féroce, les faibles sont les marginaux, les infirmes, tous ceux qui sont différents. Dépourvus de système de défense, ils sont vite décelés comme fragiles, donc prédestinés à jouer le rôle de souffre-douleur.

Parce qu'il est insaisissable, impossible à catégoriser, suspecté par tous, le paria est évacué du corps social dans nos sociétés, à la différence du mode de vie tribal où le fou par

¹ Louis Forestier (*R*, p. 1466).

² Louis Forestier (*I*, 1278).

³ Ce qui fait dire à Jean-Louis Cabanès que, « conformément aux thèses de Spencer, la société, dans *Bel-Ami*, figure un champ de forces » (*CMRR*, *op. cit.*, II, p. 551). Et Duroy n'est pas innocemment un ex-sous-officier.

exemple est non seulement intégré mais respecté comme intermédiaire entre l'humain et le divin. Ainsi en est-il de Jacques Randel, dont l'errance dit la désocialisation (II, 856). À l'image de la Rempailleuse, appréhendée comme une « va-nu-pieds » (I, 548), du meurtrier présumé de la petite Roque, dont les notables sont persuadés qu'il est un « rôdeur, passant là par hasard, pendant que la petite prenait un bain » (II, 630), ou encore du protagoniste du « Retour » qui, en tant que « vagabond » (II, 208), est « considér[é] comme un malfaiteur » (II, 207), ou enfin de celui que la bonne de l'abbé Vilbois considère à son seul aspect comme un « maoufatan », un « malfaiteur », un « rôdeur des routes » (II, 1186), le vagabond est toujours suspect aux yeux des sédentaires qui, le cœur et l'esprit confortablement cadencés, prétendent incarner la stabilité et la sécurité, la norme. Ne trouvant pas de travail, tout « compagnon charpentier » qu'il est, Randel erre « le ventre vide, l'âme en détresse » (II, 857). Contraint à mendier pour assouvir sa faim, « une faim de bête, une de ces faims qui jettent les loups sur les hommes » (II, 857). La faim qu'il ressent est telle qu'il « cass[e] » le pain qu'il a volé (le verbe est éloquent) « avec autant de violence que s'il [avait] étranglé un homme » (II, 864). Dans le monde déshumanisé qu'il parcourt, la seule adjuvante qu'il rencontre est une vache, qui s'offre à lui comme mère nourricière et comme corps-refuge (II, 859). Les villageois, eux, font preuve d'une hostilité féroce envers cet inconnu rapidement appréhendé par la police :

Paysans et paysannes le regardaient, cet homme arrêté, entre deux gendarmes, avec une haine allumée dans les yeux, et une envie de lui jeter des pierres, de lui arracher la peau avec les ongles, de l'écraser sous leurs pieds. [...] Paysans et paysannes soulevés de colère, comme si chacun eût été volé, comme si chacune eût été violée, voulaient voir rentrer le misérable pour lui jeter des injures. Ce fut une huée qui commença à la première maison pour finir à la mairie, où le maire attendait aussi, vengé lui-même de ce vagabond (II, 862, 867).

Tous contre un ! Maupassant, comme Zola dans *Germinal* (1885), peint la foule, un récent personnage pour la littérature. Qu'est-ce qu'une foule ? non pas une addition, une simple somme d'individus, mais une imprévisible démultiplication de forces irrationnelles. Malgré le « chacun », le « chacune », on ne reconnaît plus personne dans une telle masse ; c'est tout le groupe qui brûle, « allumé » d'une même frénésie qui déverse, telle une digue qui rompt brutalement, contre une seule et même victime mille et une haines, qui cible cet « homme arrêté » dont l'isolement absolu est rehaussé par l'emploi de l'apposition entre virgules. Tout est dans le passage du pluriel (« paysans et paysannes ») au singulier (« ce fut une huée ») : s'opère alors dans la foule prise d'un élan de transe collective un mystérieux précipité fait de désirs aigris, de frustrations refoulées, de ressentiments larvés. La foule est, à

son insu, une sorte d'alchimiste inquiétant, apte à fabriquer un condensé de haine, et chacun, transformé, y trouve son compte. La violence du désir de vengeance généralisée (visuelle puis orale) est dite par la suggestion d'un *acte pur*, sans sujet (emploi successifs des trois infinitifs impersonnels, « jeter », « arracher », « écraser »), où la violence du corps à corps va crescendo. Même si le recours à la comparaison hypothétique « comme si » réduit les actes évoqués à de purs fantasmes, le scénario est d'une telle précision qu'il prend le poids du réel : le lecteur voit le tableau se dessiner.

Dans « Le Gueux » également (I, 1229), toute la sauvagerie qui sommeille dans la foule surgit contre un innocent dont le seul crime est d'être un vagabond. Or c'est lui, le marginal, qui reproche leur barbarie aux prétendus civilisés, à ceux qui ont un toit, un travail, en les mettant en garde : « — Si vous me laissez encore crever de faim, vous me forcerez à faire un mauvais coup. Tant pis pour vous autres, les gros » (II, 863). D'un « bon sujet » (II, 856), la société est capable de faire un « gredin » (II, 867). La société est responsable de ses citoyens¹. Le message de Maupassant est d'autant plus clair que, comme souvent, il se plaît à faire correspondre texte de fiction et article de journal. Ainsi Louis Forestier² a-t-il raison de convoquer ici une chronique parue un an auparavant, en 1886, et intitulée « Nos optimistes », qui, sur le mode de l'humour grinçant, préconise une « loi tendant à réprimer le pessimisme contemporain ». Citons-en quelques articles :

Art. 2 – Il est rigoureusement interdit sous peine de deux ans à vingt ans de travaux forcés d'être ou de paraître malheureux, malade, difforme, scrofuleux, etc., etc., de perdre un membre dans un accident de voiture, de chemin de fer ou autre, à moins qu'on ne se déclare aussitôt satisfait de cet événement.

Art. 3 – Il est défendu à tout Français, majeur ou non, de mourir de faim. [...]

Art. 8 – Il est interdit à tout Français riche et bien portant de s'apitoyer sur le sort [...] de tous les souffrants qui forment en moyenne les deux tiers de la population, ces préoccupations pouvant jeter les esprits sains dans la déplorable voie du pessimisme (*Chro. J. III*, p. 227, 228).

Le texte est constitué de onze articles en tout, tous de la même veine, tous établis par le personnage fictif d'un académicien persuadé que le malheur « ne prov[ient] que d'un vice d'appréciation » (*Chro. J. III*, p. 228). Fort de cette conviction, il intime aux pessimistes l'ordre de « bien se tenir » (*Chro. J. III*, p. 226). Les malheureux doivent donc faire un effort : le pauvre se convaincre que « la fortune est plutôt une calamité », l'handicapé que « les infirmités sont des épreuves utiles », l'être qui souffre que « le malheur n'exist[e] pas »

¹ C'est exactement le réquisitoire de Victor Hugo dans *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux* (1834).

² Louis Forestier (II, 1599).

(*Chro.* J. III, p. 228). Ils doivent agir ainsi par décence, par égard pour les riches, les bien portants, les gens heureux, pour que le pessimisme ne contamine pas la société dans son ensemble, pour un *solidairement correct*. En creux, sous le rire jaune, l'écrivain prête sa voix aux parias. Dans un texte particulièrement engagé, il dénonce l'inaptitude à la compassion et, avec l'histoire de Randel, en fait une cause des comportements criminels.

Le rejet du paria par la société va parfois jusqu'à la mort. C'est le cas dans « Le Gueux ». Orphelin, infirme et vagabond, Nicolas Toussaint ne sait rien faire d'autre que mendier. Si « la baronne d'Avary lui abandonn[e] pour dormir, une espèce de niche pleine de paille, à côté du poulailler¹ » (I, 1225), c'est parce que son statut réduit au rang d'animal celui qui a « perdu l'usage de sa langue » (I, 1230). Il est un paria, que la seule vue des gendarmes fait, telle une proie (I, 1229), « plonger, par instinct, dans les buissons ou derrière les tas de cailloux » (I, 1226) car « il vivait comme les bêtes des bois, au milieu des hommes, sans connaître personne, sans aimer personne, n'excitant chez les paysans qu'une sorte de mépris indifférent et d'hostilité résignée » (I, 1226-1227). Cette étrange juxtaposition du monde sylvestre et du monde humain tend à montrer que l'on peut vivre en société sans jamais y trouver sa place. Se trouver « au milieu des hommes » revient à être fondu dans la masse, noyé dans un groupe où prédomine l'anonymat, où personne ne s'intéresse à personne. Cependant, comme dans « Le Vagabond », si le paria est animalisé, la déshumanisation est reportée du côté des habitants du village, des soi-disant civilisés, qui « ne v[eulent] plus de lui à la fin » (I, 1227). Leur vœu sera exaucé. Pour avoir dérobé une poule, le Gueux est emprisonné :

On l'enferma dans la prison du bourg. Les gendarmes ne pensèrent pas qu'il pouvait avoir besoin de manger, et on le laissa jusqu'au lendemain. Mais, quand on vint pour l'interroger, au petit matin, on le trouva mort, sur le sol. Quelle surprise ! (I, 1230).

La police ayant négligé le besoin primaire le plus vital, l'homme meurt de faim, au sens propre. Cette mort est d'autant plus cruelle qu'elle est causée par la négligence, l'indifférence, le mépris de ses prétendus semblables. Le mot de la fin, en focalisation interne, est d'autant plus terrible que, comme le dit Louis Forestier, « tout se passe comme si l'on ne prenait conscience de se trouver devant un être vivant qu'au moment où il récupère, pour la voir aussitôt se nier dans la mort, une qualité qu'il avait perdue auparavant en devenant chose ou objet² ». Tout au long du récit (et donc tout au long de son existence), ses concitoyens ont refusé au personnage son statut de sujet. À l'image de l'Aveugle dont personne ne se

¹ Voir « Les Bécasses » (II, 568).

² Louis Forestier (I, 1642).

demande s'il a « un esprit, une pensée, une conscience nette de sa vie » (I, 403), le Gueux est nié en tant qu'être sentant, pensant, souffrant, nié en tant qu'être humain, nié en tant qu'être vivant.

Quant au sort réservé aux protagonistes d'« Une famille » et de « L'Aveugle », il est d'autant plus terrible qu'il concerne deux infirmes brutalisés par leurs proches. La première nouvelle met en scène une famille qui maltraite le grand-père paralysé. Alors que le repas est assimilé dans notre esprit à un moment de partage, les parents de l'aïeul le métamorphosent en un « supplice odieux et grotesque » (II, 767), qui fait « se tord[re] de joie » les cinq enfants (II, 766). D'abord, les parents contraignent le vieil homme à manger ce qu'il n'aime pas, notamment la soupe que « le domestique lui enfon[ce] de force dans la bouche¹ » (II, 766). Ensuite, de même que Zidore avec Coco, les époux Radevin posent les plats « presque à portée » du vieillard, « pour voir ses efforts éperdus, son élan tremblotant vers eux, l'appel désolé de tout son être, de son œil, de sa bouche, de son nez qui les flair[e] » (II, 767). Enfin, alors que son dessert favori arrive sur la table, on feint de le lui refuser. Ce n'est qu'une fois qu'il se met à pleurer qu'on lui concède « une toute petite part » (II, 767), en prétextant la préservation de sa santé. La cruauté anime donc les personnages de ce conte, qui dément toute équivalence entre liens du sang et liens du cœur. Ici, ce sont les fondements mêmes de la famille qui sont sapés. Et quel cynisme dans le titre : « Une famille » ! Ce nouveau « Tantale » (II, 767) qui bénéficie de la seule compassion du narrateur – pris à témoin par les parents – vient d'une modification inquiétante du mythe : la férocité humaine s'est en effet substituée à la punition divine. Dans le monde profane de Maupassant, la cruauté émane des êtres humains et non plus des dieux. Elle est en l'homme. Chez Maupassant, le mot « homme² », qui a perdu sa majuscule, n'est-il pas vidé de son sens optimiste ? l'humanisme n'est-il pas mort ? la haine n'est-elle pas *le propre de l'homme* ?

Si l'on peut dire qu'« Une famille » procède au massacre d'un innocent, c'est parce que la victime est symboliquement détruite, anéantie, même si elle reste en vie. Le second texte, lui, n'est pas métaphorique. Dès le début du récit de « L'Aveugle », le ton est donné sous forme de maxime sans appel : « aux champs les inutiles sont des nuisibles, et les paysans feraient volontiers comme les poules qui tuent les infirmes d'entre elles³ » (I, 403). Comme le note Charles Castella, toute la nouvelle consiste à substituer progressivement l'indicatif au

¹ Voir « Le Petit » (I, 960).

² Le mot « humaniser » est totalement absent de notre corpus. Seul le mot « humaniste » est utilisé une fois, dans la chronique « Louis Bouilhet », pour désigner le poète ami de Maupassant (*Chro.* J. II, p. 119).

³ Voir « Le Papa de Simon » (I, 75) et « Un fils » (I, 421).

conditionnel¹. Du mode hypothétique, le meurtre glisse au réel. Considéré par les propres membres de sa famille comme un fardeau inutile, « un gueux qui mange le pain des autres » (I, 402), le héros de ce conte devient rapidement « un souffre-douleur » (I, 403). La cruauté dont il est l'objet s'exerce sous différentes formes et en différentes circonstances – en quelque sorte expérimentales –, à commencer, ici aussi, par le repas, bien vite métamorphosé en spectacle de foire, qui déclenche une « gaieté sauvage » (I, 403) : tantôt les parents du vieil homme posent sur la table « quelque chat ou quelque chien » qui lape à son insu le contenu de son assiette, tantôt ils lui servent à manger « des bouchons, du bois, des feuilles ou même des ordures » (I, 403). Mais, en niant l'humanité du vieil homme, ils se révèlent eux, d'étape en étape, des « brutes » (I, 403). Fiers de leurs inventions, les parents en font un spectacle offert aux voisins, où l'acteur principal est exhibé comme on le ferait d'un monstre. Mais la distraction, rapidement, ne suffit plus. Bientôt on combine maltraitance morale et physique, puis vient « le jeu des claques », instauré par le beau-frère et copié par « les valets de charrue, le goujat, les servantes² » eux-mêmes (I, 404). À la fin, après d'autres vexations, la famille développe « une haine déchaînée, impitoyable » (I, 404) et finit par l'abandonner :

Après de longues heures d'attente, saisi par le froid, se sentant mourir, l'aveugle s'était mis à marcher. Ne pouvant reconnaître la route ensevelie sous cette écume de glace, il avait erré au hasard, tombant dans les fossés, se relevant, toujours muet, cherchant une maison. Mais l'engourdissement des neiges l'avait peu à peu envahi, et, ses jambes faibles ne le pouvant plus porter, il s'était assis au milieu d'une plaine. Il ne se releva point. Les blancs flocons qui tombaient toujours l'ensevelirent. Son corps raidi disparut sous l'incessante accumulation de leur foule infinie ; et rien n'indiquait plus la place où le cadavre était couché. [...] les fermiers remarquèrent un grand vol de corbeaux qui tournoyaient sans fin au-dessus de la plaine, puis s'abattaient comme une pluie noire en tas à la même place, repartaient et revenaient toujours. [...] Un gars alla voir ce qu'ils faisaient, et découvrit le corps de l'aveugle, à moitié dévoré déjà, déchiqueté. Ses yeux pâles avaient disparu, piqués par les longs becs voraces (I, 404-405).

À la suite des hommes, la nature (le froid, la glace, l'irrégularité du sol) contribue à mener l'infirme à sa perte. Au fond, toutes ces actions relèvent du même monde. Dans le *no man's land* d'une « plaine » indéterminée, la mort vient parfaire son statut de paria, déjà inscrit dans son anonymat même. Privé de sépulture, abandonné aux charognards qui volent au cadavre ses yeux vides, source de son malheur, l'aveugle n'a pas droit au cimetière des hommes. De concert avec la nature, les prétendus civilisés procèdent sans état d'âme à la mise à mort de l'un des leurs, par ce que le narrateur désigne comme l'« un des plus cruels

¹ Voir *Les Contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu*, op. cit., p. 39.

² Voir « Le Gueux » (I, 1229).

martyres qu'on puisse rêver » (I, 402). Entendons « rêver » au sens d'*imaginer*, sauf à trouver là un piège tendu aux lecteurs : au fond de chacun d'eux, de chacun de nous, n'y a-t-il pas, qui sommeille ou somnole, le plaisir du mal ?

*Tortures d'enfants et infanticides*¹

Au même titre que l'animal et le marginal, l'enfant incarne le martyr dont Maupassant prend ardemment la défense, aussi bien dans des textes qui relèvent de la fiction que dans des articles de journaux tel qu'« Alma mater », publié en 1885². Souffre-douleur, voilà l'expression qui colle à la peau (c'est le cas de le dire) du petit garçon qui donne son nom à la nouvelle « Le Mal d'André ». Sitôt son mari parti en déplacement, la femme donne rendez-vous chez elle à son amant. Mais leurs caresses sont systématiquement interrompues par les pleurs du petit André, le nouveau-né du ménage, qui se réveille au moindre bruit. À chaque fois, devant la nourrice, la jeune mère se précipite dans la chambre de l'enfant et l'installe dans son propre lit, où il se calme rapidement. L'amant rumine donc dans son coin, rageant de ne pouvoir assouvir son désir à cause d'un « mioche » (I, 914), d'un « morveux » qui passe son temps à « beugl[er] » (I, 914). La frustration et la colère de Sommerive sont telles qu'il s'en prend au petit. Sous le drap, il pince à l'envi la peau du bébé qui, tout en « dev[enant] violet », « hurl[e] à déchirer les oreilles », comme un « poulet qu'on égorge ou [un] chien qu'on flagelle » (I, 915). Un soir, comme « le marmot suffoqu[e], les yeux tournés, l'écume aux lèvres » (I, 916), la mère ramène sur les conseils de son amant André dans son berceau, où il s'apaise très vite. S'étant débarrassé de son rival et approprié le lit, l'officier, parvenu à ses fins, sort vainqueur et « heureux » (I, 915). En contrepoint de ce bonheur bien sordide, il y a l'enfant. Ses membres sont « marbrés de taches bleues, grandes comme des sous » (I, 916) ; on le croit atteint de « quelque maladie effroyable et bizarre, le commencement d'une sorte de lèpre, d'une de ces affections étranges où la peau devient tantôt pustuleuse comme le dos des crapauds, tantôt écailleuse comme celui des crocodiles » (I, 917). Les rougeurs, les croûtes, les lésions sont autant de stigmates sur le petit corps « martyrisé » (I, 916) quasi méconnaissable, comme le laissent entendre les comparaisons animales.

« La Confession », voilà encore l'histoire d'« un crime affreux, abominable » (II, 372), l'histoire du massacre d'un petit « innocent » (II, 376). À peine sa maîtresse met-elle au monde leur enfant que M. Badon-Leremincé voit en lui une « chaîne » (II, 373), une menace,

¹ Nous avons privilégié le traitement de ce thème sous l'angle de l'amoralité plutôt que de l'acte pulsionnel.

² L'article évoque la mort d'une jeune garçon « due à la négligence de l'administration ». Gérard Delaisement indique que « Maupassant, sous la pression conjuguée des responsables de l'accident et de ses supérieurs, est amené à se rétracter en partie » (« Maupassant et l'enfant », *Cahiers naturalistes*, n° 14, 1960, p. 572).

un obstacle capable de contrecarrer ses plans d'avenir, de l'empêcher d'épouser une jeune fille de bonne famille. Il sent naître en lui « un désir criminel », il se prend à rêver qu'« un accident pou[rr]ait arriver » (II, 373). Un soir de décembre donc, seul avec l'enfant, il ôte ses couvertures et ouvre la fenêtre pour laisser entrer le « froid terrible » (II, 374) :

Un souffle d'air glacé entra ainsi qu'un assassin, si froid que je reculai devant lui ; et les deux bougies palpitèrent. Et je restai debout près de la fenêtre, n'osant pas me retourner comme pour ne pas voir ce qui se passait derrière moi, et sentant sans cesse glisser sur mon front, sur mes joues, sur mes mains, l'air mortel qui entraît toujours. Cela dura longtemps.

Je ne pensais pas, je ne réfléchissais à rien. Tout à coup une petite toux me fit passer un épouvantable frisson des pieds à la tête, un frisson que j'ai encore en ce moment dans la racine des cheveux. Et d'un mouvement affolé je fermai brusquement les deux battants de la fenêtre, puis, m'étant retourné, je courus au berceau (II, 375-376).

La scène donne froid dans le dos. Le geste, d'une grande violence, dispense d'une action directe. Le caractère « glacé » du vent est à l'image d'un criminel qui agit froidement et qui, détournant le regard, commet son meurtre à distance, en évitant le corps à corps. L'homme agit par lâcheté, certes, mais aussi parce qu'il n'a tissé aucun lien avec « cet avorton, cette larve, ce rien » (II, 375) qu'il appelle « l'autre » (II, 373). Il faut attendre que l'enfant tousse pour que le père voie naître en lui un sentiment « de pitié, de tendresse, d'amour » (II, 376) et s'empresse de refermer la fenêtre. Mais il est trop tard. Et l'assassin sera « déchiré » toute sa vie par « le remords » (II, 372). Le cas est suffisamment rare dans notre corpus pour mériter d'être relevé. Voyons comment le désir de tuer est perçu par le personnage :

Alors l'obsession qui me hantait depuis un mois pénétra de nouveau dans ma tête. Dès que je demeurais immobile, elle descendait sur moi, entraît en moi et me rongait. Elle me rongait comme rongent les idées fixes, comme les cancers doivent ronger les chairs. Elle était là, dans ma tête, dans mon cœur, dans mon corps entier, me semblait-il ; et elle me dévorait, ainsi qu'aurait fait une bête. Je voulais la chasser, la repousser, ouvrir ma pensée à d'autres choses, à des espérances nouvelles, comme on ouvre une fenêtre au vent frais du matin pour chasser l'air vicié de la nuit ; mais je ne pouvais, même une seconde, la faire sortir de mon cerveau. Je ne sais comment exprimer cette torture. Elle me grignotait l'âme ; et je sentais avec une douleur affreuse, une vraie douleur physique et morale, chacun de ses coups de dent (II, 374-375).

C'est bien d'une aliénation qu'il est question ici. Tel un Horla, le mal qui envahit le personnage prend possession de lui et orchestre ses gestes et pensées. Le crime a beau avoir été, sinon prémédité, du moins souhaité (II, 373), l'homme n'en est pas moins animé par une

« force », une « puissance malfaisante » qui s'apparente à un dangereux animal (II, 375). Ce père a bien le sentiment d'être agi, son geste semble avoir été commis dans un moment « d'effarement et d'hallucination où l'homme n'a plus la conscience de ses actes ni la direction de sa volonté » (II, 375), où il est « comme un bateau dans un ouragan » (II, 376). L'image de la fenêtre rappelle, sous forme d'ironie tragique, le caractère externe du mal, cause de la mort de l'enfant et cause de la folie du père. La folie se prolonge indéfiniment, sans discontinuité même si elle change de contenu : l'obsessionnel désir de tuer cède la place à un remords obsessionnel, qui « remu[e] en [lui] comme une bête mordante enfermée au fond de [s]on âme » (II, 377). Il n'y a pas d'issue possible donc pour cet homme chez qui la bête, même si elle a pris une autre forme, est toujours présente, chez cet homme devenu lui-même une bête traquée.

c- La mise à mort psychique

Sur l'ensemble des meurtres commis dans notre corpus, on en trouve certains d'un genre tout à fait inédit. Chez Maupassant, de même qu'on peut mourir de peur¹, de même peut-on mourir victime de diffamation, de médisance, de méchanceté. Dans ce cas, c'est la honte, la tristesse qui tuent, au sens propre, sans la moindre effusion de sang. Dans ce cas, l'arme du crime, c'est un simple propos, un geste en apparence anodin. La victime, minée de l'intérieur par le harcèlement, subit une destruction intime ; c'est son moi profond qui est touché, incurablement, d'autant plus que la cause de la mort est quasi impossible à prouver. Trois contes (« Ce cochon de Morin », « Madame Baptiste », « La Ficelle ») répondent à ce que nous appelons un meurtre psychique.

« Ce cochon de Morin » est l'histoire d'un commerçant qui, seul dans un wagon avec une très jolie jeune femme, se « je[tte] sur [elle] comme un furieux, sans prononcer un mot, avec une figure de fou » pour l'embrasser (I, 646) ; aux cris de la femme, Morin est arrêté « pour outrage aux bonnes mœurs dans un lieu public » (I, 643) et une plainte est déposée contre lui. De ce jour, l'homme tombe malade, « défaillant d'angoisse » et « toussa[n]t sans cesse, d'une petite toux d'agonisant » (I, 651). Mais l'histoire fait le tour de la ville :

On ne l'appelait plus dans toute la contrée que « ce cochon de Morin », et cette épithète le traversait comme un coup d'épée chaque fois qu'il l'entendait.

¹ Voir « Le Tic » (II, 191).

Quand un voyou dans la rue criait : « Cochon », il se retournait la tête par instinct. Ses amis le criblaient de plaisanteries horribles, lui demandant, chaque fois qu'ils mangeaient du jambon : « Est-ce du tien ? » (I, 651).

On aura beau apprendre que la victime a retiré sa plainte, Morin est stigmatisé : « il ne se remet jamais de ce coup-là, son émotion avait été trop brutale. [...] Il mourut deux ans plus tard » (I, 651). Ici, ce sont les mots qui tuent. Par leurs boutades et leurs taquineries incessantes, qui se propagent comme des ondes, par l'emploi du surnom qui le calomnie, les gens rendent la scène de la faute ineffaçable ; ils empêchent Morin d'être autre chose qu'un « *cochon* » et, leur harcèlement, à la longue, entraîne sa mort.

Comme Morin, madame Baptiste est tuée par les villageois. Bien qu'elle se suicide, il s'agit en fait d'un meurtre collectif¹, commis avec les armes invisibles de la rumeur : mots, ricanements, chuchotements (I, 656). Souillée par un valet « à l'âge de onze ans » (I, 655), cette jeune fille est depuis des années rejetée, isolée, « comme si une contagion se fût émanée de l'enfant », jusqu'à devenir « une sorte de monstre, de phénomène » (I, 655). La honte s'étend jusqu'aux parents qui la considèrent « comme ils eussent fait d'un fils sortant du bain » (I, 656). Par une très primitive confusion entre l'objet et le sujet du crime, la souillure se retourne contre la victime. Des petits malins « l'appel[ent] *madame Baptiste*, du nom du valet qui l'[a] outragée et perdue » (I, 656), parodie de baptême à laquelle semble participer l'auteur lui-même qui fait de ce surnom le titre de sa nouvelle². Le drame est inoubliable, la souillure indélébile...

Cette souillure, seul un regard vierge pouvait l'exorciser. Le secrétaire du sous-préfet, un nouveau venu, dès son arrivée, est tombé amoureux de la Fontanelle, et l'a épousée. Par cette union, le jeune homme a offert à la jeune fille une « place dans le monde » et lui a « rendu l'honneur » (I, 656). Plus encore, lorsque la jeune femme tombe enceinte, « les personnes les plus chatouilleuses lui ouvr[ent] leur porte, comme si elle [avait] été définitivement purifiée par la maternité » (I, 657). Si bien que les gens « commen[cent] à oublier » (I, 656). Jusqu'au jour... Jusqu'au jour où, lors d'une fête patronale, un homme insulte le mari en faisant allusion à Baptiste :

— Il y avait là un tas de peuple qui se mit à rire. [...] Une voix, quelque part, dans le public, cria encore : « Ohé, madame Baptiste ! » Alors une grande rumeur eut lieu, faite de gaietés et d'indignations.

¹ La foule s'y « instaur[e] en force brutale et destructrice » (Jean-Louis Cabanès, *CMRR, op. cit.*, II, p. 553).

² Même procédé dans « Ce cochon de Morin » (I, 641), dans « La Reine Hortense » (I, 802 : reine de quoi ? de la démence ? de la souffrance ?), dans « Mademoiselle Perle » (II, 669 : quelle ironie de donner ce surnom à un personnage réduite à un objet, nié en tant que vivant) et enfin dans « Clochette » (II, 851, dont nous avons analysé la polysémie du surnom).

C'était une houle, un tumulte ; toutes les têtes remuaient. On se répétait le mot ; on se haussait pour voir la figure que faisait cette malheureuse ; des maris enlevaient leurs femmes dans leurs bras afin de la leur montrer ; des gens demandaient : « Laquelle ? celle en bleu ? » Les gamins poussaient des cris de coq ; de grands rires éclataient de place en place (I, 657-658).

C'est une scène terrible, où la jeune femme, telle une proie qu'on a fini par cerner, ne peut se soustraire à l'agression. Si la cruauté prend toutes les formes possibles (rage, mouvements de foule, cris qui se font écho), elle trouve son expression la plus brutale dans les rires¹, qui encadrent la scène. C'est bien à un lynchage mental que se livrent, à l'unisson et en masse, hommes, femmes et enfants, dont le pouvoir est démultiplié par l'étrange expression « un tas de peuple », qui additionne les pluriels. Désigner du doigt la fautive, la dénoncer du regard, l'appeler par son surnom pour se protéger du mal, l'acharnement est là. À l'abrutissement premier du personnage, transformé en marionnette disloquée (« Elle se leva et retomba sur son siège trois fois de suite », I, 657), succèdera la volonté de mourir, seule échappée possible.

Dans « La Ficelle », le héros meurt lui... à cause des racontars. Un jour de marché, maître Hauchecorne, en Normand économe, ramasse par terre un petit « morceau de corde mince ». Surpris par son ennemi maître Malandain, il se hâte de cacher « sa trouvaille » (I, 1081). Comme un riche campagnard a perdu le matin même son portefeuille, Hauchecorne, convoqué par le maire, est accusé. Il a beau se défendre, il ne convainc personne. À cause des moqueries, des sourires, des insinuations, il tombe malade. Et plus il raconte sa version, plus il aggrave son cas :

On le croyait d'autant moins que sa défense était plus compliquée et son argumentation plus subtile.

« Ça, c'est des raisons d'menteux », disait-on derrière son dos. [...]

Il dépérissait à vue d'œil. [...]

Il mourut dans les premiers jours de janvier et, dans le délire de l'agonie, il attestait son innocence, répétant : « Une 'tite ficelle... une 'tite ficelle... t'nez, la voilà, m'sieur le maire. » (I, 1086).

Ici encore, la plaisanterie et le rire du groupe jouent un rôle clé : ils sont comme la métaphore des coups portés qui, accumulés, finiront par achever le héros. On le voit, l'affaire tourne à l'obsession, chez un personnage physiquement entamé par les calomnies, « enfiévré », « suffoqué », « étranglé par la colère » (I, 1084, 1086). D'autant que l'obsession est entretenue par les gens, qui prennent un malin plaisir à lui faire répéter sans cesse la même

¹ Voir « La Femme de Paul » (I, 298).

histoire. À la manière des escaliers impossibles d'Escher¹, le récit du vieux paysan se répète à l'infini, pris dans un cercle vicieux, et nous donne un étrange sentiment de malaise. Louis Forestier a bien relevé le caractère « kafkaïen » du texte, qui « ne peut se renfermer que sur lui-même pour recommencer à nouveau : *Les plaisants maintenant lui faisaient conter " la Ficelle "* ». Le conte ramené à son statut de pur objet fonctionne comme un piège de la conscience² ». Le personnage s'enferme dans son récit parce qu'il en fait sa prison, obsessionnellement. Là encore, la folie flirte avec le fantastique, telle un Horla, et s'empare du sujet au point d'avoir le mot de la fin.

Ces trois contes narrent trois morts sans cause claire, sans corps à corps, sans arme tangible ; ils sont le récit de trois crimes parfaits. Chez Maupassant, on peut donc mourir d'être hué, insulté, suspecté. Ces meurtres psychiques donnent à voir, selon les cas, un type de cruauté bien particulier, invisible, imprévisible, surnoise, collective, débridée, sauvage. En faisant mourir ainsi ses personnages, une fois de plus, Maupassant brouille les cartes, comme si, tout en étant en dehors du registre fantastique, il en exploitait les ressorts, en injectant de l'inexplicable dans la matière de récits réalistes, se plaisant à troubler avec force nos esprits.

Une lecture superficielle a donc pu amener certains, comme Henry James, à écrire que l'œuvre de Maupassant « révèle une certaine absence d'amour, une sorte de distance méprisante³ », ou à n'y voir, comme Jules Lemaître, que « pitié méprisante pour l'humanité ridicule et misérable⁴ ». Maupassant lui-même s'est exprimé à ce sujet : « On me pense sans aucun doute un des hommes les plus indifférents du monde. Je suis sceptique, ce qui n'est pas la même chose, sceptique parce que j'ai les yeux clairs » (*Corr.*, Suf. III, n° 646). C'est avec une lucidité en apparence seulement dénuée de toute tendresse que l'auteur nous confronte à un monde impitoyable, mais c'est le monde, non l'écrivain, qui est impitoyable : sous toutes les formes, les crimes y sont légion ; les animaux, les parias, les enfants, quand ils sont jugés de trop, y sont supprimés par leurs semblables. Dans ce monde, l'humanité, qualité morale, est évincée par la férocité ; on n'a plus affaire à des hommes mais, chaque fois, à un « horrible animal, méchant » (II, 778). Contrairement au Julien de la légende de Flaubert, qui doit plonger dans la férocité pour finalement s'en libérer et accéder à la sainteté, les protagonistes de Maupassant restent embourbés dans cet état dont ils n'ont, semble-t-il, même pas

¹ Maurits Cornelis Escher (1898-1972) est un dessinateur hollandais connu pour ses lithographies représentant des constructions impossibles, des labyrinthes sans fin.

² Louis Forestier (I, 1605).

³ *Sur Maupassant*, op. cit., p. 76. Le journaliste Jean Calvet écrivait que « personne encore n'était arrivé à ce degré d'indifférence en face de l'âme humaine » (« La leçon morale de l'œuvre de Maupassant », op. cit., p. 2).

⁴ « Maupassant », *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, I, op. cit., p. 302.

conscience : loin d'être une gangue initiale ou un simple passage, l'animalité dans ce qu'elle a de plus mauvais constitue la nature de l'homme, sa vocation parodique : le stade originel de l'humanité est indépassable.

4. Crimes non expiés et crimes non condamnables

Certains textes de notre corpus ne se réduisent pas à mettre en scène des personnages indifférents à la morale, mais vont jusqu'à interroger les notions de culpabilité, de vengeance personnelle, d'innocence. Maupassant soulève alors des questions dérangementes et fascinantes.

a- Ni sentiment de culpabilité, ni compassion

Dans son ouvrage consacré au thème du piège, Micheline Besnard-Coursodon part du constat que « la souffrance tient une place immense dans l'œuvre de Maupassant et [que] cette souffrance n'existe pas sans cause : il est toujours quelque part un responsable¹ ». Le responsable, c'est tantôt le partenaire de couple ; tantôt l'ami, le voisin, l'étranger. Sans répit, sans compassion, la cruauté du monde extérieur, « pêle-mêle féroce » (*Chro.* J. I, p. 136), s'acharne chaotiquement contre l'individu, au point le plus souvent de mettre sa vie en jeu. C'est ce que Jacques Chessex appelle l'« étrange et banale constance du cruel ». D'autant que souvent cette cruauté est « diffuse, multiple, ouverte, scandaleusement montrée, cyniquement revendiquée [...], exhib[ée] à l'air libre, sous la lampe crue, en pleine lumière² ».

Les corps n'étaient plus que des plaies, et les combattants se labouraient toujours les chairs avec cette sorte de râteau fait de lames aiguës. Un d'eux avait une joue hachée ; l'oreille de l'autre était fendue en trois morceaux.

Et le prince regardait cela avec une joie féroce et passionnée. Il tressaillait de bonheur, poussait des grognements de plaisir et imitait avec des gestes inconscients, tous les mouvements des lutteurs, criant sans cesse : — Frappe, frappe donc. (II, 85).

Ce passage, extrait de la nouvelle « Châli », dont l'action se déroule en Inde, nous semble emblématique de ce que l'on pourrait appeler le spectacle de la cruauté, qui sert de fil rouge à l'ensemble de l'œuvre de Maupassant. Rouge, c'est bien la couleur dominante de notre corpus (s'il fallait lui trouver une équivalence chromatique), qui fait la part belle à la cruauté et à la mort, nous l'avons vu avec les pulsions criminelles. En effet, loin de tomber dans le cliché selon lequel l'Orient aurait l'exclusivité de la férocité, Maupassant montre en

¹ Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, op. cit., p. 11.

² Jacques Chessex, *Maupassant et les autres*, Paris, Ramsay, « Affinités électives », 1981, p. 25.

quoi celle-ci fait partie de la nature intrinsèque de l'homme, toutes races, classes, sexes et âges confondus. Ainsi est-il question dans « L'Aveugle » de « la férocité native » des proches à l'encontre de l'infirme (I, 403). Entendons « native » au sens d'innée. Le combat de lutteurs auquel assiste, ci-dessus, le lieutenant de la Vallée en concentre à lui seul tous les ingrédients caractéristiques, que l'on retrouve dans bien d'autres contes cruels : mise en scène de la souffrance de l'autre, curiosité passionnée pour le spectacle sanglant (que suggère la précision de la description), désir de prolonger le spectacle et regret qu'il soit « déjà fini » (II, 85), enfin mélange de deux champs lexicaux de la physiologie, celui de la blessure (« plaies », « joue hachée », « oreille fendue ») et celui du plaisir (« joie », « bonheur », « grognements de plaisir »), caractéristique du sadisme.

Et qui dit sadisme, dit absence de compassion. Dans tous ces crimes, ce qui frappe, c'est leur facilité. Indépendamment du caractère pulsionnel de la plupart d'entre eux, le sentiment de culpabilité est étranger à leurs auteurs. Seuls trois cas font exception : « La Confession » de 1883, « Le Garde » et « La Confession » de 1884 : tandis que Cavalier sombre dans la folie une fois son crime commis (II, 354), les deux autres meurtriers ne peuvent quitter la vie sans révéler leur secret « abominable » (II, 372), sans se faire « pardonne[r] » dans le cas de Marguerite de Thérèlles, sans se confesser dans celui de M. Badon-Leremincé. Car une fois le crime commis, leur vie n'a plus été que « torture » (I, 1039 ; II, 376), au point que ce dernier aurait même préféré « devenir fou ! » (II, 377). Mais, ces cas mis à part, Maupassant nous donne à voir un monde amoral, un monde d'avant la chute, où les assassins n'ont ni scrupule ni état d'âme¹. Ainsi, une fois empalé son Prussien, le père Antoine, « apaisé par le meurtre accompli », se réveille-t-il « l'esprit calme et dispos » (I, 779). En double du docteur Gloss après son carnage (I, 51), Jérémie, « rompu de fatigue, abruti par sa violence », « s'allong[e] et s'endor[t] » à deux pas du lit où sa femme est réduite en « une bouillie de chair et de sang » (II, 99). Dans « Un fou », le magistrat raconte dans son journal qu'après avoir assassiné l'enfant, il est rentré chez lui et a « bien dîné » (II, 545).

Quant au suicide de Renardet dans « La Petite Roque », il est loin d'être limpide. En effet, il nous semble erroné de considérer, comme le fait Charles Castella, qu'ici « la loi morale triomphe : c'est l'exception – unique parmi les cent deux occurrences de ce corpus structural – qui confirme la règle² ». Si Renardet se donne la mort, ce n'est pas en vertu de la morale, le texte le dit : « Ce n'était point qu'il fût harcelé par des remords. Sa nature brutale

¹ Le comte de Fourville dans *Une vie* (R, p. 144) et le prêtre du « Saut du berger » (I, 380) disparaissent eux des deux récits sans que le lecteur sache à quoi s'en tenir ; mais ce *blanc*, ce silence n'en dit-il pas long ?

² *Les Contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu*, op. cit., p. 98.

ne se prêtait à aucune nuance de sentiment ou de crainte morale » (II, 640). Chez cet homme, ni « remords », ni crainte de la justice, qu'elle soit humaine ou divine¹, ni sens (bien peu maupassantien) du sacré de la vie². Il n'y a pas plus chez lui le sentiment d'avoir commis l'irréparable, ou la conscience de l'impossible réparation. Seule une hantise obsède Renardet. S'il se suicide, c'est à cause du fantôme qui le hante, le « guett[e] », « l'atten[d], l'appe[lle] » (II, 645). La « cause de son supplice » n'est autre que « la persécution sauvage de sa mémoire » (II, 644), qui rend « son âme malade » et l'empêche d'être en paix. À la terreur psychologique s'ajoute une terreur physiologique, puisque les visions récurrentes de la fillette lui donnent l'impression d'« étouffer » (II, 637). Mais peut-être devrions-nous cependant nous méfier de ce que dit le narrateur. Car c'est dans l'esprit du meurtrier, qui a gardé « une horreur épouvantée » de son crime (II, 641), que la petite fille prend la forme d'une revenante. On pourrait donc y voir une forme métaphorique du remords, qui après tout relèverait d'une morale, mais de ce que Louis Forestier a appelé « une morale personnelle³ ». Suite au meurtre, Renardet a « gardé au cœur, gardé dans sa chair, gardé sur ses lèvres, gardé jusque dans ses doigts d'assassin » (II, 641) l'empreinte du corps de la fillette. Tout se passe comme si le corps à corps que constitue le viol subsistait par delà la mort. Peut-être faut-il donc voir dans la lettre d'aveu au juge d'instruction ainsi que dans le suicide une tentative « de rétablir l'ordre, non pas dans la société, mais dans l'être même, dans la personne⁴ ». Ce tourment, certes, ressemble au remords, mais n'enclenche aucun examen de conscience. En se suicidant, Renardet ne tue-t-il pas une deuxième fois celle qu'il ressent en lui, tel le lierre ou tel un Horla, comme un parasite ? En aucun cas l'acte ne figure une expiation.

Si le sentiment de culpabilité est étranger à la plupart des personnages de Maupassant, la compassion l'est aussi. Pire, certains vont même jusqu'à jouir de la souffrance d'autrui. Dans cet univers, le plaisir éprouvé à faire souffrir les autres prend diverses formes, parfois concomitantes : non contents de n'éprouver aucune compassion envers leur prochain, qu'il soit mort ou vif, qu'il soit un étranger⁵ ou un membre de la famille, nombre de personnages de

¹ « Son tempérament fougueux lui avait souvent attiré des affaires pénibles dont le tiraient toujours les magistrats de Roüy-le-Tors, en amis indulgents et discrets » (II, 621). « Bien qu'il respectât l'Église, par politique, il ne croyait ni à Dieu, ni au diable, n'attendant par conséquent, dans une autre vie, ni châtement, ni récompense de ses actes en celle-ci » (II, 640).

² « Il ne comptait guère la vie humaine » et tuerait sans que cela « laiss[e] plus de traces en son esprit que le coup de fusil tiré sur un lièvre » (II, 640, 641).

³ Louis Forestier (II, 1535).

⁴ Francis Marcoin, « Sous la hache. Lecture de " La Petite Roque " », *op. cit.*, p. 87.

⁵ Même si, dans « Mon oncle Jules », il s'avère que le gueux n'est autre que le frère du père.

notre corpus trouvent matière à jouir dans la souffrance d'autrui : ce n'est pas seulement substitution d'un bouc émissaire mais exercice sadisme. Voyons le texte.

À l'égard des morts, nulle compassion de la part des personnages maupassantiens. Dans « La Petite Roque », le docteur Labarbe pose sur la jeune victime étendue sous ses yeux une approche purement clinique, à l'image du docteur Bonnet. Ainsi, devant la face ravagée, « noire, affreuse, la langue sortie, les yeux saillants » de fillette assassinée (II, 623), il tient les propos suivants : « — Étranglée avec les mains sans laisser d'ailleurs aucune trace particulière, ni marque d'ongle ni empreinte de doigt. Très bien. C'est la petite Roque, en effet » (II, 623). En recourant à l'expression « Très bien », rappel du « C'est bien » prononcé quelques phrases plus tôt (II, 623), le médecin bloque tout germe d'émotion, s'installe dans l'impassibilité. Le sujet mort devient objet, alors même qu'est énoncée, paradoxalement, l'identité de la petite fille. Par la froideur de son regard, le docteur contraste infiniment avec la figure du meurtrier qui, plus complexe, fera preuve de compassion¹ en rapportant en cachette à la mère les sabots de l'enfant.

Dans *Mont-Oriol*, si Andermatt regrette la mort de M. Aubry-Pasteur, c'est uniquement parce que « l'ingénieur lui était très utile » et que cela ternit l'image de la station thermale dont il est le principal actionnaire (*MO*, p. 674). Dans *Une vie*, c'est « dans l'espoir d'une récompense » bien plus que par compassion que des paysans rapportent aux châteaux les corps des deux amants écrasés au fond du ravin (*UV*, p. 145). Quant à la vieille Bontemps, la mourante du « Diable » dont le nom même indique qu'elle a bien assez vécu, elle est présentée comme une femme « que personne ne regretterait² » (II, 774). Dans « La Veillée », deux descendants découvrent au chevet de leur mère décédée qu'elle a commis l'adultère. Malgré la circonstance, ils effectuent un acte symbolique d'une rare violence en « ferma[nt] les rideaux du lit » : sans appel, la morte est « condamnée³ » (I, 448). Loin de remplir leur ultime devoir filial, les deux jeunes gens se coupent d'elle et s'érigent en « juges intransigeants⁴ » qui se substituent l'un à la loi sociale (il est magistrat), l'autre à la loi religieuse (elle est religieuse).

À l'égard des vivants, des vivants souffrant, nulle compassion non plus. Même la scène finale de la seconde version du « Horla » ne doit pas nous tromper : certes, quand le héros réalise qu'il a mis le feu à sa maison sans faire évacuer ses domestiques, il découvre

¹ Sur ce point encore, Maupassant est héritier de Schopenhauer pour qui le dégoût de la vie intègre le sentiment de la pitié.

² Voir « La Farce. Mémoires d'un farceur » (I, 1110), « Le Vieux » (I, 1133).

³ Voir *Pierre et Jean* (*PJ*, p. 763).

⁴ Louis Forestier (I, 1434).

avec horreur leurs cris et « leurs faces affolées » (II, 937), et s'empresse de chercher de l'aide alentour. Mais, en plus d'être vaine (les secours arrivent trop tard), la compassion pour autrui est ici de courte durée puisque le conte se clôt tout de suite après sur l'angoisse qui habite le personnage, hanté par « l'Être invisible » qui le dévore : « S'il n'était pas mort ?... » (II, 938). Dans « Mon oncle Jules », il n'y a pas plus de compassion chez Clarisse Davranche, qui reproche violemment à son fils d'avoir donné dix sous de pourboire à un « gueux » (I, 938). « L'Attente » (I, 1063) raconte l'histoire d'une mère punie par son fils qui la renie pour avoir eu un amant ; après l'avoir désespérément attendu toute sa vie, elle déplore sur son lit de mort ce manque d'indulgence. Dans « En mer », Javel aîné est tellement « regardant à son bien » (I, 744) qu'il sacrifie le bras de son frère au profit de son chalut. Quant à M. et Mme Fontanelle, dès lors que leur fille a été victime d'un viol, ils la rejettent « comme ils eussent fait d'un fils sortant du bain » (I, 656). De même, dans « Les Prisonniers », alors que le soldat Maloison est blessé en passant – par jeu – devant le soupirail d'une cave où sont enfermés des Prussiens, « personne ne s'élan[ce] pour le secourir », au point qu'il est obligé de « se traîner à quatre pattes dans la neige en gémissant » (II, 417).

Rien de plus n'est à attendre des médecins. Le docteur Bonnet, soignant Berthe, fait d'elle un véritable cobaye, ne serait-ce que par le vocabulaire qu'il emploie pour traiter ce « singulier cas pathologique » : « je m'aperçus », « je constatai » (II, 356), « J'essayai de tous les moyens », « J'avais cru remarquer », « L'idée me vint donc » (II, 357), « Je plaçai donc un jour », « Je poussai encore plus loin mon expérience » (II, 358), « J'étais parvenu à », « Une fois ce résultat acquis », « Donc son cerveau fonctionnait » (II, 359), « j'ai essayé, l'autre jour, une expérience », « J'ai fait griller les fenêtres, poser de hauts contrevents » (II, 363). Seuls les parents ont droit à la sympathie¹ (au sens étymologique) du praticien (II, 363), tandis que Berthe, elle, est réduite à un rat de laboratoire enfermé dans une cage (d'où les grilles) et soumis aux différentes phases de l'expérimentation scientifique (observation, test, conclusion), à l'issue de laquelle Bonnet déclare : « J'espère, à la longue, tuer en elle le souvenir, éteindre cette lueur de pensée que j'avais allumée avec tant de peine » (II, 363). Loin de venir en aide à cette jeune fille débordante de vie, le médecin, après l'avoir instrumentalisée et triturée comme une poupée, procède à sa mise à mort symbolique.

L'autre cas intéressant est celui du docteur Latonne, l'un des médecins de *Mont-Oriol*, qui inflige à ses patients des séances de lavement d'un genre particulier, comme le découvre à son corps défendant M. Riquier :

¹ Sur l'absence de compassion du médecin, voir « Le Masque » (II, 1138), *Mont-Oriol* (R, p. 486-487).

Pareil à quelque supplicié des temps anciens il était serré, étranglé dans une sorte de camisole de force en toile cirée qui devait préserver ses vêtements des souillures et des éclaboussures ; et il avait l'air misérable, inquiet et douloureux des patients qu'un chirurgien vient opérer. [...] M. Riquier, les yeux hagards, les joues violettes, l'écume aux lèvres, haletait, suffoquait, poussait des hoquets d'angoisse ; et, cramponné aux bras du fauteuil faisait des efforts terribles pour rejeter cette bête de caoutchouc qui lui pénétrait dans le corps. [...] Le garçon alors ouvrit le robinet ; et bientôt le ventre du malade se gonfla visiblement, rempli peu à peu par l'eau tiède de la source. [...] Au lieu de tousser, il râlait, le pauvre, et secoué de convulsions paraissait prêt surtout à perdre ses yeux qui lui sortaient de la tête (*MO*, p. 595).

Elle est bien étrange cette médecine qui fait du lavage d'estomac un supplice digne de « l'Inquisition » (*Chro.*, J. II, p. 240). « Camisole de force », yeux révulsés, bave aux lèvres : l'impact de la douleur est tel que le patient se transforme en fou furieux, et le médecin en bourreau. On est bien loin ici de la médecine d'Hippocrate visant à soulager le malade. Pourtant, malgré la souffrance qu'ils endurent, la plupart d'entre eux accordent une confiance aveugle aux médecins : dans *Mont-Oriol*, le marquis de Ravenel les voit « comme des prêtres¹ inspirés et savants » (*R*, p. 566), tandis que sa bonne prend le docteur Mazelli pour « un Jésus ! » (*R*, p. 668). Ce ne sont que des idées stupides aux yeux de Maupassant qui, dans le chapitre « Tunis » de son dernier récit de voyage s'insurge contre les médecins, ces « oracles grotesques », ces représentants d'une « science moderne qui nous empoisonne avec ses progrès » (*VE*, p. 147-148). Incompétent ou cruel², le médecin est une « sorte d'apprenti sorcier³ », même s'il incarne cette modernité dont l'écrivain se méfie tant : prétendre pouvoir contraindre les corps et maîtriser la Nature n'est à ses yeux qu'une imposture.

Dans *Pierre et Jean*, la bienveillance originelle (*PJ*, p. 756) de l'aîné est bien vite remplacée par un regard sans concession à l'égard d'une mère anciennement adultère et pour laquelle il n'éprouve désormais plus aucune compassion. Bouleversant les règles mêmes de la famille, le fils aimant adopte un comportement qui ne peut que déboucher sur la rupture. C'est une rupture affective (Pierre quitte son frère, son père et sa mère), mais aussi amoureuse car on peut considérer comme œdipien le sentiment qui unit Pierre à sa mère, à qui il vouait

¹ Voir « Un miracle » (*Chro.*, J. III, p. 275).

² Le docteur qui raconte l'histoire de Clochette (II, 853) est l'une des seules représentations positives du médecin dans l'œuvre de Maupassant. Sur cette question, voir Mary Donaldson-Evans, « Maupassant and the physician-narrator », *MCR*, *op. cit.*, p. 97-110.

³ Peter Whyte, « Maupassant et le réflexe conditionné » (*MCR*, *op. cit.*, p. 181).

jusque là une adoration digne d'un amant¹ (*PJ*, p. 767, 779). Mais avant de partir, il va lui imposer de terribles peines :

Elle [...] eut d'autres [crises] en effet, presque chaque jour, et que Pierre semblait provoquer d'une parole, comme s'il avait eu le secret de son mal étrange et inconnu. Il guettait sur sa figure les intermittences de repos, et, avec des ruses de tortionnaire, réveillait par un seul mot la douleur un instant calmée. [...] L'infâme secret, connu d'eux seuls, l'aiguillonnait contre elle. C'était un venin qu'il portait à présent dans les veines et qui lui donnait des envies de mordre à la façon d'un chien enragé. Rien ne le gênait plus pour la déchirer sans cesse (*PJ*, p. 785-786)

Comme Trémoulin qui, dans « Un soir », assassine sa femme par animal interposé (II, 1075, 1082), Pierre prend un malin plaisir à torturer sa mère, dont la douleur doit être proportionnelle à « la dette d'opprobre » (*PJ*, p. 785). En raisonnant en ces termes, Pierre trahit un sentiment qui n'a rien à voir avec la science médicale, mais qui relève au contraire de la vengeance, de la pulsion archaïque. Dès qu'il découvre que son frère est le fruit d'un amour adultère, il fait de sa génitrice son souffre-douleur, ce qui est le comble pour un médecin. Les métaphores animales qui renvoient successivement au loup, à la guêpe, au serpent, au chien (par l'évocation de la ruse, l'aiguillon, le venin, la rage) expriment toute la cruauté d'un personnage dont l'inventivité multiplie les mises à mort symboliques de la mère. Ici les paroles, les mots, les phrases valent des coups. Mais, on le voit, celui qui fait preuve de sadisme souffre autant que sa victime : « Si seulement il avait pu ne pas la faire souffrir ; mais il ne le pouvait pas [...], souffrant toujours lui-même » (*PJ*, p. 785). Personne ne sort indemne de ce type de relation. La posture qu'il adopte de « juge satisfait de sa besogne » (*PJ*, p. 785) ne dure pas : la destruction de l'autre mène à la destruction de soi. C'est aussi dans le cercle familial que sévit Philippe-Auguste, le jeune malfrat du « Champ d'oliviers », qui raconte avec un sourire « féroce et gai » (II, 1200) comment il a marqué au fer rouge le dos et le ventre de son beau-père, « huit, dix » fois de suite (II, 1200), pour le punir de ne pas lui avoir donné plus d'argent. La souffrance est telle que l'homme « se tortill[e] comme une anguille » (II, 1200). Dans le regard ludique du bourreau, la victime perd son humanité.

Enfin, la jouissance à faire souffrir autrui est décrite de manière particulièrement aigüe dans « Boule de suif ». Tout commence dans la diligence au départ de Rouen, lorsque la jeune courtisane monte aux côtés du couple Loiseau, riches marchands de vin, de M. et Mme Carré-Lamadon, « propriétaire[s] de trois filatures », (I, 89), du comte et de la comtesse de Bréville, « un des noms les plus anciens et les plus nobles de Normandie », de deux bonnes sœurs et de

¹ Voir « L'Assassin » (II, 992-993).

« Cornudet le démocrate » (I, 90). D'emblée mise à l'écart par le groupe d'où s'échappent « les mots de *prostituée*, de *honte publique* » (I, 91), « cette vendue sans vergogne » (I, 92) fait l'objet d'un « mépris » tel que les dames ressentent l'« envie de la tuer, ou de la jeter en bas de la voiture, dans la neige » (I, 94). Le sacrifice¹ à venir, bien réel lui, est annoncé. Ce qui est au cœur de ce conte, c'est la rapidité avec laquelle les bienséances s'évanouissent, la facilité avec laquelle « les gens bien élevés » (I, 93) deviennent des brutes, les êtres de culture des sauvages. Pour bien le comprendre, revenons au récit. Malgré le mépris dont elle est la cible, Boule de suif propose aux autres voyageurs de partager avec elle les multiples provisions de son panier. Avec plus ou moins de précipitation en fonction de sa classe sociale, chacun finit par accepter. Alors, la tension tombe, l'atmosphère se détend, les échanges se font. Mais ce n'est que momentanément. Car, en chemin, une garnison prussienne retient prisonnier tout le groupe : contre sa libération, l'officier exige les faveurs de la courtisane. Dans un premier temps, le chantage est unanimement rejeté : « C'était une clameur de réprobation contre ce soudard ignoble, un souffle de colère, une union de tous pour la résistance, comme si l'on eût demandé à chacun une partie du sacrifice exigé d'elle » (I, 107). Cette apparence de générosité fait l'objet de toute l'ironie du narrateur. D'abord l'emploi singulier de l'article indéfini (« une clameur », « un souffle », « une union ») peut s'interpréter comme une marque d'unanimité sans faille mais également comme une manifestation ponctuelle et éphémère de la réprobation. Ensuite, le recours à la conjonction de comparaison hypothétique « comme si », suivie du conditionnel passé deuxième forme (là où s'emploie plus couramment un indicatif), mine l'idée que le sacrifice soit réellement partagé entre tous : par cet effet de rareté, l'idée que le sacrifice soit commun est réduite à une hypothèse on ne peut plus improbable ; l'effet est le suivant : aussitôt formulée, aussitôt impensable. Enfin le choix de substantifs abstraits (« clameur », « souffle », « union ») au lieu de verbes (*tous s'exclamèrent, se mirent en colère, s'unirent*) suggère l'aspect purement théorique de cette indignation, tout comme l'accumulation emphatique des trois sujets qui produit un effet de surenchère et de sur-jeu hautement suspect. D'autant que, très vite, l'oppression grandissant, on se met à trouver que la jeune femme fait des manières. Mme Loiseau énonce l'avis de tous lorsqu'elle déclare : « — Puisque c'est son métier, [...] de faire ça avec tous les hommes, je trouve qu'elle n'a pas le droit de refuser l'un plutôt que l'autre » (I, 110). Face au refus

¹ Dans son article « La parodia sacra dans “Boule de suif” », Jean-Marie Privat parle de la « dimension christique » du sacrifice de la prostituée et en même temps de « transfiguration à l'envers » (*Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, actes du colloque internat. de Metz, dir. P.-M. Beaude et J. Fantino, Paris, Éditions du Cerf/Université de Metz, 2001, p. 190, 197).

obstiné de Boule de suif de se donner au Prussien, les prisonniers perdent patience et rétablissent progressivement la distance originelle qui la séparait d'eux :

au lieu de l'appeler *madame* comme on avait fait jusque-là, on lui disait simplement *mademoiselle*, sans que personne sût bien pourquoi, comme si l'on avait voulu la faire descendre d'un degré dans l'estime qu'elle avait escaladée, lui faire sentir sa situation honteuse (I, 112).

La destitution est parachevée par le tutoiement du comte (I, 115) et prolongée en coulisse par l'emploi de noms tous plus méprisants les uns que les autres, Boule de suif étant tour à tour traitée de « fille » (I, 108), de « *garce* » (I, 109), de « gueuse », de « morveuse », de « *misérable* » (I, 110). Pour la convaincre, la troupe exaspérée (Cornudet excepté) élabore toute une stratégie à laquelle même la vieille bonne sœur collabore, en arguant que « rien [...] ne p[eu]t déplaire au Seigneur quand l'intention [es]t louable » (I, 113). Finalement, la pression exercée sera si forte que la courtisane cèdera : elle est donc « sacrifiée » sans scrupule (I, 119). Si Loiseau clamait au début, à propos du panier de provisions que, « dans des cas pareils tout le monde est frère et doit s'aider » (I, 95), il s'avère que l'entraide et la fraternité fonctionnent à sens unique et ne sont des valeurs qu'aux yeux de la prostituée. C'est bel et bien à une mise à mort symbolique que procèdent les êtres prétendument policés que sont les bourgeois et les nobles, en faisant de Boule de suif un bouc émissaire. Conformément à la tradition qui considère le bouc émissaire à la fois comme remède et poison, la jeune femme est « rejetée [...] comme une chose malpropre et inutile » (I, 119), définitivement souillée¹ par sa relation avec l'ennemi, éternellement condamnée par les autres à « pleure[r] sa honte » (I, 120). Mais ici encore, Maupassant procède à la banalisation de l'image : loin de partager avec le bouc émissaire une fonction sacrée, la prostituée est réduite à un *simple* souffre-douleur.

b- La vengeance comme expression d'une justice personnelle

Parce que, nous l'avons vu en deuxième partie, le discrédit est jeté sur la justice en tant qu'institution et parce que l'homme est essentiellement mû par ses instincts, certains personnages s'autorisent à rendre eux-mêmes la justice. « Il y a loi et loi² », le titre de l'un des

¹ L'image de la souillure est récurrente : les voyageurs craignent son « contact impur » : « Tout le monde semblait affairé, et l'on se tenait loin d'elle comme si elle eût apporté une infection dans ses jupes » (I, 118).

² *Colomba*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, p. 79.

chapitres du commentaire de *Colomba*¹ par Patrick Berthier, est une formule qui pourrait bien convenir à plusieurs contes de Maupassant. C'est le cas d'« Une vendetta », cette histoire (corse elle aussi) de la veuve Saverini qui, au chevet de son fils assassiné, s'engage à le venger. Cette question d'honneur qui relève d'une coutume fascine² Maupassant car elle fait du meurtre un « devoir³ » (I, 439), un acte « féroce » et « héroïque » à la fois (I, 1117). La mère a beau être obsédée par sa vengeance, elle est d'abord forcée de constater son impuissance : « Comment ferait-elle sans personne, infirme, si près de la mort ? » (I, 1032). Or, une nuit, à entendre hurler la chienne Sémillante⁴, elle trouve « une idée, une idée de sauvage vindicatif et féroce » (I, 1032). Dès le lendemain, elle enchaîne l'animal et cesse de le nourrir ; elle confectionne un mannequin, puis, sous le nez de sa chienne « furieuse » et « dévorée de faim » (I, 1032, 1033), attache au cou de « l'homme de paille » un morceau de boudin (I, 1033) et lâche la bête :

D'un saut formidable, la bête atteignit la gorge du mannequin, et, les pattes sur les épaules, se mit à la déchirer. Elle retombait, un morceau de sa proie à la gueule, puis s'élançait de nouveau, enfonçait ses crocs dans les cordes, arrachait quelques parcelles de nourriture, retombait encore, et rebondissait, acharnée. Elle enlevait le visage par grands coups de dents, mettait en lambeaux le col entier.

La vieille, immobile et muette, regardait, l'œil allumé. Puis elle renchaîna sa bête, la fit encore jeûner deux jours, et recommença cet étrange exercice.

Pendant trois mois, elle l'habitua à cette sorte de lutte, à ce repas conquis à coups de crocs. Elle ne l'enchaînait plus maintenant, mais elle la lançait d'un geste sur le mannequin.

Elle lui avait appris à le déchirer, à le dévorer (I, 1033).

« L'œil allumé » qui est celui de la vieille, mais qui pourrait être celui de la bête, vient confirmer la confusion entre l'humain et l'animal préfigurée au début du conte par l'emploi ambiguë du pronom « elle », qui sert à désigner tantôt la veuve, tantôt la chienne⁵, et surtout par la forme adjectivale « toutes les deux », apposée à « la femme et la bête », qui tend à

¹ Nouvelle de Mérimée parue en 1840.

² Voir « La Patrie de Colomba » (*Chro.*, J. I, p. 68), « Le Monastère de Corbara » (*Chro.*, J. I, p. 73), « Bandits corses » (*Chro.*, J. I, p. 80), « Vérités fantaisistes » (*Chro.*, J. III, p. 20), « Une page d'histoire inédite » (I, 186), « Histoire corse » (I, 319), « Un bandit corse » (I, 436), « Voyage de noce » (I, 510), « La Main » (I, 1116), « Le Bonheur » (I, 1239), « Un échec » (II, 498), *Une vie* (R, p. 52-61).

³ L'Écossais James Boswell (1740-1795) « est le premier non-Corse à justifier moralement la vendetta (« la vengeance particulière, ce gardien austère d'une vertu qui fait la base de toute société », *Relation de l'île Corse...*, trad. Du Bois, La Haye, 1769, p. 147), cité par Patrick Berthier dans son commentaire de *Colomba* (*op. cit.*, p. 14-15).

⁴ Un nom bien singulier pour un chien. Peut-être faut-il y voir l'allusion à une nouvelle de Daudet, « L'Agonie de la Sémillante » (1866) située elle aussi en Corse : elle raconte le naufrage d'un bateau. Autre conte cruel, dix-sept ans avant « Une vendetta ».

⁵ « Et lentement elle se pencha vers lui, collant ses lèvres froides sur les lèvres mortes. Alors, Sémillante se remit à gémir. Elle poussait une longue plainte monotone, déchirante, horrible » (I, 1031).

humaniser celle-ci (I, 1031). Comme souvent chez Maupassant, l'animal n'est pas « un comparse inessentiel¹ » : en tant qu'instrument de la vengeance, il se fait le double de la mère, trop vieille pour pouvoir agir d'elle-même. Chien de Pavlov avant la lettre, Sémillante est soumise « pendant trois mois » à un entraînement qui produit en elle des réflexes conditionnés où se confondent faim et agressivité. Ce dispositif maîtrisé, la vieille parvient, par chien interposé, à tuer le meurtrier de son fils. Sans culpabilité aucune, elle applique la loi du talion – où un égale un –, en se mettant, pour tenir son serment et ne pas être sacrilège (I, 1032), sous la protection divine : « levée dès les approches du jour, elle se rendit à l'église. Elle pria, prosternée sur le pavé, abattue devant Dieu, le suppliant de l'aider, de la soutenir, de donner à son pauvre corps usé la force qu'il lui fallait pour venger le fils » (I, 1032). La vieille a sa religion propre², une religion intime qui appelle la peine de mort et non le pardon ; une religion personnelle où, lié au sentiment du devoir accompli, le meurtre apaise au lieu de rendre fou ; une religion où ce qui est sacré, c'est de donner la mort et non la vie. Cette humanité primitive a ses codes, ses règles, ses valeurs pourrait-on dire. Ainsi, la mission est remplie, l'honneur sauf, l'engagement respecté, l'ordre (le sien propre) rétabli³. La vieille mère a fait son devoir, selon une justice qui, à ses propres yeux, légitime son crime. Il n'y a rien d'étonnant, en un sens, à ce que la phrase « Elle dormit bien, cette nuit-là⁴ » (I, 1034) serve de clôture au conte. C'est le sommeil du juste, revu et corrigé par Maupassant...

Avec « La Mère Sauvage » et « Le Père Milon », Maupassant propose une autre conception de la vendetta. Dans ces deux contes dont l'action se situe pendant la guerre de 1870, deux vieux, pour se venger, tuent des Prussiens. Ils ont deux manières analogues de *faire les comptes*. Alors que son fils s'est engagé dans la guerre contre la Prusse, la mère Sauvage se voit confier quatre jeunes soldats du camp vainqueur. Voilà un mois qu'ils vivent ensemble en bonne entente, elle « aima[n]t bien [...] ses quatre ennemis » et eux « se montr[ant] pleins de prévenances pour elle, lui épargnant, autant qu'ils le pouvaient, des fatigues et des dépenses », se comportant « comme quatre bons fils autour de leur mère » (I, 1219). Mais un matin, elle apprend par lettre la mort de son fils au combat. Après avoir pris soin, avec une « figure ordinaire » (I, 1221), de demander aux Prussiens d'écrire sur un papier leur nom et adresse et de le glisser « dans sa poche, par-dessus la lettre qui lui disait la mort de son fils » (I, 1221), la vieille met le feu à la maison où ils se sont endormis : elle seule

¹ Jean Salem, « Le bestiaire imaginaire de Maupassant » (*ME, op. cit.*, p. 131).

² Tout comme Bel-Ami qui, à la fin, remercie « la divinité qui l'[a] ainsi favorisé » (*BA*, p. 479).

³ Voir une autre nouvelle corse, « Matéo Falcone » (1829) de Mérimée, où la barbarie de l'infanticide s'explique par le code d'honneur.

⁴ Même chose dans « Saint-Antoine », dont le héros est « apaisé par le meurtre accompli » (I, 779).

entend, sans réagir, les « hurlements humains », les « appels déchirants d'angoisse et d'épouvante » (I, 1222). Elle seule regarde « tranquille et satisfaite » brûler sa maison et ses quatre Prussiens (I, 1223). Aux officiers qui la questionnent, elle raconte ce qui s'est passé, puis :

Quand elle eut fini, elle tira de sa poche deux papiers, et, pour les distinguer aux dernières lueurs du feu, elle ajusta encore ses lunettes, puis elle prononça, montrant l'un : — Ça, c'est la mort de Victor. Montrant l'autre, elle ajouta, en désignant les ruines rouges d'un coup de tête : — Ça, c'est leurs noms pour qu'on écrive chez eux » (I, 1223).

De façon caractéristique, le crime de la Sauvage combine pulsion et préméditation. Il est à la fois un acte spontané, qui relève de l'instinct de vengeance maternel, et un acte pensé, calculé, « mûr[i] » (I, 1221). Sans chicane, ni négociation, ni compromis, la vengeance de la Sauvage est une justice à l'état brut, une justice primitive. Elle fonctionne sur des effets de symétrie, autant pour l'acte (le meurtre des Prussiens pour le meurtre du fils) que pour le procédé (de même que le corps de son fils ne lui sera pas rendu, de même les corps allemands sont anéantis par le feu). Mais il n'y a pas que du primitif chez la Sauvage : par la lettre, la mère – s'identifiant par avance aux mères des quatre victimes – explique son geste, assure la transmission, contribue comme relais au rituel, donne un sens à la violence de son acte.

Si, pour la mère Sauvage, un homme en vaut quatre, un homme en vaut huit pour le père Milon. Au tribunal constitué à la hâte par le camp ennemi qui le soupçonne d'avoir tué plusieurs Prussiens, le vieux paysan déclare en effet :

— [...] l'compte est juste : j'en ai tué seize, pas un de pus, pas un de moins. [...] J'ai fait campagne, dans le temps. Et puis, c'est vous qu'avez tué mon père, qu'était soldat de l'Empereur premier. Sans compter que vous avez tué mon fils cadet, François, le mois dernier, auprès d'Evreux. Je vous en devais, j'ai payé. Je sommes quittes. [...] Huit pour mon père, huit pour mon fieu, je sommes quittes [...]. Je m'suis vengé su l's autres. J'm'en r'pens point (I, 828).

$1 + 1 = 16$. À ses yeux, le compte est juste. Il faut seize Prussiens pour compenser la mort d'un père et d'un fils. À son tour, Milon a rendu justice. C'est pourquoi il reste « impassible » face à ses juges (I, 825). C'est aussi pourquoi il revendique son crime, en crachant par deux fois « de toute sa force, en pleine figure du Prussien » (I, 829), de même que la mère Sauvage ordonne à l'officier ennemi : « — Vous écrirez comment c'est arrivé, et vous direz à leurs parents que c'est moi qui a fait ça. Victoire Simon, la Sauvage ! N'oubliez pas » (I, 1223). La haine de l'ennemi alliée à la mort d'un ou plusieurs proches poussent les deux vieux à remanier la loi du talion, à la réécrire sous une forme originale. En effet, au

moment de sa mise en place¹, la loi du talion a constitué une véritable avancée en matière de justice puisqu'elle instaurait une stricte égalité, une réciprocité juste entre crime et peine : *Œil pour œil, dent pour dent*, c'était la fin de la surenchère. En considérant qu'un Français vaut plusieurs Prussiens, Milon comme la Sauvage s'inscrivent dans une justice primitive, plus antérieure encore que celle du talion. La « rude vieille » au nom prédestiné (I, 1218) et le paysan à l'« air abruti » (I, 825) sont des sortes de brutes qui font *leur* loi, une loi non écrite, à usage personnel, objectivement inacceptable, mais une loi quand même². Peut-être faut-il voir, d'ailleurs, dans la « chaumière en ruines » de l'incipit, la métaphore de ce temps très reculé, d'avant notre morale, d'avant nos lois (I, 1218). C'est comme si le conte procédait à une sorte de retour aux sources, de remontée vers une lointaine humanité. Ainsi, dans cette société apparemment unifiée par les institutions, certains personnages agissent sans jamais se référer aux lois, comme s'ils ne les connaissaient ou reconnaissaient pas. Certes, nos trois personnages sont des solitaires : la Sauvage et le père Milon vivent tous deux à l'orée « du bois » (I, 826 ; I, 1218), quand la maison de la mère Saverini, à flanc de falaise, donne sur un « horizon sauvage et désolé » (I, 1030). Mais leur isolement géographique n'en fait pas des cas exceptionnels. Tous trois sont au fond les doubles extravertis de bien d'autres personnages de notre corpus, tels Moiron ou encore le magistrat de « Fou », qui eux aussi font leur loi, indépendamment des règles instituées pour ordonner le corps social.

Et ce qui frappe dans les deux textes, c'est qu'à la distorsion qui affecte la loi du talion s'ajoute la transgression du code d'honneur propre à la guerre selon lequel, en principe, on épargne les civils. Car, à la fin de chaque conte, le *coupable*, qui n'est pas un militaire, est exécuté, indépendamment de son âge. Ce faisant, l'officier ne fait que reconduire, d'une autre manière, la loi du talion, au point, du reste, que les soldats ne font plus corps : dans « Le Père Milon », l'un des soldats prussiens « défen[d] ce gueux magnanime » parce qu'il a lui aussi perdu son fils le mois précédent (I, 828) ; dans « La Mère Sauvage », la « longue détonation » du peloton d'exécution est suivie d'« un coup attardé part[i] tout seul, après les autres » (I, 1223) : l'un des tireurs a hésité, jugeant peut-être compréhensible le geste de la vieille ou illégitime la décision qui s'ensuit. Dans un monde où on n'obéit qu'à sa propre loi, la vengeance est décuplée et le chaos entretenu.

¹ Les premiers signes de la loi du talion apparaissent vers 1730 avant Jésus-Christ, à Babylone : c'est le Code d'Hammourabi, recueil de cas de jurisprudence.

² On pense ici à ce que Julia Kristeva dit des Sauvages de Mérimée : ils ne « vivent pas sans lois », ils obéissent à une loi autre que « la loi constitutionnelle » écrite, leurs lois sont « traditionnelles », non écrites (*Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 84-85).

c- Inceste et meurtre : à qui la faute ?

À côté de ces contes dont les héros ignorent tout sentiment de culpabilité ou réagissent avec un sens tout personnel de la justice, le lecteur est confronté à un certain nombre d'histoires où c'est la question même de la culpabilité qui est posée. Ces récits conduisent à se demander si les actes commis – aussi atroces soient-ils – sont à imputer à leurs auteurs.

Penchons-nous d'abord sur l'inceste. Possédé par la pulsion sexuelle qui, nous l'avons vu plus haut, est une force incoercible, le sujet est aliéné. « Harponnés par le désir » (I, 718), les amants irrésistiblement attirés l'un par l'autre sont incapables d'empêcher la relation, même quand elle est incestueuse. C'est ce qui arrive au narrateur de « L'Ermite », ce célibataire endurci qui alterne entre maîtresses ponctuelles et « filles à prendre ou à vendre » (II, 688). C'est le cas jusqu'au jour où il se retrouve dans le lit d'une jeune femme dont il apprend qu'elle est sa fille. Dans « Le Port », dont tout le début est marqué par le thème du manque, on voit des matelots « allumés » (II, 1127), « enfiévrés par un appétit d'amour qui [a] grandi dans leur corps » pendant leur séjour en mer (II, 1126). À peine sont-ils entrés dans une auberge pleine de filles qu'ils « lâch[ent] en liberté la brute humaine » (II, 1128). Mais voilà que l'un d'eux, Célestin, découvre en celle qu'il a choisie ce soir-là sa propre sœur, Françoise : la force du Vouloir-vivre est telle que la loi du sang ne tient plus et rend les êtres « tous pareils » (II, 1132). L'autre histoire d'inceste est celle de M. Jocaste, ce jeune homme au nom prédestiné¹ qui tombe amoureux de sa propre fille : « Que peuvent les sentiments appris contre la violence des instincts ? Que peut le préjugé de la pudeur contre l'irrésistible volonté de la nature ? » (I, 718). Qu'y faire ? Ce que Maupassant appelle « préjugé » est une construction postérieure à la simple pulsion. Par le recours aux questions rhétoriques, qui sont une sorte de démonstration par l'absurde, il propose un système moral inédit qui fait fi de la morale. Dans ce combat inégal entre l'inné et l'acquis, la loi morale et la pulsion, la retenue et l'élan, c'est le Désir qui sort vainqueur. « Leurs doigts, par hasard, se touchèrent. Et cela suffit. La force brutale des sens les jeta l'un à l'autre. Ils s'étreignirent, et elle s'abandonna » (I, 718). Dans chacun de ces exemples, la responsabilité de l'inceste est à imputer à la « nature toute-puissante » (I, 717), appelée aussi « fatalité » (II, 691). Dans chaque cas, « la loi brutale de la reproduction » (I, 720-721) s'est imposée face à la loi œdipienne.

¹ Le nom fait explicitement référence au mythe d'Œdipe, qui commet malgré lui l'inceste avec sa mère Jocaste.

Avec le Vouloir-vivre schopenhauerien, la loi de la Nature prime, qu'elles soient sociales ou morales, sur les lois humaines. La conscience de cette fatalité entraîne chez les personnages des réactions très différentes. Pour les deux parents du « Port », la vérité est insoutenable. Le lit qui a accueilli leurs ébats se transforme sous leurs yeux en « couche criminelle » (II, 1133). À l'« émotion confuse » du matelot (II, 1132) font écho l'« épouvante folle », l'« horreur profonde » de la prostituée (II, 1131). Aux pleurs de la sœur répondent les « gémissements » du frère, comparés à « des râles d'agonie » (II, 1133). Pour l'Ermite également, l'inceste est vécu comme un drame, un « malheur » (II, 687) : « — La vie m'apparut odieuse et révoltante, pleine de misères, de hontes, d'infamies voulues ou inconscientes » (II, 690). L'homme n'a pas de vocabulaire assez dur pour qualifier son acte, qui initie une vie radicalement différente : une fois son argent légué à la jeune fille, l'homme fuit Paris et se fait ermite. Alors qu'il a raconté à un inconnu (le narrateur) son récit pour savoir « comment il le juge » (II, 687), celui-ci lui donne une sorte d'absolution : « — Vous avez fait ce que vous deviez faire » (II, 691). Mais il en va tout autrement de M. Jocaste, chez qui cette expérience suscite des sentiments contradictoires. En effet, alors qu'il envisage la possibilité que « ce secret infâme » lui « rong[e] le cœur », il considère dans le même temps son « forfait » comme « abominable et doux » (I, 721).

Le point commun entre les trois contes, c'est qu'ils invitent le lecteur à porter sur ces affaires d'inceste un regard indulgent, aux antipodes de l'« indignation » et de la « colère » de la femme prise à parti au début de « M. Jocaste » par un narrateur qui « défen[d] » (I, 717) son personnage et va jusqu'à cautionner son comportement (I, 721). Cette indulgence découle notamment d'un dispositif narratif qui, différent à chaque fois, conduit le lecteur non pas à éprouver seulement de la compassion (II, 687), mais à s'interroger, au lieu de juger. Ainsi « Le Port » se termine-t-il sur les larmes du frère et de la sœur mêlées, sans aucun jugement, sans aucune condamnation, sans un commentaire. Le caractère brut du récit mime la brutalité des faits, et le silence du texte dit l'indécidable. Dans les deux autres contes, l'histoire est relayée par un narrateur interne qui éprouve le besoin de divulguer l'histoire de son héros, de rendre public son drame. Par des biais variés, il s'agit à chaque fois de tenter de mieux « comprendre », d'ouvrir la porte à d'in(dé)finies causalités possibles, jusqu'à, « peut-être », « absoudre l'infamie » des crimes en question (I, 717). Le troisième texte mérite un traitement à part dans la mesure où l'on peut voir dans le héros une figure inédite du courage, lui qui ose « commettre un crime pour [le] bonheur » de la jeune fille qu'il aime (I, 718). En effet, ici, le bonheur est choisi contre la morale. L'homme assume son choix, sans se sentir coupable.

Même si Maupassant a signé son conte « Maufrigneuse » et ne l'a jamais « recueilli¹ », on mesure l'audace du texte. Mais il nous faut préciser ici que, s'il y a transgression, c'est dans un sens particulier, puisque le personnage n'est pas immoral². S'il commet sciemment l'inceste et persiste dans cette voie, ce n'est pas pour aller à l'encontre de la morale, mais parce que son corps et son cœur l'y poussent. Une fois encore, le lecteur est confronté à des textes qui, à un même problème, offrent des réponses différentes : dans « M. Jocaste », l'inceste est approuvé ; dans « L'Ermite », le personnage se condamne à l'exil ; dans « Le Port », la compassion est le parti pris. L'écrivain laisse le lecteur méditer à sa guise.

Venons-en maintenant aux meurtres, et plus particulièrement à ceux commis par Rosalie Prudent, Jean-Nicolas Lougère et Georges Louis. Tous trois sont coupables ; aucun ne nie les faits, qu'ils les aient avoués ou que leur avocat fasse entendre la voix de la victime, soit respectivement : « — j'ai tué » (I, 556), « — J'ai mis l'oreiller d'sus » (II, 702), « — je sentis entrer quelque chose dans ma gorge » (II, 995). Et pourtant, les deux premiers sont « acquitté[s] » (II, 702 ; II, 995). Quant au troisième, son « affaire [est] reportée à la session suivante » (I, 559). Pour mieux comprendre, revenons aux textes. Au fond, dans les trois cas, il s'agit de « faire la psychologie d[u] crime », comme le propose l'avocat de « L'Assassin » (II, 991). Dans « Un parricide », c'est parce que ses véritables parents refusent de le reconnaître comme leur fils qu'il les assassine. Ceux qui l'ont « abandonn[é] », puis « rejeté » sont les véritables « coupables » (I, 555) : « — Ils ont accompli contre moi l'acte le plus inhumain, le plus infâme, le plus monstrueux qu'on puisse accomplir contre un être » (I, 556). Si le jeune homme a tué, c'est soulevé par « la justice, [...] la droiture, [...] l'honneur, [...] l'affection rejetée » (I, 558). On le voit, le crime trouve sa cause dans des principes qu'il affirme comme nobles. Il n'y a là rien que de « légitime » (I, 556). La plaidoirie est si convaincante qu'elle sème le doute dans l'esprit du jury, et dans celui du lecteur. Quant à Jean-Nicolas Lougère, il est un homme « honnête » et « respectueux » (II, 991), qui sait clairement « distinguer [le bien] du mal » (II, 992). Mais, le jour où son patron lui lance qu'il a épousé une traînée, il le poignarde sans hésiter. Car chez lui, le respect est élevé au rang de « religion », une religion « assez puissante » pour en faire « un martyr » (II, p. 992). Par sa superbe tirade, l'avocat montre que l'accusé a été aveuglé par un principe noble en vertu

¹ Louis Forestier (I, 1507).

² Il se distingue d'un des personnages d'*Eugénie de Franval* où Sade fait l'« apologie de l'inceste » (Louis Forestier, I, 1507).

duquel il ne peut supporter la brutalité du réel, ni se compromettre avec « la vérité » (II, p. 995).

Dans « Rosalie Prudent » également, c'est la confrontation avec le réel qui est la cause de l'infanticide. La jeune mère avait tout préparé pour l'arrivée de son bébé : trousseau, économies, nouvel emploi (car elle sait qu'elle « ser[a] renvoyée », II, 701). Quand vient l'heure d'accoucher, elle suit une à une les recommandations faites par la sage-femme. Mais, alors qu'elle vient de poser le nouveau-né sur son lit, elle est prise d'une nouvelle douleur, et « v'là [...] qu'il en sort un autre... » (II, 701) : « — Est-ce possible, dites ? Deux enfants ! Moi qui gagne vingt francs par mois ! Dites... est-ce possible ? Un, oui, ça s'peut, en se privant... mais pas deux ! » (II, 702). Le double infanticide est commis dans un élan où se mêlent folie, pulsion et calcul. Certes, le geste est pulsionnel (la femme choisit comme arme un objet qu'elle a sous la main), mais il est en même temps le fruit d'un raisonnement succinct : il n'y a de place que pour un enfant. En effet, c'est avant tout le bon sens qui parle ici. Et bon sens rime avec prudence, comme le laisse entendre le patronyme de la domestique, qui ne connaît que trop le rôle que jouent les conditions matérielles dans la vie. En multipliant les interrogations (« — Est-ce que je sais, moi ? J'pouvais-t-il choisir, dites ? Est-ce que je sais ! », II, 702), la jeune mère traduit le désarroi inhérent à ce double meurtre, qu'elle a perpétré par la force des choses et bien malgré elle, mais, dans un mécanisme qui mime la relation du récit et du lecteur, elle interpelle aussi le jury pour qu'il s'implique en se mettant à sa place. D'autant que, comme tant d'autres, Rosalie est tombée enceinte pour n'avoir pas su résister aux avances d'un homme. « La question se pose alors : y a-t-il faute ? où est-elle ? à qui incombe-t-elle¹ ? » Maupassant répond : Rosalie est acquittée ; c'est la Nature, la coupable. Le crime de la bonne n'est donc condamné ni par le jury, ni par le narrateur. À l'indulgence de celui-ci fait écho la « douceur » du président, enclin à « la plaindre² » (II, 700). Mais il nous semble que Maupassant va plus loin, en proposant une conception inédite de l'instinct maternel. En effet, le texte pousse à considérer que tuer ses deux enfants revient ici paradoxalement à exprimer l'amour qu'on a pour eux. En refusant de choisir entre les deux, de sacrifier l'un au profit de l'autre, la mère fait preuve d'un sens aigu de l'équité, et ce faisant, donne, à notre avis, peut-être la plus belle image qui soit de la figure maternelle. Au fond, son double crime serait un acte d'amour.

¹ Louis Forestier (II, 1540-1541).

² Même si, à l'inverse, ses maîtres, les Varambot, voudraient « la voir guillotiner tout de suite, sans jugement » (II, 699) : la générosité chez Maupassant ne déclenche jamais d'effet d'unisson comme peut le faire la haine.

Ici encore, donc, les faits dédouanent les inculpés. Ici encore l'agencement formel joue un rôle clé, dans la mesure où une large place est faite aux paroles rapportées : celles de l'accusé, et celles de son défenseur. En outre, en refusant de rendre anonymes ces drames (à la différence d'« Un fou », on connaît le nom et le prénom de chacun de ces meurtriers) et en présentant l'infanticide comme une « histoire courante » (II, 699), Maupassant rapproche le lecteur des protagonistes, le pousse à bousculer ses propres idées – reçues ou non –, et l'invite, sur les traces du narrateur d'« Un parricide », à se demander : « Si nous étions jurés, que ferions-nous de ce parricide ? » (I, 559). De même que le texte se clôt sur cette interrogation, de même la question « Qui a tort ? qui a raison¹ ? » doit rester en suspens. Y a-t-il un bon ? Y a-t-il un méchant ? Et ce dualisme tient-il chez Maupassant ? Autant de questions qui valent pour les histoires d'inceste comme pour les histoires de meurtre. À cette question ouverte fait écho celle que pose le médecin de « L'Enfant », à propos de Mme Hélène, autre mère infanticide : « — Fut-elle bien coupable, madame ? » (I, 986). Maupassant, qui se garde bien de faire répondre l'interlocutrice, nous fait entrer dans « l'ère du soupçon² », nous fait basculer dans un univers opaque, d'une complexité vertigineuse, où toute vérité en un instant se change, s'inverse, s'évanouit. C'est sans doute dans cette perspective qu'il faut comprendre que ni Rosalie ni Georges ni Jean-Nicolas ne cherchent à échapper à la justice. Nullement lâches, ils pensent sincèrement avoir agi *pour le mieux*, si l'on peut dire, et estiment pouvoir se justifier, au plein sens du mot, même si l'important n'est jamais le regard des autres, ni celui de Dieu, mais le leur propre. Chacun n'a pour seul garant que lui-même. Chacun n'a pour tables de la Loi que son intime conviction, où la *loi* trouve son origine.

Un monde où la mort n'est pas considérée comme sacrée, où la vie n'est pas respectée, où le sentiment de culpabilité n'existe pas, où l'autodéfense est autorisée, où les meurtres et l'inceste ne sont pas condamnés devrait normalement être jugé comme immoral. Or, sans en faire non plus l'éloge, Maupassant ne décrit pas cet état de la société située en deçà du Bien et du Mal. Dès lors que les relations humaines sont régies par les lois de la jungle, que l'homme est gouverné par ses seuls instincts, que le Vouloir-vivre détermine le comportements des êtres, que l'absurde est le seul principe *fiable*, tout jugement de valeur est exclu.

¹ Antonia Fonyi, *Maupassant 1993, op. cit.*, p. 149.

² Louis Forestier (« La recherche de la vérité », *op. cit.*, p. 57) reprend ici le titre d'un essai de Nathalie Sarraute paru en 1956.

C. Folie et fantastique : le brouillage des frontières

Maupassant fait donc voler en éclats les certitudes qu'on pourrait avoir sur les questions de nature, de société et de morale. Et l'écriture procède elle-même de ce mouvement, dans le sens où elle perturbe les catégories génériques et instaure un rapport singulier au lecteur, en brouillant les repères traditionnels, en déstabilisant brutalement le lecteur, en l'arrachant à tout espoir de confort, de tranquillité, loin de tout divertissement. Dès lors, par exemple, qu'un événement invraisemblable est avéré, quel regard porter sur le réel ? Dès lors qu'un fou tient des propos sensés, quel statut accorder à la démence et, partant, à la raison ? Qui, lisant Maupassant, n'éprouve une profonde inquiétude ? C'est ce qu'on se propose de démontrer, en travaillant un registre, le fantastique¹, et un thème, la folie², qui jouent l'un avec le réel, l'autre avec la rationalité.

Il nous semble précisément que le fantastique et la folie constituent des lieux d'interrogation du réel, de contradiction et, à ce titre, s'inscrivent dans ce que Lévy-Bruhl a appelé le « principe de participation³ ». Le primitif est alors ce mode d'appréhension du réel spontané, ouvert, qui comprend (au sens étymologique de *prendre ensemble*) les éléments épars du monde pour l'interpréter d'une façon inouïe ; le primitif se situe en marge d'une société qui cherche à tout régir, à contrecarrer et contrôler la nature par des lois arbitraires ; le primitif est avant la lettre un électron libre qui échappe au normatif, une figure non pas intentionnellement mais objectivement subversive chez qui la raison *pure* est disqualifiée, qui fait exploser les illusions du positivisme, parce que pour lui la sensation a valeur de vérité ; le primitif, indifférent à toute idée de maîtrise, s'aventure du côté de l'inconnaissable. Dès lors, avec lui, et particulièrement entre réel et imaginaire, entre démence et raison, toute limite devient floue. Dans plusieurs textes de notre corpus, Maupassant joue ainsi sur les frontières, rendant vaine la volonté de trancher. Cette aporie est annoncée par les titres mêmes des nouvelles « Fou ? », « Lui ? », « Qui sait ? », « Un fou ? », présentées sous forme interrogative. Au moyen d'histoires fantastiques et de contes de la folie, l'auteur ne se contente pas de jeter le trouble dans l'esprit du lecteur, il laisse grande ouverte l'interprétation. Loin de figer le récit dans un sens univoque (même surnaturel), il cède la

¹ Sur le fantastique en général, voir notamment T. Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*), P.-G. Castex (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*), M. Schneider (*Histoire de la littérature fantastique en France*) ; sur le fantastique chez Maupassant, voir M.-C. Bancquart (*Maupassant, conteur fantastique*), N. Schasch (*Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*), ainsi que le numéro spécial d'*Études normandes* intitulé *Maupassant, du réel au fantastique*.

² Sur cette question, voir notamment M.-C. Ropars-Wuillemier, « La lettre brûlée. Écriture et folie dans "Le Horla" » et C. Schapira, « La folie. Thème et outil narratif dans les contes de Maupassant ».

³ Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, op. cit., p. 79.

place (et la parole) à l'indétermination, qui est le propre du fantastique – que Pierre-Georges Castex définit comme l'« intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle¹ » et qui entretient, selon Tzvetan Todorov, « une hésitation du lecteur » devenu inapte à « décider que l'événement est ou n'est pas² ». C'est cette même hésitation, ce même mystère qui prévaut à la lecture des contes de la folie.

1. La folie revue et corrigée par Maupassant

La folie fait peur. La folie fascine. Mais elle est avant tout une de ces portes qui ouvrent sur l'inexpliqué, l'inconnaissable, l'énigme. Ce qui frappe dans les textes qui prennent pour sujet la démence, ce n'est pas tant – comme on devrait s'y attendre – le fait que le seuil soit franchi, mais plutôt précisément l'absence de seuil, comme par exemple à la fin d'« En mer » où, au fond, tous les personnages sont fous, qui forment une procession autour du cercueil du bras de Javel cadet. Tout Maupassant est là, dans cette folie innommable et terriblement banale.

a- La folie : hantise et fascination

Dans notre corpus, la folie rôde à chaque coin de vie, un peu partout. À assister, comme Freud, aux cours de Charcot sur l'hypnose et à lire des travaux sur l'aliénation³, Maupassant s'est convaincu d'une idée qu'il avait pressentie : au moindre incident, au moindre faux-pas, au moindre désarroi, la folie est prête à surgir. La limite entre santé mentale et déséquilibre psychique est bien vite franchie, on bascule aisément. En ce sens, Mariane Bury montre que Maupassant est héritier de Taine⁴, lequel a notamment travaillé sur la proximité entre raison et démence. Dans une formule saisissante, l'auteur de *De l'intelligence* exprime cette idée : « la folie est toujours à la porte de l'esprit, comme la maladie est toujours à la porte du corps⁵ ». C'est une image qui pourrait très bien figurer comme exergue à toute l'œuvre de Maupassant, du début à la fin parcourue de manière plus ou moins évidente par le thème de la démence. Tout comme Taine « banalise l'intrusion de la

¹ *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris, Corti, 1951, p. 8).

² *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 165).

³ Travaux de Leuret, Baillarger, Maury (Mariane Bury, « “ Le Horla ” ou l'exploration des limites », *op. cit.*, p. 248).

⁴ Mariane Bury, *idem*, p. 245-251. Plus particulièrement, Mariane Bury a montré l'analogie entre « Le Horla » et le témoignage écrit (lui aussi sous forme de journal) d'un halluciné rapporté par Taine.

⁵ Taine, *De l'intelligence*, Hachette, rééd. 1878, vol. II, p. 230 (cité par Mariane Bury, *idem*, p. 248). Dans *Mont-Oriol*, Christiane en délire voit « le monde inconnu mystérieux et fantastique où vivent les fous » (*MO*, p. 690).

folie par l'usage d'une comparaison familière et commune¹ », le narrateur de « Madame Hermet » qualifie la démence de « mystère banal » (II, 875). L'oxymore est terrible car moins la folie est appréhendée comme un phénomène marginal, plus elle semble effrayante, plus elle est proche de nous.

La folie est-elle banalisée ? Oui. De même qu'on peut avoir son *heure de gloire*, de même, dans « Apparition », le vieux marquis de La Tour Samuel se demande s'il n'a pas eu son « heure de folie » (I, 781). La formule témoigne de la banalisation de la folie qui surgit et se démultiplie au détour d'expressions toutes faites ou inventées : « comme ou fou » (I, 697 ; I, 859 ; II, 72, II, 126²), « fou d'amour » (I, 483 ; I, 914), « fou d'angoisse » (II, 58), « fou d'ardeur » (I, 914), « fou de bonheur » (I, 33), « fou de douleur » (II, 1250), « fou d'embarras » (I, 593), « fou d'épouvante » (II, 202 ; II, 1230 ; V, p. 45) « fou de gaieté » (II, 561), « fo[u] de joie » (I, 548 ; I, 800 ; II, 339 ; II, 973), « fou de peur » (I, 799), « fou de rage » (I, 242 ; II, 812), « fou de remords » (I, 1109). Tantôt la folie s'inscrit dans la farce, avec le narrateur de « La Main », qui se demande si John Rowel est « un fou, ou un mauvais plaisant ? » (I, 1120) ; tantôt elle jaillit sous une forme irrépressible, comme dans « Le Trou », exemple emblématique de cette « folie momentanée à laquelle nul ne peut se vanter d'échapper³ ». Dans cette force incontrôlable, Taine voit le signe de ce qui échappe aux « prises de notre conscience⁴ » : c'est bien de cela qu'il s'agit chez Denis, le valet qui tente brusquement d'assassiner son maître pour une grosse somme d'argent, alors qu'il est présenté au début comme un employé irréprochable, comme « le modèle des domestiques » (I, 861) ; le héros de « Fou ? » est sujet à la même poussée de démence, lui qui, par simple jalousie, tue sa maîtresse et son cheval, accomplissant ainsi « un acte de folie, de folie furieuse » (I, 522). À chaque fois, la folie, imprévisible, s'apparente à une pulsion irrésistible.

Mais la démence effraie dans la mesure où elle est perçue par la majorité comme l'expression d'une anormalité. Cette hantise de la folie conduit le héros d'« Un parricide » – aussi odieux que soit son crime – à passer aux aveux plutôt que de prendre le risque d'« aller dans une maison de fous » (I, 555). Partout, les fous subissent quasiment le même traitement. Considérés comme des êtres dangereux qui mettent en péril l'ordre social, ils sont marginalisés, transformés en parias, à l'image de la vagabonde que rencontre Maupassant dans la région algérienne du Zarez, « une folle, sortie on ne sait d'où, vivant on ne sait comment en ces solitudes désolées, [...] accroupie en des postures singulières, presque nue,

¹ Mariane Bury, *ibidem*.

² Nos listes de références ne sont pas exhaustives.

³ Louis Forestier (II, 1592).

⁴ Taine, *idem*, p. 202 (cité par Mariane Bury, *ibidem*).

hideuse » (AS, p. 140). Cette singulière apparition amène l'écrivain à une mise à plat, à une démystification : « Les voyageurs poétisants ont beaucoup parlé du respect des Arabes pour les fous. Or, voici comment on les respecte : dans leur famille... on les tue ! » (AS, p. 140). La plupart du temps, les fous sont perçus par la doxa comme des éléments perturbateurs qu'il faut faire disparaître, au moins en les plaçant dans un asile, car leur folie semble « contagieuse¹ » (VE, p. 151). Dans son *Histoire de la folie*², Foucault montre la vaste entreprise d'enfermement des fous menée à partir du XVII^e siècle. Quelle que soit la solution choisie, il s'agit de les évacuer de la sphère publique, dont ils dérangent l'uniformité, la sérénité, l'harmonie. À cet égard, il faut relever l'analogie qui se dessine entre le fou et l'artiste³. Tous deux sont des figures marginalisées, qui ont de la peine à trouver leur place sur terre, à faire entendre leur voix. C'est peut-être cette affinité, nous allons le voir, qui fait que Maupassant porte un regard singulier sur le fou.

Cette peur de la folie qui hante les personnages de Maupassant renvoie à une peur de l'auteur lui-même qui, au cours d'un voyage à Palerme en 1885, « visite l'étrange cimetière des Capucins [...], mais refuse de s'arrêter dans un hospice de fous *car ce tombeau des vivants lui fai[t], à bon droit, plus de peur que celui des morts*⁴ ». Une lettre à la comtesse Potocka se fait l'écho de cette angoisse : là, il se désole du triste état de son frère interné, qui « sent bien qu'il y a en lui quelque chose d'effroyable, d'irréparable, sans savoir quoi⁵ ». L'« irréparable », c'est bien le stade qu'atteindra à la fin de sa vie Maupassant lui-même, comme en témoigne une page du *Journal* des frères Goncourt où le docteur Blanche laisse entendre de Maupassant « qu'il est train de *s'animaliser*⁶ ». Avec cette terrible formule, il est impossible de trancher : est-ce le fou qui devient primitif ou le primitif qui devient fou ?

Mais le rapport de Maupassant à la folie va évoluer au fil de sa vie, au cours de l'œuvre. Car on passe bien vite de la hantise à la fascination⁷ : les deux sentiments vont de pair. Chez Flaubert, par le biais de la métaphore finale du perroquet sacralisé dans *Un cœur simple*, le personnage de Félicité était déjà l'expression de cette dualité qui s'attache à la

¹ Voir la seconde version du « Horla » (II, 932).

² *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, 621 p.

³ Voir Mariane Bury, « L'être voué à l'eau » (*op. cit.*, p. 102) et Introduction au *Horla et autres récits fantastiques* (*op. cit.*, p. 10-11), ainsi que Hans Färnlöf, *L'art du récit court. Pantins et parasites dans les nouvelles de Maupassant*, Cahiers de la recherche, n° 12, Stockholm, 2000, p. 161.

⁴ Louis Forestier (I, 1519). La citation, de l'italien Girolamo Ragusa-Moleti (« Guy de Maupassant a Palerme », *L'Ora*, Palerme, anno I, n° 231) est rapportée par Albert Lumbroso dans ses *Souvenirs sur Maupassant* [1905] (Genève, Slatkine, 1981, p. 411). Voir le chapitre « Tunis » de *La Vie errante* (VE, p. 149-150).

⁵ Lettre du 21 août 1889, citée par André Vial (*FS, op. cit.*, p. 270).

⁶ Edmond et Jules de Goncourt, 30 janvier 1893, *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1887-1896)*, Laffont, vol. III, 1989, p. 791.

⁷ Cette fascination pour la folie et l'étrange explique l'attirance de l'auteur pour Swinburne (*Chro.*, J. II, p. 135).

figure du fou¹. Dans notre corpus, le fou exerce un attrait particulier puisqu'il échappe aussi bien au réel qu'aux schémas classiques de pensée. Relisons, à cet égard, la première page de « Madame Hermet » où s'exprime le narrateur, ami d'un médecin aliéniste :

Les fous m'attirent. Ces gens-là vivent dans un pays mystérieux de songes bizarres, dans ce nuage impénétrable de la démence où tout ce qu'ils ont vu sur la terre, tout ce qu'ils ont aimé, tout ce qu'ils ont fait recommence pour eux dans une existence imaginée en dehors de toutes les lois qui gouvernent les choses et régissent la pensée humaine.

Pour eux l'impossible n'existe plus, l'invraisemblable disparaît, le féérique devient constant et le surnaturel familier (II, 874).

C'est un éloge de la folie². Le fou vit dans un monde indifférencié où réel et surnaturel se côtoient, se confondent, se réconcilient. Tel un cheval sauvage, hors des sentiers balisés, il sillonne un espace autre, « lâch[é] en liberté, échapp[é] » (II, 874), l'« esprit vagabond » assimilé à « un torrent inconnu, qui vient on ne sait d'où et va on ne sait où » (II, 874). Errant, désorienté, ignorant les sens uniques comme les sens interdits, il frôle les abîmes, côtoie les profondeurs du mystère. Le fou est une figure éminemment primitive, dans la mesure où il s'affranchit des règles imposées à la pensée, que ce soit par la logique, « cette vieille barrière », par la raison, « cette vieille muraille » ou par la « vieille rampe des idées, le bon sens » (II, 874) ; il libère son imagination des carcans imposés, des limites, des entraves de toute sorte. À ce titre, il peut être considéré comme le porte-parole de Maupassant lui-même. Car, les « bonds fabuleux » du fou dans « le pays illimité de [s]a fantaisie » (II, 874) ne ressemblent-ils pas à ceux du poète ? Le poète est celui qui, lui aussi, se lance audacieusement dans des combinaisons d'idées nouvelles, rapproche des domaines étranges, propose des passerelles inouïes, s'expose tel le « Bateau ivre³ » de Rimbaud mais sans retour, dans une expérience inédite, larguant les amarres, rompant avec la tradition, les règles, les conventions d'une société immobile, étrangère à tous les élans du poète.

La fascination pour les fous qu'éprouve le narrateur de « Madame Hermet » renvoie à celle de l'écrivain lui-même, qui relate dans *La Vie errante*, son récit de voyage paru en 1890, sa rencontre, dans un hôpital de Tunis, avec un fou singulier, qui se distingue des autres malades :

¹ Sainte ou folle Félicité ? C'est l'indétermination qui prime chez Flaubert aussi, qui suggère qu'il faudrait penser en dehors de l'opposition entre ces deux notions.

² Allusion à l'*Éloge de la folie* d'Érasme, paru en 1511.

³ Poème de Rimbaud de 1871, tiré du recueil *Poésies*.

sur la galerie du premier étage, un Arabe à grande barbe, coiffé d'un épais turban, le cou cerclé de colliers de cuivre, laissait pendre avec nonchalance sur la balustrade un bras couvert de bracelets et des doigts chargés de bagues. Il souriait en écoutant ce bruit. C'est un fou, libre et tranquille, qui se croit le roi des rois et qui règne paisiblement sur les fous furieux enfermés en bas. [...] Et on s'en va, et on lève les yeux vers le grand carré bleu du ciel qui plane sur ce trou de damnés. Alors, apparaît, toujours souriant, calme et beau comme un roi mage, le seigneur de tous ces fous (*VE*, p. 149-152).

Maupassant insiste sur l'absolue souveraineté du fou. Qu'importe que soit « imaginaire » sa royauté (*VE*, p. 151), il domine de sa beauté, de son faste, et surtout de sa sérénité, du haut de son olympe, tel un nouveau Zeus, la malheureuse multitude. Même si le regard de Maupassant sur les fous varie en fonction du pays où il les rencontre, si la culture maghrébine les lui fait apparaître « plus curieux et moins émouvants peut-être, à force d'être étranges, que nos pauvres fous d'Europe » (*VE*, p. 150), partout le constat est le même : le statut qu'ils accordent à l'imaginaire leur permet d'accéder au bonheur. Protégé dans une bulle de béatitude et de mystère, le fou qui rêve fait rêver. C'est pourquoi Denise Brahimy nous invite à « prendre au sérieux l'étonnante affirmation qui termine ce passage¹ » :

Je m'en vais troublé d'une émotion confuse, plein de pitié, peut-être d'envie, pour quelques-uns de ces hallucinés, qui contiennent dans cette prison, ignorée d'eux, le rêve trouvé, un jour, au fond de la petite pipe bourrée de quelques feuilles jaunes (*VE*, p. 152).

Le voyageur éprouve certes de la « pitié », mais aussi de l'« envie ». Le rêve du fou prend pied dans la réalité, arrache le malade à la contingence, au désespoir de sa situation². Quelle que soit leur origine, qu'il s'agisse du Tunisien barbu ou des déments évoqués au début de « Madame Hermet », les fous ont un point commun : « Eux seuls peuvent être heureux sur la terre, car, pour eux, la Réalité n'existe plus » (II, 874). Précisément, c'est par le biais de la folie que madame Hermet se réconcilie avec elle-même, en s'inventant un mal qu'elle aurait attrapé en s'occupant de son fils malade : « — C'est en soignant mon fils que j'ai gagné cette épouvantable maladie, monsieur. Je l'ai sauvé, mais je suis défigurée. Je lui ai donné ma beauté, à mon pauvre enfant. Enfin, j'ai fait mon devoir, ma conscience est tranquille » (II, 876). Pourtant, elle n'a « pas une marque, pas une tache, pas un signe ni une cicatrice » (II, 876). C'est par un comportement magique que la mère assure sa survie. La

¹ Denise Brahimy, Préface aux *Écrits sur le Maghreb de Maupassant*, op. cit., p. 28.

² Voir « Le Saut du tremplin » (1857) de Théodore de Banville : « Le clown sauta si haut, si haut/Qu'il creva le plafond de toiles/Au son du cor et du tambour,/Et, le cœur dévoré d'amour,/Alla rouler dans les étoiles » (*Odes funambulesques*).

folie, telle une plongée salvatrice dans un monde fantasmé¹, permet à la femme de redevenir, ou plutôt de s'inventer mère, par un rituel expiatoire.

C'est la folie également qui offre in extremis à Hortense, la vieille fille désespérément seule, les ombres d'une vie de famille qui comble enfin, sur son lit de mort, son besoin d'aimer et de protéger :

— Viens ici, mon petit Philippe, embrasse ta mère. Tu l'aimes bien ta maman, dis, mon enfant ? Toi, Rose, tu vas veiller sur ta petite sœur pendant que je serai sortie. Surtout, ne la laisse pas seule, tu m'entends ? Et je te défends de toucher aux allumettes. [...] Regarde Jean, quelle drôle de tête il a. Il s'est barbouillé avec les confitures, le petit sale ! Regarde donc, mon chéri, comme il est drôle ! (I, 805).

Tout comme pour le Tunisien de l'asile, c'est le pouvoir souverain de l'imagination ou de la folie – qu'importe – que de donner corps à ses désirs. Ce faisant – dialectique du plein et du vide oblige –, sa conscience de la mort imminente devient une souffrance : « — Non, non, je ne veux pas mourir, je ne veux pas ! je ne veux pas ! Qui est-ce qui élèvera mes enfants ? Qui les soignera ? Qui les aimera ? Non, je ne veux pas ! » (I, 808-809). Car, si le rêve donne subitement un sens à la vie, la mort le brise douloureusement : la vision de cette famille fantasmée s'inscrit donc « entre deux néants, celui d'une existence et celui de la mort² ». Si, dans ces deux textes, la folie est une porte entrouverte sur le bonheur, à l'inverse, il faut citer la scène du dernier chapitre d'*Une vie* où Jeanne tente de convoquer la présence de son fils, qu'elle n'a pas vu depuis des années, en écrivant son nom :

Et, tout bas, ses lèvres murmuraient : « Poulet, mon petit Poulet », comme si elle lui eût parlé et, sa rêverie s'arrêtant sur ce mot, elle essayait parfois pendant des heures d'écrire dans le vide, de son doigt tendu, les lettres qui le composaient. Elle les traçait lentement, devant le feu, s'imaginant les voir, puis, croyant s'être trompée, elle recommençait le P d'un bras tremblant de fatigue, s'efforçant de dessiner le nom jusqu'au bout ; puis, quand elle avait fini, elle recommençait. À la fin elle ne pouvait plus, mêlait tout, modelait d'autres mots, s'énervant jusqu'à la folie (UV, p. 186).

Pour remédier à son insupportable solitude, Jeanne exécute sans le savoir un rituel magique³ par lequel elle pense ramener son enfant à elle. Comme le narrateur du « Horla », elle « peupl[e] le vide de fantômes », désespérément (II, 921). Mais l'immatérialité même du mot écrit dans le vide mime l'irréductible absence de l'être aimé : la représentation ne se transformera pas en présence. À peine le mot est-il formé qu'il se dissout, alors que le

¹ « Par le rôle primordial ainsi accordé à l'imagination, le sacro-saint principe de Réalité est mis en cause : ce qui passionne l'écrivain c'est l'aptitude à voir autrement les choses » (Louis Forestier, II, 1606).

² Louis Forestier (I, 1528).

³ Voir Jean-Louis Cabanès, « Une vie ou le temps perdu », *Maupassant multiple, op. cit.*, p. 84.

souvenir du fils se fait obsession. Et l'inadéquation entre le fantasme maternel et le réel est source de souffrance. Car, la limite de notre héroïne, c'est de ne pas franchement basculer dans la folie, comme Mme Hermet qui, elle, pour ainsi dire, *sauve sa peau*¹. En effet, cette séquence de la vie de Jeanne est un cas de démence seulement passagère : comme toute sa vie est caractérisée par son aboulie, sa passivité indécise, son incapacité à agir et à réagir, Jeanne jamais ne franchit la ligne de la folie qui pourtant, à sa façon, prémunit contre le malheur.

b- La folie en question

Quand elle ne correspond pas à l'échappée belle qu'on vient de décrire, la folie consiste en une forme de lucidité supérieure. Lucidité sur la petitesse de l'homme. Le père Leras, par exemple, le héros de « Promenade » se pend pour avoir

aperç[u] la misère, l'infinie, la monotone misère de son existence : la misère passée, la misère présente, la misère future : les derniers jours pareils aux premiers, sans rien devant lui, rien derrière lui, rien autour de lui, rien dans le cœur, rien nulle part (II, 131).

L'« accès subit de folie » (II, 132) lui donne accès à ce qui lui restait jusqu'alors invisible, lui donne aussi un recul qui offre une vision globale de sa vie, qui est un vide immense sans commencement ni fin. Rien qui ne puisse retenir au vide de la vie. Face au néant d'une existence plate où les jours sans cesse se répètent, à l'instar des mots clés « misère » et « rien » dans la phrase, l'homme n'a pour issue que le suicide. Micheline Besnard-Coursodon le montre bien dans son ouvrage consacré à la thématique du piège : « cette folie-là n'est pas déraison, ni égarement, mais au contraire, vision lucide de notre condition² ». Et Mariane Bury de prolonger l'analyse, en posant que « lucidité et folie deviennent ici strictement synonymes³ ». Loin d'être une maladie, la folie ouvre dès lors sur le courage : aller jusqu'au bout du savoir, affronter la vérité de la condition humaine, accepter l'horreur de la vie, incurable.

Donner la parole aux fous, c'est aussi rencontrer le réel dans sa totalité, avec sa part d'inconnaissable. Cette folie-là est appréhension de ce qui dépasse l'humanité, perception de ce qui existe par-delà le visible. Ce savoir est source d'angoisse, car il suppose non seulement

¹ Un type de personnage que « la société présente comme un malade » mais pour lequel le lecteur « prend parti » (Mariane Bury, Introduction au *Horla et autres récits fantastiques*, op. cit., p. 10).

² Micheline Besnard-Coursodon, *Le Piège*, op. cit., p. 190.

³ Mariane Bury, Introduction au *Horla et autres récits fantastiques*, op. cit., p. 20.

la conscience de la finitude de l'homme, mais l'intuition d'un réel « hors nature » (II, 114). Ainsi, chez le héros de « Lui ? », la peur prend la forme d'une folie :

— j'ai peur de moi¹ ! j'ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s'affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible. [...] J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m'échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse (I, 870).

La répétition du mot « peur » dit bien le caractère obsessionnel de l'angoisse, qui est une peur diffuse, sans cause ni remède précis. Lorsque la raison n'est plus sous contrôle, l'homme se trouve confronté à des abîmes d'inconnu qui suscitent l'inquiétude. C'est ce qui se produit dans « La Nuit », où le narrateur, à peine entré dans le Bois de Boulogne, ressent une « exaltation de [l]a pensée qui touch[e] à la folie » (II, 946). Cet état extrême le conduit rapidement vers le sentiment d'une terrible angoisse : sous ses yeux hagards, la ville aux « rues solitaires et noires » (II, 947) se vide littéralement ; les conducteurs de fiacres s'effacent progressivement, deviennent « invisibles » (II, 946). Il n'y a aucun bruit, « plus personne », aucune lumière, ni naturelle ni artificielle (II, 946). Dans cette histoire sous-titrée « Cauchemar » où le personnage (et partant le lecteur) ne parvient plus à distinguer le réel du rêve, où le familier sombre dans l'étrangeté, le mouvant et le vivant cèdent la place au néant : c'est le « rien » qui a le dernier mot (II, 947).

Cependant, dans chaque cas, l'angoisse ressentie par les personnages qui font ce genre d'expérience s'accompagne d'interrogations qui ouvrent le champ de réflexion du sujet : le héros de « Lettre d'un fou » a beau être « en proie aux hallucinations et aux souffrances² » (II, 461), il n'en vient pas moins à « soupçonner l'impénétrable qui [l]'entoure » (II, 464), à frôler « la découverte d'un secret de l'univers³ » (II, 464). « Compr[endre] l'épouvante » (II, 464), manquer « mourir de terreur » (II, 465), c'est le prix à payer pour voir « l'Invisible » (II, 466). Est-ce folie ou connaissance ? délire ou intuition d'une sur-nature ? Le héros se révèle sensible à des présences et des visions⁴ dont il suppose qu'elles « hante[nt] l'esprit des fous » (II, 466).

Selon ces critères, plusieurs personnages de Maupassant s'égarent, voient leur identité menacée : le héros de « Lui ? », hanté par un « Il » qui « n'est rien », qui « n'existe que dans [s]on appréhension » (I, 875) ; le narrateur de la seconde version du « Horla » confronté à un « On » indéterminé (II, 920) qui se manifeste sous une forme inédite :

¹ Voir « Un fou ? » (II, 309).

² Voir « Lui ? » (I, 874).

³ Voir « Un fou ? » (II, 311).

⁴ Voir « Lui ? » (I, 872-873) et la seconde version du « Horla » (II, 929).

6 août. – [...] je vis, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d'une de ces roses se plier, comme si une main invisible l'eût tordue, puis se casser, comme si cette main l'eût cueillie ! Puis la fleur s'éleva, suivant la courbe qu'aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et elle resta suspendue dans l'air transparent, toute seule, immobile, effrayante tache rouge à trois pas de mes yeux (II, 927).

Il y a perception très nette d'une présence transparente, appréhension indubitable d'un être « hors nature¹ » (II, 114). Ici, le mystère prend vie sous les yeux d'un narrateur réceptif à cette autre réalité qui couve derrière le monde visible. Entre les deux versions du « Horla », le regard porté sur la folie n'est plus le même. Dans le premier texte, le récit de l'homme qui s'est rendu dans un asile est encadré (au sens littéraire et psychologique) par les médecins. Même si le commentaire final du docteur Marrande est chargé d'interrogations (II, 830), c'est lui qui a le dernier mot. Il s'agit d'un « compte rendu clinique, linéaire, objectif² » qui tient la folie à distance. En revanche, la version de 1887, d'où le médecin est évacué, est un journal : l'individu s'y retrouve en tête à tête avec lui-même, dans la double instance de personnage et de narrateur, simultanément objet et sujet. Plutôt que de mettre la vérité du côté de l'aliéniste³, libre cours, si l'on peut dire, est donné à la parole du fou. La possession a pris les commandes. Et, au risque d'être absorbé par le récit, le lecteur du second texte échappe à toute possibilité de distance et de jugement, le *je* de la narration invitant à une troublante identification dans le miroir du texte. On passe donc de la folie canalisée à la folie en liberté.

Ce glissement pose problème. On ne compte plus les personnages de notre corpus qui mettent eux-mêmes en cause leur état mental, qui s'interrogent sur leur propre démence, qui font preuve de ce que Louis Forestier appelle « une démence consciente⁴ » : « — Suis-je devenu fou ? » (II, 464), « Je me demande si je suis fou » (II, 927), « Je me croyais devenu fou » (I, 874). Le héros de « Qui sait ? » se considérerait comme « un simple halluciné » s'il n'était pas « sûr » de lui (II, 1225). L'interlocuteur de Jacques Parent, à qui il demande s'il n'a pas « perd[u] la tête » (II, 309), se demande à la fin du conte s'il ne devient pas « fou [lui]-même » (II, 313). Dans « Fou ? », les questions posées au fil du texte traduisent l'idée d'un doute qui va grandissant : « je ne suis pas fou » (I, 523). « Suis-je fou ? » (I, 524). La modalité assertive alterne avec l'interrogative, comme s'il était possible de passer subrepticement de la certitude au doute, comme on glisserait de la normalité à la folie. Maupassant entretient le

¹ Voir « L'Homme de Mars » (II, 1009).

² Louis Forestier (II, 1619).

³ Voir « La Chevelure » (II, 107).

⁴ Louis Forestier (II, 1519).

flou entre ces états. Dans l'interrogative ultime « Dites-moi, suis-je fou ? » (I, 526), tout se passe comme si le narrateur déléguait au lecteur la responsabilité de la réponse. Quant à la formule « Je ne suis pas fou » (I, 524), c'est sa répétition même qui la rend suspecte ; du reste, la forme choisie, plutôt que *je suis sain d'esprit*, donne au mot « fou » une présence et un poids qui sont loin d'être annulés par la négation. C'est comme si la déclarative devenait performative, comme si énoncer suffisait à rendre réel, à doter le mot d'un pouvoir magique. Maupassant brouille toutes les pistes. Cet effet de jeu, de flottement du sens autorise à questionner ces deux facultés, d'autant qu'une version antérieure du manuscrit de « Fou ? » indiquait après la dernière ligne du conte : « Copié sur le manuscrit d'un aliéné¹ ». Si cette mention a été supprimée dans le texte définitif, c'est que l'auteur a voulu se garder de penser la folie comme préétablie d'une part, de l'autre de la rapporter d'une troisième personne.

Mais que penser d'un fou qui se croit fou ? Quelle valeur accorder à la folie si le sujet fait preuve de clairvoyance² ? Dans cette perspective, le héros du « Horla », dès lors qu'il affirme « dev[enir] fou » (II, 920), ne peut pas l'être complètement :

6 août. – Cette fois, je ne suis pas fou. J'ai vu... j'ai vu... j'ai vu !... Je ne puis plus douter... j'ai vu ! [...]

7 août. – [...] Je me demande si je suis fou. En me promenant, tantôt au grand soleil, le long de la rivière, des doutes me sont venus sur ma raison, non point des doutes vagues comme j'en avais jusqu'ici, mais des doutes précis, absolus. J'ai vu des fous ; j'en ai connu qui restaient intelligents, lucides, clairvoyants même sur toutes les choses de la vie, sauf sur un point. Ils parlaient de tout avec clarté, avec souplesse, avec profondeur, et soudain leur pensée, touchant l'écueil de leur folie, s'y déchirait en pièces, s'éparpillait et sombrait dans cet océan effrayant et furieux, plein de vagues bondissantes, de brouillards, de bourrasques, qu'on nomme « la démence ». Certes, je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en l'analysant avec une complète lucidité (II, 927-928).

C'est la pensée sans issue d'un être plein de contradictions, habité par « des doutes précis », dont l'esprit est lucide mais la raison inapte à comprendre ce qui se produit. Le sujet fait preuve de clairvoyance concernant un objet éminemment opaque. Il constate sa capacité d'analyse en même temps que la défaillance de son esprit face à une énigme. Mais ici, c'est l'interrogation elle-même, le questionnement sur le réel qui fait du narrateur une sorte de sage. Les choses ne sont pas ce qu'elles semblent être ; le visible ne dit pas tout le réel. Et le seul moyen d'accéder à un peu plus de vérité est de tenir compte du mystère et d'y prêter attention.

¹ Louis Forestier (I, 1455).

² C'est le même paradoxe que celui d'Épiménide le Crétois, qui affirme que tous les Crétois sont des menteurs.

Sous la plume de Maupassant, non seulement la folie n'est plus considérée comme une pathologie¹, mais elle passe pour une sagesse, *a fortiori* quand, de façon extrêmement subtile, le statut de narrateur est offert aux fous. En ce cas, comme le dit Todorov, « la parole est sujette à caution [...] ; toutefois, du fait qu'ils ne sont pas introduits par un discours distinct du narrateur, nous leur prêtons encore une paradoxale confiance² ». Alors, le texte présent[e] « de façon crédible l'expérience extraordinaire qu'est la folie³ ». Dès lors qu'est ôtée la distance entre les propos du fou et le lecteur, la folie acquiert une autonomie de parole qui la rend indiscutable, comme dans l'*Éloge de la folie*, d'Érasme. Loin d'être mise en cause, elle se dote d'une légitimité. Mais ce qui est chez l'humaniste un effet de l'ironie relève avec Maupassant de la sympathie, mieux de l'empathie.

Est-on autorisé à parler de la sagesse du fou ? Sans doute, car les prétendus fous de notre corpus sont ceux qui questionnent le monde, ceux qui, au lieu de prétendre à la maîtrise, s'enfoncent dans les profondeurs de l'inconnu, sciemment. C'est le cas, dans « L'Homme de Mars », de l'étrange visiteur qui, selon ses propres dires, a « l'air fou des hommes qui ont réfléchi plus que les autres et qui ont franchi un peu, si peu, les barrières de la pensée moyenne⁴ » (II, 1003-1004). Ce qui s'apparente à la folie ressemble en fait à une forme originale de connaissance. C'est aussi le cas de Jacques Parent, « doué d'un pouvoir » particulier qui consiste en « une action magnétique [...] extraordinaire » (II, 309) et qui lui permet d'accéder à « l'âme, ce fond de l'homme qu'on croyait impénétrable » (II, 310). Car la plupart des hommes, bien que dotés d'organes visuels, sont frappés de cécité. C'est ce dont témoigne le narrateur de « Lettre d'un fou », sorti un jour de son aveuglement, grâce à la démence :

Je vivais comme tout le monde, regardant la vie avec les yeux ouverts et aveugles de l'homme, sans m'étonner et sans comprendre. Je vivais comme vivent les bêtes, comme nous vivons tous, accomplissant toutes les fonctions de l'existence, examinant et croyant voir, croyant savoir, croyant connaître ce qui m'entoure, quand, un jour, je me suis aperçu que tout est faux (II, 461).

La liberté prise avec la concordance des temps dans la dernière phrase (on attendrait plutôt *que tout était faux*) donne l'équivalent de la révélation. L'homme n'est pas distinct de l'animal s'il se laisse vivre sans jamais s'interroger, sans questionner le monde alentour. Seul

¹ Mariane Bury, Introduction au *Horla et autres récits fantastiques*, op. cit., p. 10-11.

² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 91.

³ Hans Färnlöf, *L'art du récit court*, op. cit., p. 13.

⁴ Voir la première version du « Horla » (II, 822).

le doute donne accès au vrai. Comme Tirésias est l'aveugle qui voit, le fou¹ est celui qui sait. Notre héros explicite ce savoir contradictoire : « peu à peu, une étrange clarté est entrée en moi, et cette clarté y a fait la nuit » (II, 461). L'image dit le vertige de celui qui détient et transmet le savoir, qui sait qu'on ne sait rien ou si peu de choses sur le monde (qui nous englobe) et sur les êtres (qui nous échappent).

Par conséquent, la démence de ces êtres est mise en cause. Face au personnage de « Solitude », qui souffre d'un mal bien spécifique – qui donne son titre à la nouvelle –, le narrateur s'interroge : « — Était-il gris ? Était-il fou ? Était-il sage ? Je ne le sais encore. Parfois il me semble qu'il avait raison ; parfois il me semble qu'il avait perdu l'esprit » (I, 1259). Le conte se clôt sur une aporie : il est impossible de nommer l'état mental de cet homme qui, hanté par la solitude, « enten[d] des bruits, des voix, des cris » (I, 1256). Mais pourquoi le considérer comme fou ? À quoi reconnaît-on la folie ? L'écrivain soulève le problème aussi bien dans ses nouvelles (« sait-on quels sont les sages et quels sont les fous, dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie² ? », II, 199) que dans ses chroniques (« Qu'est-ce donc qu'on appelle la Raison ? », se demande-t-il dans un article de 1881, *Chro.*, J. I, p. 365). On voit ici combien Maupassant s'inscrit dans la lignée de Flaubert, qui procède au même renversement dans *Les Mémoires d'un fou* : « La folie est le doute de la raison. C'est peut-être la raison elle-même³ ». La folie n'en est pas une. La folie est Raison. Et c'est justement l'un des malades de l'hôpital de Tunis, qui clame « en dansant comme un ours : — Fous, fous, nous sommes tous fous, moi, toi, le médecin, le gardien, le bey, tous, tous fous ! » (*VE*, p. 151).

Maupassant résiste à la croyance rassurante dans la rationalité du monde. En traitant ainsi la folie, il reconnaît une part d'inconnaissable irréductible. La folie est sous sa plume à la fois prise de risque et effleurement d'une vérité autre.

2. Le fantastique à l'assaut du réel

Si Maupassant exploite les ressorts traditionnels du fantastique, il le travaille de façon inédite, en en faisant, nous allons le voir, un fantastique de la peur et en faisant passer le trouble de l'extérieur à l'intérieur.

¹ Comme l'indique le titre de la nouvelle, c'est en tant que fou que s'exprime le locuteur.

² Sur cette incapacité à trancher, voir « Les Grandes Passions » (*Chro.*, D. II, p. 1049) et « Menuet » (I, 638).

³ *Œuvres de jeunesse, op. cit.*, p. 505.

a- Définition du fantastique

Pour définir le fantastique, prenons d'emblée appui sur un exemple représentatif de ce genre, extrait de « Sur l'eau » :

Cependant, la rivière s'était peu à peu couverte d'un brouillard blanc très épais qui rampait sur l'eau fort bas, de sorte que, en me dressant debout, je ne voyais plus le fleuve, ni mes pieds, ni mon bateau, mais j'apercevais seulement les pointes des roseaux, puis, plus loin, la plaine toute pâle de la lumière de la lune, avec de grandes taches noires qui montaient dans le ciel, formées par des groupes de peupliers d'Italie. J'étais comme enseveli jusqu'à la ceinture dans une nappe de coton d'une blancheur singulière, et il me venait des imaginations fantastiques. Je me figurais qu'on essayait de monter dans ma barque que je ne pouvais plus distinguer, et que la rivière, cachée par ce brouillard opaque, devait être pleine d'être étranges qui nageaient autour de moi. J'éprouvais un malaise horrible, j'avais les tempes serrées, mon cœur battait à m'étouffer ; et, perdant la tête, je pensai à me sauver à la nage ; puis aussitôt cette idée me fit frissonner d'épouvante. Je me vis, perdu, allant à l'aventure dans cette brume épaisse, me débattant au milieu des herbes et des roseaux que je ne pourrais éviter, râlant de peur, ne voyant pas la berge, ne retrouvant plus mon bateau, et il me semblait que je me sentirais tiré par les pieds tout au fond de cette eau noire (I, 57).

Dans ce texte, la nature figure une dangereuse ennemie qui fait planer la mort : c'est ce que dénotent la couleur blanche (« brouillard blanc », « plaine toute pâle », « coton d'une blancheur singulière »), ainsi que les images du serpent (le brouillard qui « rampe »), du recouvrement (« couverte d'un brouillard », « je ne voyais plus », « comme enseveli », « nappe de coton », « brouillard opaque »), de la mort (« enseveli »). La solitude est source d'angoisse chez ce personnage dont l'imagination s'emballe (« il me venait des imaginations fantastiques ») au point qu'il sent la présence de quelque chose d'indéterminé (on) qui prend progressivement la forme d'« êtres étranges ». Cette angoisse, qui va crescendo (« malaise », « frisson d'épouvante », « rôle de peur ») et se traduit d'abord de manière physiologique (« les tempes serrées », « le cœur batta[n]t »), assaille bien vite le moi intime, qui sent sa raison défaillir (« perdant la tête »). La longueur de la première et de la dernière phrase mime le sentiment d'engloutissement du sujet. Rien n'est plus reconnaissable, ni le monde, ni le personnage. Cette perte d'identité se traduit dans le texte par la construction même des phrases : tandis que les éléments de la nature (« la rivière », le « brouillard », les « grandes taches noires », les « êtres étranges ») sont le plus souvent sujet des phrases, le *je*, lui, est soit objet (« il me venait », « cette idée me fit »), soit, quand il est sujet, il ne l'est que de verbes connotés négativement : tantôt le personnage est privé partiellement ou totalement de sa perception visuelle (« j'apercevais seulement », « je ne voyais plus »), tantôt il est apparenté à

un être souffrant ou à un mort (« j'éprouvais un malaise horrible », « j'avais les tempes serrées », « j'étais comme enseveli »), tantôt il est l'objet d'une hallucination (« je me figurais ») ou encore d'un dédoublement (« je me vis »), tantôt il est impuissant à lutter (« je ne pourrais éviter »), tantôt sa faculté maîtresse, à peine énoncée, est annihilée (« perdant la tête, je pensai »), tantôt il imagine qu'il sera englouti (« je me sentirais tiré ») : à chaque fois, c'est la souveraineté même du sujet qui, dans le temps comme dans l'espace, est sapée. Chez Maupassant, c'est bien l'imagination qui a pris les commandes, au détriment du personnage, dont l'identité vacille. Ce texte correspond donc bien à la définition du fantastique, qui est intrusion de l'étrange dans le réel le plus banal. Pour qu'il y ait récit fantastique, il faut d'abord que l'histoire soit ancrée dans une réalité repérable, commune, familière, dans laquelle surgissent des éléments inexplicables qui viennent perturber la quiétude de ce réel, enfin que cette collision entre le réel et le bizarre entraîne chez le personnage une angoisse qui brouille l'ensemble de ses repères, effroyablement.

Un décor réaliste

Le fantastique, c'est donc l'« intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle¹ », ce cadre familial, traditionnellement rassurant, où tout va de soi. Le réalisme du décor repose d'abord sur le caractère descriptif de ces récits : les temps et modes verbaux (présent, imparfait, passé simple de l'indicatif, contre le subjonctif et le conditionnel), aussi bien que les connecteurs spatiaux, renvoyant à des lieux réels ou à des espaces connus (« les Champs-Élysées », « le Bois de Boulogne », « l'Arc de Triomphe », II, 945-946) et que les termes qualificatifs (« ces deux montagnes blanches », « la voix cuivrée des crapauds », II, 59) produisent ainsi un effet de réel : tout est fait pour rendre crédible la narration, pour suggérer la vraisemblance. La présence du narrateur, observateur objectif et témoin, renforce également le réalisme de ces histoires : il donne ses impressions et formule ses réticences. Censé mettre à distance le récit, il est un garant de son authenticité.

L'irruption de l'étrange

L'étrange se fait d'abord sentir par la montée progressive de l'angoisse : dans la plupart des cas, le personnage voit mal, puis ne voit plus, donc en est réduit à interpréter ses perceptions ; son imagination se libère (les verbes de perception visuelle cèdent la place à des verbes d'imagination), l'angoisse se traduit alternativement sous forme physiologique (« une

¹ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (op. cit., p. 8). Voir aussi Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965, p. 161.

sueur de mort », les « dents qui claqu[ent] » et un « terrible hurlement » dans « Terreur », *V*, p. 45 ; « sensation », « décomposition », « spasme », « frissons¹ » dans « La Peur », I, 601 ; « fièvre de feu » dans « L'Auberge », II, 794) et psychologique (« âme », « pensée », « cœur », I, 601), comme si le corps annonçait et confirmait en même temps le mal-être : là encore, le corps et l'esprit vont de pair, sont indissociables, souffrent ensemble : c'est ce que traduit l'expression « convulsion de l'âme » dans « La Peur », II, 202) ; enfin la conscience se trouble.

Mais ce qui frappe dans le fantastique, c'est que l'étrange est cautionné par le narrateur, qui abolit la distance avec l'événement raconté. « Sur l'eau » en donne un exemple : la proposition principale, « Je me figurais », qui suggère le caractère imaginaire de la scène, est suffisamment éloignée de la subordonnée (« la rivière devait être ») pour que le lecteur ne l'ait plus en tête, d'autant que la conjonction de subordination « que », qui sert de rappel, de relais, est elle-même mise à distance par l'inclusion de la relative (« cachée par ce brouillard opaque ») : tout se passe comme si le verbe introducteur, qui conditionne la suite, était oublié, n'existait pas, comme si la dernière partie de la phrase fonctionnait de manière quasi autonome. De nombreux textes, et même des écrits de jeunesse, donnent à voir ce subtil glissement propre au fantastique moderne. Ainsi, dans le poème « Terreur », la valeur hypothétique donnée à l'inquiétante présence par l'expression « il me sembla sentir » est oblitérée par l'objectivation du fantôme : « Il se penchait toujours vers moi » (*V*, p. 45). On assiste au même phénomène dans « L'Auberge », où « une voix, un cri, un nom » réveille en sursaut Ulrich (II, 791), où le héros « éten[d] les bras pour repousser le revenant » (II, 793), où « quelqu'un », « l'autre », « celui du dehors » « gratt[e] le mur en pleurant » (II, 795) : la présence maléfique a dans le récit exactement le même statut que les autres protagonistes ; nul doute n'est jeté sur son existence. C'est à cela qu'aboutit aussi le passage de la première à la seconde version du « Horla », dont nous comparons deux passages parlants : « je fus certain, certain comme du jour et de la nuit, qu'il existait près de moi un être invisible qui m'avait hanté, puis m'avait quitté, et qui revenait » (II, 826). Voyons le même passage, remanié un an plus tard : « je suis certain, maintenant, certain comme de l'alternance des jours et des nuits, qu'il existe près de moi un être invisible » (II, 927). D'un texte à l'autre, on glisse du passé au présent. Bien évidemment, le mode du journal intime impose ce choix narratif. Mais, ici aussi, le fait (« il existe ») prend la place de l'opinion (« je suis certain »), et le présent d'actualité (« il existe près de moi un être invisible ») prend grâce à l'intrusion de la comparaison

¹ Voir « Lui ? » (I, 870), « Le Horla » (II, 823) et « Qui sait ? » (II, 1228).

(« comme de l’alternance des jours et des nuits ») presque une valeur de vérité générale (il suffit d’oublier le « près de moi »). Par conséquent, de l’une à l’autre version, l’interrogation s’amplifie et change de nature. L’analyse faite par André Vial va dans ce sens. Alors que le premier texte « conspire tout entier [...] à l’affirmation finale de la possibilité d’un être surnaturel », le récit de 1887 ne présente plus cette proposition « comme terme d’une argumentation » mais en offre une « image continue », sans que soit désormais nécessaire la validation d’un médecin : on n’est plus dans le surnaturel mais dans un naturel inexpliqué. Dans le texte final, tout est fait pour, insensiblement, « acclimater le lecteur à la vraisemblance *particulière* de la folie¹ ». Le texte procède à la suggestion du lecteur. Le fantastique ne fait plus l’objet d’une démonstration ; il gagne très progressivement ; il s’immisce, lentement mais sûrement, dans la structure propre du récit, sans qu’on puisse clairement identifier les dérapages. Par sa forme même, qui abolit la distance entre narrateur et personnage, le journal entretient l’incertitude qui fonde le fantastique de cette nouvelle. Le sujet n’est plus médiatisé. Tous les écarts deviennent possibles. Il n’y a plus aucune délimitation claire.

On trouve le même procédé dans « La Petite Roque », cet autre récit de revenant puisque, « toutes les nuits » (II, 637), l’enfant assassinée rend visite au meurtrier sous la forme d’une « odieuse vision » (II, 637). D’abord incertaine, la mystérieuse apparition s’impose peu à peu, au fil du texte, comme réelle : en voyant derrière sa fenêtre une « lueur ramp[er] au bord de l’eau, sous la futaie » (II, 642) qui se transforme rapidement en « clarté » d’où jaillit « la petite Roque nue et sanglante » (II, 642), Renardet se croit d’abord en proie à « une hallucination » (II, 642). Mais, très vite, le spectre devient partie intégrante du réel puisque, d’abord couchée sur le « lieu du crime » (II, 643), la morte retrouve l’usage de son corps et se dirige vers son assassin : « Elle s’en venait, doucement, tout droit en passant sur le gazon et sur la corbeille de fleurs desséchées ; puis elle s’élevait dans l’air, vers la fenêtre de Renardet » (II, 643). « Apparition » est encore une histoire de revenant : le marquis de La Tour-Samuel, occupé à récupérer des lettres dans la chambre d’une femme décédée, ayant d’abord « cr[u] entendre ou plutôt sentir un frôlement derrière [lui] » (I, 784), découvre avec stupeur une créature « vêtue de blanc » (I, 784), « femme ou spectre » qui le prie de la peigner. Incapable d’articuler un seul mot, l’homme répond à la demande de la morte : en témoignera sa veste, dont les boutons sont entourés de « longs cheveux de femme » (I, 786). Si le héros affirme d’abord ne pas croire « aux fantômes » (I, 784), il admet finalement avoir

¹ André Vial, *MAR*, *op. cit.*, 1954, p. 485.

été saisi par « l'angoisse irrésistible des épouvantes surnaturelles » (I, 785). Ici encore, l'apparition est bien réelle, dotée d'un corps et d'un esprit, palpable et sensible. Dans les deux cas, on assiste au jaillissement d'un fantôme, certes, mais d'un fantôme dont la réalité ne fait aucun doute aux yeux du personnage ni à ceux du narrateur.

Voyons maintenant ce qui se passe dans « Le Noyé », qui est à la fois un conte de la folie et une histoire de revenant. La mère Patin, violentée par son époux, achète, une fois devenue veuve, un perroquet de « compagnie » (II, 1042). Dès le lendemain, « une voix forte, sonore, roulante » (II, 1042) retentit dans toute la maison, réitérant mot pour mot les injures que proférait le défunt. Il n'y a là non plus aucune distance critique de la part du narrateur qui, loin d'opter pour la focalisation interne, donne une valeur objective à la perception de la veuve. « La voix de Patin » (II, 1042), « la voix de tonnerre du noyé » – au diable la limpidité de cette expression ! – : c'est à une formidable subversion que procède le narrateur qui va même jusqu'à dire sans scrupule d'un mort : « Patin ne répondit pas » (II, 1043). La femme exécute les ordres que lui dicte la voix, tout en cherchant sous chaque meuble « l'âme de Patin » (II, 1043), jusqu'au jour où elle découvre que la terrible voix émane du volatile :

Elle sentit, elle comprit que c'était bien lui, le mort, qui revenait, qui s'était caché dans les plumes de cette bête pour recommencer à la tourmenter, qu'il allait jurer, comme autrefois, tout le jour, et la mordre, et crier des injures pour amener les voisins et les faire rire (II, 1044).

Le perroquet de la Patin, c'est le double parodique du perroquet de Félicité, c'est la différence entre le Saint-Esprit et un revenant. Ici, on est bien en présence d'un conte de la folie, puisque la mère Patin, hantée par le fantôme de son mari violent, l'entend et le voit réincarné dans le perroquet et le tue « avec une frénésie de possédée » (II, 1044). L'oiseau est certes un double fantasmé du conjoint, mais, comme souvent, la folie n'est pas la clé du texte, ou pas la seule. Par l'emploi du verbe « comprendre », le narrateur valide en interne l'analyse du personnage, qui ne se réduit donc pas à une hallucinée. La violence physique et verbale dont l'oiseau fait preuve à l'égard de la veuve sème elle aussi, le temps de la lecture, le doute dans l'esprit du lecteur. On a du mal, en effet, à considérer cette bête à l'« œil rond, sournois et mauvais » (II, 1044) comme un simple perroquet. Tout est fait pour que l'on pense que l'oiseau et l'homme ne sont qu'une seule et même personne. La confusion entre les deux figures est consommée. Les cartes sont délibérément brouillées par un auteur qui œuvre afin que le trouble angoissant, voire pathogène, des personnages gagne le lecteur.

Les effets produits sur le personnage et le lecteur

C'est l'hésitation qui est sciemment maintenue dans les récits fantastiques : à la première explication, rationnelle (le personnage est fou, dérangé ou bien rêve), succède une seconde, qui fait intervenir l'irrationnel (présence d'êtres maléfiques). Le fantastique réside justement dans cette impossibilité de trancher. C'est le pur fantastique¹ selon Todorov, le seul où l'« hésitation² » perdure. Chez Maupassant, c'est souvent entre le surnaturel et la démence³ qu'est entretenu le flou du fantastique. Art de la « demi-lumière » (II, 200). C'est dans cet entre-deux que se perçoit le héros de « Lettre d'un fou », qui simultanément sent la présence d'un « Invisible » et voit dans le miroir « des images folles », semblables à celles « qui doivent hanter l'esprit des fous » (II, 466). Dans « Qui sait ? », l'autonomie des meubles semble bien réelle mais le retour final à l'ordre pose la question de la folie du personnage (II, 1236). De même, dans « La Morte », les cadavres sortent de terre, mais le trouble que connaît le héros suite à la mort foudroyante de sa maîtresse, sa visite du cimetière par une nuit « noire, très noire⁴ » (II, 941), la terreur qui le saisit au contact des innombrables tombes sont autant d'éléments qui pourraient constituer une explication rationnelle à la vision – démentielle ? – qui l'assaille. Quant au narrateur de « La Peur », il a beau ressentir avec terreur la même présence maléfique que ses compagnons, il n'en met pas moins dès le début l'accent sur le rôle joué par le chien dans cette aventure, qui se révélera plus tard la clé de cette histoire de revenant et qui mettra en cause l'état psychique des personnages. De même, dans « Histoire d'un chien », le cocher François est saisi d'effroi à la vue du cadavre d'un animal qu'il a jadis noyé et qu'il perçoit comme « une apparition vengeresse » (I, 318) ; mais, à l'issue de son aventure qu'on dirait fantastique, il semble devenir fou⁵. Dans « L'Auberge », l'explication rationnelle donnée à la fin (c'est le chien qui, grattant la porte et gémissant, a été pris par Ulrich pour un fantôme) ne suffit pas à effacer la confusion instaurée tout au long du texte (II, 795). Quant à l'inconnue rencontrée par Roger des Annettes, certes elle le hante depuis son apparition, mais elle se réduit à une présence désincarnée, « visible mais insaisissable » (II, 447) : existe-t-elle seulement ? Dans « La Chevelure », si l'on passe du conditionnel (« comme si elle eût été un être vivant », II, 112) à l'indicatif (« Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, je l'ai eue, telle qu'elle était vivante autrefois », II, 112-113), donc de

¹ À la différence du pur étrange (où il n'y a pas d'hésitation), du fantastique étrange (où l'inexpliqué trouve finalement une cause rationnelle), du fantastique merveilleux (où l'explication est d'ordre surnaturel) et du pur merveilleux (celui des contes de fées).

² *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, p. 165.

³ Voir « Denis » (I, 862), *Une vie* (R, p. 171, 191).

⁴ Voir « La Nuit » (II, 948).

⁵ Voir « Mademoiselle Cocotte » (I, 758), sorte de remake d'« Histoire d'un chien ».

l'impression à la certitude, concernant l'expérience paradoxale qui consiste à « posséder l'Insaisissable » (II, 113), à caresser un corps invisible, à étreindre une morte, l'ambivalence préside quant à la nature du conte : histoire de revenante ? ou récit d'un fou, interné dans un asile ? Dans « Le Horla », il est impossible de savoir si le héros (en même temps narrateur) est le jouet de la folie ou si ses visions existent bel et bien, de manière objective : ce qui préside à l'atmosphère générale, c'est l'ambiguïté. Dans « La Main », le lecteur est emporté par cette histoire : un Anglais, qui a rapporté d'Amérique la main d'un colosse vaincu par lui dans un combat, est retrouvé étranglé : « Sa figure noire et gonflée, effrayante, semblait exprimer une épouvante abominable ; il tenait entre ses dents serrées quelque chose ; et le cou, percé de cinq trous qu'on aurait dit faits avec des pointes de fer, était couvert de sang » (I, 1120). Face à ce mort dont « on dirait qu'il a été étranglé par un squelette » (I, 1121), comment ne pas penser au membre amputé et volé, qui naturellement reste introuvable une fois le meurtre commis ? Imaginer qu'une main puisse être coupable, c'est admettre le caractère extraordinaire, au sens littéral, de l'affaire. Déjà, dans « La Main d'écorché », le narrateur, en demandant après coup au prêtre de prier « pour le repos de l'âme » (I, 8) de celui dont a été troublée la sépulture, cautionnait l'idée que l'événement relevait du surnaturel. Dans le second récit, un pas de plus est franchi dans le périmètre du « fantastique » (I, 1116) puisque le doute est exporté du récit encadré au récit encadrant. Normalement, le récit-cadre a pour fonction d'instaurer une distance avec ce qui est raconté, de l'analyser à froid. Or, si le narrateur propose de déchiffrer rationnellement le meurtre (« — Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n'était pas mort, qu'il est venu la chercher avec celle qui lui restait », I, 1122), cet objectif est rapidement écarté : « — Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas » (I, 1122). Comme l'indique Louis Forestier, la conclusion de « La Main » « récusé le surnaturel pour en réintroduire aussitôt l'hypothèse¹ » : le scepticisme rusé du narrateur désamorce par avance celui du lecteur ; l'analyse rationnelle ne fait pas le poids ; loin d'être énoncée mais rejetée, elle est énoncée pour être rejetée et cela ne produit pas du tout le même effet que si elle n'avait pas été formulée : le dispositif, sans imposer l'interprétation irrationnelle, la propose, avec pour garantie la réticence du narrateur, et fonctionne ainsi comme un piège pour le lecteur. C'est un effet de suspense, au sens propre du terme. À la fin du « Noyé », c'est aussi l'ambiguïté qui prédomine. La veuve vient de jeter à l'eau le corps mort du perroquet : « elle rentra, se jeta à genoux devant la cage vide, et, bouleversée de ce qu'elle avait fait, demanda pardon au bon Dieu, en sanglotant, comme si

¹ Louis Forestier (I, 1611).

elle venait de commettre un horrible crime » (II, 1044). La formule « comme si » ôte doublement au crime sa réalité, et par la comparaison et par la conjonction de condition ; elle a donc l'air d'innocenter le personnage. Mais c'est bien « crime » le mot de la fin. Et cette dernière phrase soulève une double question : s'agit-il d'un crime ? et, ce crime est-il horrible ? D'une part chez Maupassant, le fait que la victime soit un animal n'empêche pas qu'on puisse parler d'« horrible crime ». Dans bien des contes, en effet, nous l'avons vu, les bêtes sont considérées comme des victimes à part entières, dignes d'inspirer la pitié au même titre (et parfois davantage) que certains êtres humains. De plus, comme l'oiseau est devenu le double du mauvais mari, la femme, en l'assassinant, accomplit un désir de tuer qu'elle avait initialement refoulé : il y a bien crime dans ce sens ; mais en même temps, ce crime n'est pas « horrible » car le geste relève quasiment de la légitime défense et, du reste, cet oiseau... de malheur succombe finalement à son rôle. On le voit, l'esthétique fantastique de Maupassant a pour vocation de désarçonner le lecteur, traditionnellement habitué à être ménagé. Telle un cancer qui se généralise, la folie présumée du personnage contamine tout son environnement et sème le doute partout où elle passe. Une fois le conte terminé, le lecteur met en cause tout ce qui jusqu'à présent avait valeur de vérité. Avec tous ces récits, il est poussé à s'interroger sur ce que Maupassant, dans l'une de ses chroniques de 1883 consacrées au fantastique, appelle éloquentement « la limite du possible » (*Chro.*, J. II, p. 257). Dans ce conte comme dans les précédents, il s'agit de mettre en question les normes, d'instaurer « l'anormal comme normal¹ », de clore sur le doute, c'est-à-dire de ne pas clore²...

Dans ce type de textes, l'hésitation est largement entretenue par une poétique du trouble. Que ce soit dans « Sur l'eau » ou dans d'autres contes, les effets d'incertitudes comme l'implicite reposent sur le choix de certains mots (« j'étais comme », « blancheur singulière », « je ne pouvais plus distinguer », « il me semblait que », I, 57) ; sur le jeu avec les connotations (les verbes « ramper », I, 57 ; « rôdait » II, 792 ; « s'abattait », « ensevelissait », II, 787 ; l'adjectif « pâle », les expressions « comme enseveli » et « râlant de peur », I, 57, suggèrent respectivement l'idée du monstre, de l'étouffement, de la mort et de l'agonie) ; sur les glissements de sens (la « rivière » devenue « fleuve », les peupliers devenus « grandes tâches noires », I, 57 ; de même, dans « L'Auberge », avec la phrase « La nuit était tombée, la nuit blafarde des montagnes, la nuit pâle, la nuit livide qu'éclairait, au bord de

¹ Louis Forestier (II, 1621).

² Voir Flaubert : « La bêtise consiste à vouloir conclure » (lettre à Louis Bouilhet, 4 sept. 1850, *Corr.*, Gallimard, « Pléiade », 1980, vol. I, p. 679-680). Pierre Danger a une formule heureuse lorsqu'il évoque ces contes qui « laiss[e]nt notre esprit *prendre sens* de toute part comme un navire prend l'eau » (« La transgression dans l'œuvre de Maupassant », *ME, op. cit.*, p. 158).

l'horizon, un croissant jaune et fin prêt à tomber derrière les sommets » (II, 789), l'écrivain file la métaphore de la mort, par l'insistante évocation de la nuit, et par l'image finale du croissant dont la finesse et le mouvement prévu suggère la lame de l'échafaud) ; sur le recours aux comparaisons et personnifications (la neige apparentée à une « monstrueuse vague », II, 786, l'âme d'un disparu qui rôde « comme un oiseau de nuit », II, 792) ; Maupassant opte également pour un emploi inattendu de certains mots (« il me venait des imaginations », I, 57, comme si la vision fantastique offrait des possibles inimaginés ; « je me vis allant », I, 57, qui signifie soit *je me sentis*, soit un dédoublement, une autoscopie : dans cet emploi pronominal réfléchi, le *je* est à la fois sujet et objet, donc morcelé, effrité). À chaque fois, l'auteur fantastique, impressionniste à sa façon, œuvre pour brouiller son récit, fait perdre au réel ses contours rassurants : à mesure que l'espace s'agrandit, le moi s'apetisse, la réalité se déréalise.

Face à ce monde méconnaissable, le sujet éprouve un véritable « effarement » (*Chro.*, J. II, p. 257), second effet produit par le fantastique : il est sidéré par cet environnement qui se métamorphose, qui fait disparaître ses repères traditionnels, voire qui cesse de vivre (comme dans « La Nuit », nous le verrons plus loin, véritable fin du monde). Peut-être faut-il chercher la source de cet effarement chez le père de *Madame Bovary*, qui entretenait lui aussi un rapport particulier à son environnement : « À force quelque fois de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y entrer¹ ». On reconnaît bien sûr l'exigence de l'observation de celui qui enseignait à son fils spirituel qu'il fallait regarder jusqu'à parvenir à distinguer deux grains de sable. Mais il faut aller plus loin, entrer dans la « coquille » des choses. C'est ce que le Diable de la première *Tentation* suggère à saint Antoine :

— Souvent, à propos de n'importe quoi, d'une goutte d'eau, d'une coquille, d'un cheveu, tu t'es arrêté, immobile, la prunelle fixe, le cœur ouvert. L'objet que tu contemplais semblait empiéter sur toi, à mesure que tu t'inclinais vers lui, [...] vous vous pénétriez à profondeur égale, et un courant subtil passait de toi dans la matière, tandis que la vie des éléments te gagnait lentement, comme une sève qui monte ; un degré de plus et tu devenais nature, ou bien la nature devenait toi².

Ce rapport halluciné au réel repose sur une disposition (qu'on dirait primitive) propre à Flaubert, qui se sentait possesseur d'un don, d'une « faculté de perception particulière³ », que Gérard Genette⁴ a relevé aussi bien dans *Par les champs et par les grèves*, que dans

¹ Flaubert, *Correspondance*, Pléiade, 1980, vol. II, p. 335.

² *Œuvres complètes*, Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, I, p. 444.

³ Flaubert, *Correspondance*, éd. Conard, vol. III, p. 270.

⁴ Gérard Genette, *Figures I*, Seuil, coll. « Points », 1966, p. 231-232. Voir Flaubert, *Œuvres complètes*, op. cit. II, p. 443, 502 ; I, p. 215 ; I, p. 256-257).

Smarh ou *Novembre*. On l'a vu en première partie, Maupassant, qui voit dans cette contemplation extatique le signe d'une harmonie avec le cosmos, d'une formidable expansion, est héritier de son maître sur ce point. Mais cette attention extrême, portée à tout ce qui est autre que soi, qui, dans son versant positif, bénéficie aux êtres sensuels et pousse l'homme à devenir plante ou faune, sert également chez Maupassant de matériau au fantastique et conduit dans ce cas à une relation plus angoissée au monde. Alors l'effarement produit une sorte de vertige : le personnage a l'impression d'être noyé dans un Tout qui le dépasse et l'ignore. C'est ce qui arrive au héros du « Horla » face à la « baie démesurée » du mont Saint-Michel (II, 917), qui lui semble une matérialisation terrestre du « profond [...] mystère de l'Invisible » (II, 914). Dans « L'Auberge », le héros esseulé expérimente aussi de façon douloureuse sa petitesse devant le paysage montagnard où règne un « silence de mort » (II, 789). Désespéré par la disparition de son compagnon¹, Ulrich lance un cri à l'immensité toute blanche :

Rien ne répondit ; aucun son, aucun murmure, aucun gémissement, rien. Il faisait nuit. La neige était blême. Le vent s'était levé, le vent glacé qui brise les pierres et ne laisse rien de vivant sur ces hauteurs abandonnées. Il passait par souffles brusques plus desséchants et plus mortels que le vent de feu du désert (II, 792).

C'est le monde rendu à lui-même, sans vie, le monde d'avant la vie, et qui l'ignore souverainement. C'est la même impression que dans « La Nuit », où l'homme qui se promène dans Paris à la tombée du jour voit progressivement le réel se déréaliser. Peu à peu, comme sous l'effet de cette nuit terriblement noire (II, 946), tout s'évanouit autour de lui : « Plus rien, plus rien, plus un frisson dans la ville, pas une lueur, pas un frôlement de son dans l'air, Rien ! plus rien ! plus même le roulement lointain du fiacre, – plus rien ! » (II, 948). Aucun animal, aucun humain, aucune lumière, aucun bruit, aucun mouvement, pas un signe de vie. Cet effacement gradué de tout ce qui est vivant ou mouvant est signifiée par la répétition du mot « rien », pronom indéfini qui scande les étapes de la chute désespérée. Enfin, dans « Le Loup », le cadet d'Arville est à son tour saisi d'effroi à la suite de la mort de son frère dans sa chasse contre une dangereuse bête :

François se leva, frissonnant, incapable de rester là plus longtemps, se sentant presque défaillir. On n'entendait plus rien, ni la voix des chiens ni le son des cors, tout était muet par l'invisible horizon ; et ce silence morne du soir glacé avait quelque chose d'effrayant et d'étrange (I, 628).

¹ Celui-ci s'appelle Gaspard Hari. Jean Hauser, Gaspard Hari, Kaspar Hauser : Louis Forestier fait résonner ces trois noms (II, 1580) qui lient solitude, sauvagerie et folie.

Ce n'est pas le loup lui-même qui angoisse le chasseur, mais l'atmosphère générale d'un environnement qui soudain semble vidé : le figement du monde devenu étrangement silencieux fait cruellement écho au vertige de l'homme. La progression des mots appartenant au champ lexical du silence, qui passe du verbe (« on n'entendait plus rien ») à l'adjectif (« tout était muet ») enfin au substantif (« ce silence »), rend littéralement le silence substantiel. Et ce changement du monde, cette apocalypse locale s'accompagne, pour dérouter le sens plus sûrement, d'un changement de point de vue : à la focalisation interne (« François se sentant ») se substitue une focalisation zéro (« on n'entendait plus rien ») ; la subjectivité des sensations du personnage cède la place à un énoncé présenté comme objectif, neutre, factuel, non sujet à caution ; « tout était muet » : comment, dès lors, faire la distinction entre une perception réelle et une impression imaginaire ?

Enfin, la mise en question du réel dans les contes fantastiques donne le vertige. Ce vertige tient à l'incapacité de trancher entre le démentiel et l'incompréhensible, entre le dérèglement auquel est sujette la pensée avec les limites inhérentes à l'esprit humain. Ce vertige est dû au fait même que le fantastique s'ancre dans un réel qui devrait être rassurant. C'est le vertige du sujet lui-même qui perd pied. Dans « La Nuit », en se demandant l'heure de manière récurrente (II, 946, 947, 948), le personnage exprime son obsession, la peur d'un définitif effacement du temps :

Donc hier – était-ce hier ? – oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, – je ne sais pas. Ce doit être hier pourtant, puisque le jour ne s'est plus levé, puisque le soleil n'a pas reparu. Mais depuis quand la nuit dure-t-elle ? (II, 945).

Le héros est plongé dans l'indéterminé : à la question du début fait écho la question de la fin ; le « je ne sais pas » (déclarative négative) est renforcé par les concessifs « sans doute », « à moins que », par le mode subjonctif et par la forme verbale « ce doit être » qui – paradoxe de notre langue – dit le doute et non la certitude. Le vertige du sens entraîne la terreur. L'axe du temps qui, avec celui de l'espace, constitue un repère stable dans des circonstances normales et rend le chaos du monde intelligible, est ici dérégulé : l'aiguille de la boussole est devenue folle. Le flottement des repères spatio-temporels ne peut qu'affecter l'état mental du personnage. « Je me perdis ; j'errai » (II, 947) : errance et perte sont

psychiques autant que géographiques. C'est à un processus de dissolution du sujet que nous prenons part, à son englobement par des forces cosmiques inexplicables, inéluctables¹.

Tous ces textes, au fond, soulèvent la question du réel. Par-delà l'errance du sujet et l'éclatement du moi, les nouvelles fantastiques et les contes de la folie consistent en de vertigineuses plongées, qui ont pour effet d'ébranler ce qui, somme toute, n'est qu'un postulat du réel. Et ce questionnement, nous le savons, déborde largement sur le registre dit réaliste. Ainsi, la reprise de l'image des cheveux enroulés autour des boutons² dans *Bel-Ami* (R, p. 420) témoigne de l'acharnement avec lequel l'écrivain revient à cette question de la réalité : au fond, en faisant glisser un même motif d'une nouvelle fantastique à un texte réaliste en passant par un conte de la folie, Maupassant pose qu'il y a autant de réalités que de regards ; s'il n'y a pas de signification intrinsèque, comment affirmer qu'un regard est plus légitime, plus vrai qu'un autre ? À chaque fois, donc, il s'agit de démentir le préjugé selon lequel le réel est un espace délimitable parce que délimité, saisissable parce que saisi, appréhendé de manière objective. Considérons à cet égard le rapport entre réalité et image dans les textes antiques que fait Jean-Pierre Vernant dans *La Traversée des frontières*, de façon tout à fait éclairante pour nous :

c'est [...] assez tardivement qu'apparaît l'idée que l'image, telle qu'on la produit dans la poésie, l'image parlée comme dirait Platon, ou l'image sur un vase, est un faux-semblant. Désormais la conception de la *mimèsis* met en jeu trois termes : le spectateur, le produit et la chose imitée. La problématique centrale pour le spectateur devient alors celle du rapport entre le produit et ce qu'il imite, c'est-à-dire entre la fiction, le faux-semblant et la réalité qu'il reproduit. Il me semble en revanche qu'aux époques antérieures, la *mimèsis* [...] met en œuvre deux termes uniquement : celui qui fait apparaître, qui « mime », et celui qui regarde³.

Par « époques antérieures », l'helléniste entend antérieures à Platon, et notamment la période de l'épopée, celle d'Homère. Vernant distingue deux approches très différentes du réel : l'une, avant Platon, se contente de deux termes (« celui qui fait apparaître » et « celui qui regarde ») ; l'autre, avec lui, en articule trois (« le spectateur, le produit et la chose imitée »). Autrement dit, c'est Platon⁴ qui inventerait la question du réel⁵, alors que, chez Homère, cette catégorie n'a pas lieu d'être. Dans *L'Odyssée*, par exemple, la vie quotidienne

¹ Nous reviendrons sur ce texte aporétique dans notre chapitre intitulé « Une catharsis impossible ».

² Voir la scène d'« Apparition » citée plus haut (I, 786).

³ *La Traversée des frontières. Entre mythe et politique II*, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 97.

⁴ Le passage cité et le commentaire que nous en proposons mettent délibérément de côté la philosophie matérialiste présocratique, parce que la question soulevée est celle du réel dans l'art, que J.-P. Vernant désigne ici par le terme de « poésie ».

⁵ Étant entendu que, selon Platon, la réalité n'est qu'une pâle copie du monde des Idées, comme le suggère le mythe de la Caverne.

d'Ulysse consiste à affronter des créatures présentées comme tout aussi réelles que lui, sans la moindre ambiguïté : on ne se demande jamais si les sirènes existent. Dans ce rapport au monde que rien ne vient médiatiser, le problème de la référence au réel ne se pose pas. On retrouvera chez Maupassant les effets d'un regard direct, pré-critique, une forme de fascination objective du réel.

À la différence près – non négligeable – qu'Homère voit de la grandeur en l'homme, c'est exactement ce qui se passe chez Maupassant. L'apparition à Renardet de la petite Roque morte n'est perçue ni comme un fantôme ni comme un mirage : l'enfant défunt prend bel et bien corps sous ses yeux. Ici non plus, donc, il n'y a aucune médiation. Dans chaque cas, que ce soient (pour ne citer qu'eux) les spectres qui jaillissent dans « Apparition » (I, 780-787) ou dans « La Morte » (II, 939-943), ou les « êtres invisibles » (II, 465) qui s'imposent aux héros de « Lui ? » (I, 869-875), de « Lettre d'un fou » (II, 461-466) ou du « Horla » (II, 911-938), les textes jouent sur un travail d'effacement de la frontière entre réel et imaginaire. Ils font état d'une séparation aux contours flous, d'une frontière indéterminée, d'une lisière incertaine qui poussent les personnages (et donc le lecteur) à redéfinir en eux-mêmes le visible. Si l'on suit la remarque de Jean-Pierre Vernant, nous serions avec notre corpus en présence de ce qu'on pourrait appeler une poétique primitive, d'avant la question du réel, c'est-à-dire du réel comme question. Cette conception ferait fi du cloisonnement entre réel et fictif, entre vrai et faux. L'enjeu serait ailleurs ; il résiderait dans l'intuition qu'en faisant l'expérience d'un réel inexploité, les hommes accèdent à une forme de connaissance supérieure. Et cela nous paraît particulièrement juste. Écoutons ici Georges Gusdorf qui, prenant appui sur la pensée de Lévy-Bruhl, précise justement le statut du réel chez le primitif, par opposition à ce qu'il est chez le civilisé :

Le comportement catégoriel du civilisé lui permet de distribuer le réel global dans des cadres qui le dissocient et le rendent ainsi plus maniable. Cette mise en forme assure la spécialisation de l'existence, qui distingue entre le passé, le futur et le présent, entre le proche et le lointain, entre le sacré et le profane, entre le positif et le fantastique, le réel et le désirable, etc. Il en va autrement pour le primitif qui se situe au cœur d'une réalité à peu près indissociable [...]. L'expérience primitive a des cadres moins rigides que la nôtre, « ce qui lui permet de loger dans la même réalité le visible et l'invisible, ce que nous appelons la nature et le surnaturel, en un mot ce monde et l'autre¹ ». C'est la notion même de réalité qui oppose l'expérience du primitif à la nôtre².

¹ Lucien Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, op. cit., p. 226.

² Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*, op. cit., p. 71-72.

Au commencement, donc, était l'indivisé. Le primitif, au contraire du civilisé, aborde le monde dans sa totalité, sous sa forme complète, et donc « indissociable », et c'est une totalité avec laquelle lui-même fait corps. Tandis que le civilisé découpe le réel en cases pour y voir plus clair, le primitif, lui, ignore cloisonnements et hiérarchies, combine intuitivement les regards différenciés. Dans « l'expérience primitive », le surnaturel a autant de valeur que le réel ; ce que nous appelons l'imaginaire sonne aussi juste que ce que nous nommons le rationnel. La réalité se compose alors de l'ensemble des éléments que notre culture rationnelle considère *a posteriori* comme contraires. Comme les héros d'Homère, le primitif offre une définition du réel toute différente.

b- Les fondements du fantastique chez Maupassant

C'est dans la défiance envers les certitudes et dans la reconnaissance de l'existence d'un naturel inexplicable qu'il faut chercher les fondements du fantastique de Maupassant.

Défiance envers les certitudes

L'indétermination, caractéristique du fantastique, entraîne un vertige qui chez Maupassant, disciple de Flaubert, prend racine dans la méfiance éprouvée envers les certitudes. Dans notre corpus en effet, sont tournés en dérision tous les personnages aux idées figées. Lorsque Héraclius Gloss déplore le fait d'être « ballott[é] sans cesse sur l'océan des incertitudes » (I, 12), il est un héritier de Bouvard et Pécuchet, qui incarnent « la faiblesse de l'intelligence humaine » (*Chro.*, J. III, p. 89). Obnubilés par le fantasme de la connaissance exhaustive et convaincus que « le vrai est un » (I, 14), les deux compères flaubertiens et notre pseudo docteur partagent la même obsession : tout apprendre, tout connaître, jusque dans les moindres détails, les moindres recoins, au risque de tomber dans l'anecdotique, de considérer tous les savoirs comme équivalents, de confondre érudition et intelligence. Sur les traces de son maître, Maupassant s'amuse à parodier cette quête de « la vérité » (I, 12) qui, notamment en matière de religion, vire à la caricature :

il avait étudié les sectes de l'Inde et les religions des nègres d'Afrique ; il n'était si mince peuplade parmi les barbares du Nord ou les sauvages du Sud dont il n'eût sondé les croyances ! [...] Une fois là, il s'asseyait devant sa table de travail encombrée de livres et... il songeait. Quel étrange spectacle pour celui qui eût pu voir alors dans la pensée du docteur !!... Défilé monstrueux des Divinités les plus contraires et des croyances les plus disparates, entrecroisement fantastique de doctrines et d'hypothèses. C'était comme une arène où les champions de toutes les philosophies se heurtaient dans un tournoi gigantesque. Il amalgamait, combinait,

mélangeait le vieux spiritualisme oriental avec le matérialisme allemand, la morale des Apôtres avec celle d'Épicure. Il tentait des combinaisons de doctrines comme on essaye dans un laboratoire des combinaisons chimiques, mais sans jamais voir bouillonner à la surface la vérité tant désirée (I, 12-13).

Gloss sillonne le monde spatialement – Orient, Occident, Nord, Sud – et temporellement – de l'Antiquité à la modernité, en passant par l'ère chrétienne. Le monde entier est convoqué, toutes périodes confondues. C'est à un véritable patchwork que participe chaque article de l'encyclopédie mentale du père Gloss, dont la longueur des mots et des phrases mime la boulimie. Mais l'expérience de l'apprenti sorcier est absurde et vaine. On trouve la même dénonciation, ici, que chez Flaubert qui, tout au long de son œuvre, s'est livré à la « prodigieuse critique » de « l'éternelle et universelle bêtise » (*Chro.*, J. III, p. 89) qui consiste précisément à croire qu'on pourrait détenir, une fois pour toutes, toute la vérité.

La vérité est en effet un sacré trompe-l'œil. Maupassant à son tour emploie le mot et use du concept avec prudence. En affirmant que « tout est faux, tout est possible, tout est douteux » (II, 463), le héros de « Lettre d'un fou » se fait le porte-parole de l'auteur qui déclare dans une chronique consacrée au maître de Croisset : « la vérité d'aujourd'hui devient erreur demain ; tout est incertain, variable, et contient en des proportions inconnues des quantités de vrai comme de faux. À moins qu'il n'y ait ni vrai ni faux » (*Chro.*, J. III, p. 90). En aucun cas ces propos ne sont l'expression d'un plat relativisme. Ce qu'il faut y entendre, c'est que la vérité n'est qu'un mot vide : outre qu'elle fluctue¹ au gré des opinions, des cultures, des époques, elle est sans doute pure illusion. Nombreux pourtant sont ceux qui croient la détenir et, adoptant une posture raide, fermée, un ton péremptoire, assènent des convictions. Toute conviction est le fait d'une réponse, d'une résolution. Or, c'est l'interrogation qui favorise la pensée. Même en face d'une question comme celle de la foi, sur laquelle l'écrivain ne peut certes pas être taxé de complaisance, c'est le doute, au sens méthodique du terme, qui lui semble la position la plus juste. Lisons la chronique « Mépris et Respects » :

il est possible que l'athée et le dévot s'unissent pour mépriser de toute la puissance de leurs convictions indémontrables l'humble indifférent qui regarde les étoiles en murmurant : « Je ne sais pas – on ne saura jamais. – Entre la conception d'un Dieu médiocre qui répugne à ma raison et une négation absolue qui répugne à ma pensée, je m'abstiens² » (*Chro.*, J. III, p. 127).

¹ Voir « Adieu mystères » (*Chro.*, J. I, p. 312).

² Voir la lettre de Flaubert à Louis Bouilhet (20 août 1850, *Corr., op. cit.*, I, p. 666-667).

C'est à la lettre, et sans folie, le fameux « Qui sait ? ». Pierre Cogny, résolument croyant, se garde bien de citer ce texte saisissant. Maupassant semble faire entendre ici sa propre voix¹, lui dont on connaît l'hostilité envers les « convictions indémontrables » qui sont capables, même si elles se contredisent, de s'unir et de faire front contre une posture indécise, mais moins tranchée, plus nuancée, à laquelle il tient au point d'y revenir dans un article paru quelques mois plus tard : « Ne pouvant rien connaître de certain, ne pouvant rien savoir de précis, il faut donc respecter ces rêves, et ne pas estimer le nôtre plus juste que celui du voisin, puisque ce ne sont là que des songes d'aveugles » (*Chro.*, J. III, p. 176-177). On le voit, ce que Maupassant déteste par dessus tout, ce sont les positions dogmatiques. Le respect et la suspension du jugement sont le signe d'une humilité et d'une véritable intelligence. Ne pas clore un sujet, ne pas résoudre un problème, c'est faire la part belle au doute, c'est même lui donner toute la juste place et l'importance qu'il mérite. Au fond, c'est l'indémontrable, l'inexpliqué (celui de la foi comme celui du réel) qui intéresse Maupassant au plus haut point. Voir les sciences réduire la part d'inconnu constitutive du réel, voilà ce dont il se désole dans l'une de ses chroniques de 1881, judicieusement intitulée « Adieu mystères » :

La nuit ne nous épouvante plus, elle n'a point de fantômes ni d'esprits pour nous. Tout ce qu'on appelait phénomène est expliqué par une loi naturelle. Je ne crois plus aux grossières histoires de nos pères. J'appelle hystériques les miraculées. Je raisonne, j'approfondis, je me sens délivré des superstitions. Eh bien, malgré moi, malgré mon vouloir et la joie de cette émancipation, tous ces voiles levés m'attristent. Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'Invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné ! Quand je sors la nuit, comme je voudrais pouvoir frissonner de cette angoisse qui fait se signer les vieilles femmes le long des murs des cimetières, et se sauver les derniers superstitieux devant les vapeurs étranges des marais et des fantasques feux follets. Comme je voudrais croire à ce quelque chose de vague et de terrifiant qu'on s'imaginait sentir passer dans l'ombre ! Comme les ténèbres des soirs devaient être plus noires autrefois, grouillantes de tous ces êtres fabuleux ! (*Chro.*, J. I, p. 314-315).

« Je raisonne, j'approfondis » : l'entendement aurait ainsi vaincu les vieilles croyances. La raison a fait taire l'épouvante, les frissons, les sensations étranges ; la science a appauvri le monde, l'adulte a renié sa part d'enfant. Et l'homme se sent tiraillé entre d'un côté sa rationalité, de l'autre son désir de l'invisible, écartelé entre « la lumière » du connu (*Chro.*, J. I, p. 313) et « l'ombre » du mystère. Alors qu'au début de sa chronique, il a vanté les progrès de la science, signe du « génie humain » (*Chro.*, J. I, p. 314) et la manière dont elle a fait reculer les superstitions, Maupassant termine son article par un constat qui va à contre-

¹ Albert-Marie Schmidt parle de la « religiosité » de Maupassant, « cette vénérable angoisse » attestant « des préoccupations religieuses » (*Maupassant par lui-même, op. cit.*, p. 126).

courant du positivisme de son temps. Certes il faut rendre hommage au « génie humain [...] qui lève un à un les voiles de la création » et aux savants qui défrichent « ce bois terrible » que sont les croyances fausses (*Chro.*, J. I, p. 314, 313) ; certes il faut se réjouir de s'être débarrassé des « traditions encombrantes » et des « doctrines séculaires » (*Chro.*, J. I, p. 311). La métaphore du lièvre et de la tortue qu'utilise Maupassant témoigne de son progressisme en la matière. Mais il s'agit d'un progressisme modéré. Le regard critique (curieux) que porte Maupassant sur les vieilles superstitions ne l'empêche pas de se réclamer de « la vieille race qui aime à croire » (II, 199) et de regretter la complète disparition de « l'Invisible » (*Chro.*, J. I, p. 314) et de l'inexpliqué (II, 203). Loin, du reste, d'adopter une posture passéiste, l'écrivain tient une position nuancée, qui consiste à faire la différence entre « l[ever] un à un les voiles de la création¹ » (*Chro.*, J. I, p. 314) et « sonder les mystères du monde » (*Chro.*, J. I, p. 311). Dans le premier cas, il s'agit d'une transgression ; dans le second, d'une tentative d'approche respectueuse. Dans le premier cas, l'homme, par *hubris*, veut dévoiler les secrets du réel² ; dans le second, il ne fait que rôder autour du mystère, y pénétrant mais le préservant.

Chez les contemporains de Maupassant, la foi dans la science est telle qu'« on se dit : — Plus de mystères ; tout l'inexpliqué devient explicable un jour » (*Chro.*, J. I, p. 312). Or, une part d'inconnu subsiste. Sans aller peut-être jusqu'à considérer comme Jacques Parent que « tout est mystère » (II, 310), l'homme doit rester humble face au monde qui l'entoure et admettre de ne pas tout comprendre. Il faut laisser un espace inexploré, où l'imagination³ aurait libre cours, un espace vierge qui réponde à notre « invincible besoin de rêve » (*Chro.*, J. I, p. 313). Ce rêve est une des composantes clés de l'esprit humain qui, contrairement à ce que voudrait croire l'homme moderne, « se refuse à la simple et nette vérité » (*Chro.*, J. I, p. 313). Convoquer le mystère (*Chro.*, J. I, p. 314), c'est donc en l'homme moderne faire rejaillir l'homme primitif – « accoutum[é] à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir » (*Chro.*, J. I, p. 313) – ; c'est faire cohabiter l'impossible et la raison, c'est, aux côtés de l'expliqué, admettre l'Invisible.

Fascination pour l'inconnu et reconnaissance de l'existence d'un naturel inexpliqué

Convaincu, comme nous l'avons vu en première partie, que nos sens ne nous donnent du monde qu'une vision subjective et une compréhension limitée, que nous sommes privés

¹ Maupassant voit dans la science la religion du XIX^e siècle (*Chro.*, J. I, p. 312, 311).

² Voir la Préface de Maupassant aux *Lettres de Flaubert à George Sand* (Paris, Charpentier éd., 1884, p. XXII).

³ Voir « La Peur » (II, 199).

des organes adéquats¹, Maupassant considère le réel comme un environnement que le simple entendement, conditionné par les sens, est inapte à appréhender de manière exhaustive. À propos de *La Peau de chagrin*, Pierre Barbéris donne précisément du fantastique une définition qui nous semble s'appliquer de façon intéressante à l'œuvre maupassantienne : « Le fantastique, par l'intermédiaire de fictions et d'images, définit avec une implacable précision une certaine condition humaine : celle de l'homme enfermé dans d'infranchissables limites² ». Ces limites infranchissables, Maupassant ne cesse de les explorer, par tous les moyens, dans tous les types de textes, qu'ils soient fictifs ou non. En témoigne la chronique « Par-delà », dans laquelle le narrateur s'avoue irrésistiblement attiré par « l'immense mystère de l'Inexploré » (*Chro.*, J. II, p. 403). En ce domaine, l'expérience du cauchemar joue un rôle important comme on le voit notamment dans « La Nuit », qui a pour sous-titre « Cauchemar » (II, 944) et dans « Le Horla », qui relate un mauvais rêve (II, 823-824). Avec le cauchemar, qui est un fascinant révélateur de la part « d'incompréhensible » (II, 1228) et d'inexpliqué dans le réel, ce n'est pas l'homme qui s'aventure dans l'inconnu, mais l'inconnu qui s'aventure dans l'homme : la porte ouvre des deux côtés. Ailleurs, il s'agit de phénomènes « hors nature » (II, 114), sortes d'hallucination visuelle, sonore ou tactile, qui pour autant n'ont rien de surnaturel. Le héros de « Lettre d'un fou » est l'un de ceux qui sont capables de détecter ces étranges présences :

Alors, plus que personne, je les sentais, moi, ces passants surnaturels. Êtres ou mystères ? Le sais-je ? Je ne pourrais dire ce qu'ils sont, mais je pourrais toujours signaler leur présence. Et j'ai vu – j'ai vu un être invisible – autant qu'on peut les voir, ces êtres [...]. Souvent j'ai cru qu'une main intangible ou plutôt qu'un corps insaisissable, m'effleurait légèrement les cheveux. Il ne me touchait pas, n'étant point d'essence charnelle, mais d'essence impondérable, inconnaissable (II, 465).

Les « passants surnaturels » dont il est question ici correspondent à des corps non identifiables, qui échappent aux catégories sensorielles traditionnelles. Sauf que notre personnage est doté d'une acuité particulière, primordiale, d'avant les sens, qui lui permet de « voir l'Invisible » (II, 465). « Donc les Invisibles existent ! » (II, 930), tout droits venus « d'un autre monde » (*Chro.*, J. II, p. 258), d'« un monde irréel et possible » (II, 1161), « irréel » étant à entendre ici comme « ne relevant pas du réel qui nous est communément accessible ». Cette hypersensibilité n'est-elle pas également celle de l'artiste ?

Dans son *Histoire de la psychanalyse en France*, Élisabeth Roudinesco écrit que Maupassant « défend très tôt l'idée que le monde visible est traversé par le domaine de

¹ Voir « Un fou ? » (II, 311) et « Lettre d'un fou » (II, 465).

² Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac* (Arthaud, 1973, p. 475), cité par Louis Forestier (II, 1715).

l'invisibilité¹ ». Il y aurait entre eux comme un effet de perméabilité. Ni merveilleux ni surnaturel, le fantastique de Maupassant révèle la présence de ce que lui-même appelle des « faits naturels où reste pourtant quelque chose d'inexpliqué et de presque impossible » (*Chro.*, J. II, p. 257, 258) : une part irréductible d'inconnu résiste à la connaissance², parce que cet inconnu n'est pas celui qu'imagine la science, en quelque sorte en avant, à venir, et donc à découvrir, mais irrémédiablement en arrière ; il y a peut-être chez Maupassant comme une archéologie imaginaire, implicite, non constituée comme science mais comme intuition et qui ne nous livre, au mieux, que des traces, des bribes de savoir. Ce qui valait pour les temps anciens vaut donc toujours pour l'époque moderne. Au XIX^e siècle, le réel est encore truffé de secrets, résiste toujours au déchiffrement : l'inexplicable des prédécesseurs de Maupassant est simplement devenu « inexpliqué ». Chemin faisant, on comprend donc que, si Maupassant n'accorde que peu de crédit aux histoires extraordinaires que la critique littéraire classe aujourd'hui dans le registre du surnaturel (« j'ai ce défaut, car ce doit être un défaut, d'être rebelle aux extraordinaires aventures³ », *Chro.*, J. II, p. 44), il pose dans ces contes l'existence d'une sorte de naturel inexpliqué, qui œuvre dans ces limites. On sent ses réticences aussi bien devant le « pur merveilleux » que devant le « pur étrange⁴ » dont parle Todorov. Car la puissance de l'œuvre de Maupassant réside dans un art qui, fidèle à celui des grands maîtres tels que Hoffmann, Poe et Tourgueniev, consiste à « rôd[er] autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer », à « coudoyer le fantastique⁵ » (*Chro.*, J. II, p. 257). Les mots sont de lui. Comment ne pas s'arrêter sur le terme « rôder », si animal, si caractéristique aussi de l'écriture maupassantienne. À l'instar de « ramper » (II, 642), ce verbe normalement utilisé pour parler des prédateurs suggère une présence sournoise quasi imperceptible qui secrète de l'inquiétude. À ce titre, il est parfaitement adéquat au registre fantastique, qui à la fois crée un malaise et joue sur l'indéterminé. Dans sa chronique « Le Fantastique », Maupassant parle de l'exploration de l'impossible par ses prédécesseurs qui travaillaient sur la naïveté des anciens, leurs superstitions et leurs peurs enfantines ; mais les temps ont changé (notamment avec le positivisme) et ce qu'ils appelaient « le mystérieux », nous l'appelons aujourd'hui « l'inexploré ». L'approche est tout à fait différente, bien plus subtile, et amène à réfléchir sur « la limite du possible » (*Chro.*, J. II, p. 256, 257). Maupassant conçoit donc l'inconnu comme une étendue illimitée que le sujet ne cesse de questionner, un espace indéterminé,

¹ *Histoire de la psychanalyse en France 1885-1939*, op. cit., vol. I, p. 80.

² Voir « Lettre d'un fou » (II, 463) et, *a contrario*, « Mon oncle Sosthène » (I, 503) et « Au muséum d'histoire naturelle » (*Chro.*, J. I, p. 187).

³ Voir « Lui ? » (I, 870) et, *a contrario*, Patissot dans « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris » (I, 153).

⁴ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (op. cit., p. 165).

⁵ Voir « Le Fantastique » (*Chro.*, J. II, p. 257).

multidimensionnel dans lequel l'homme à la fois inquiet, nécessairement désorienté et fasciné plonge, comme dans un gouffre. Malgré la peur qu'il inspire, le champ de l'inconnu répond pleinement au besoin et au désir d'avoir une pensée sans cesse en éveil¹. Par le fantastique, Maupassant témoigne de l'impossibilité qu'il y a de décrire et de comprendre le réel, en réponse, en contrepoint au scientisme ambiant, qui se trouve parodié.

c- Les spécificités du fantastique de Maupassant

L'originalité du fantastique de Maupassant réside dans trois éléments : d'une part il est un fantastique de la peur beaucoup plus qu'un fantastique du surnaturel ; d'autre part, il fait voler en éclats le sujet pensant, et met en cause la notion même d'identité ; enfin, on peut le considérer comme une réponse esthétique au désespoir.

Un fantastique de la peur

Le fantastique de Maupassant n'est pas un fantastique du surnaturel mais un fantastique de la peur. Dans son analyse du « Horla », Mariane Bury montre comment l'écrivain introduit dans le texte différents motifs étranges, précisément « pour déplacer l'*effet de fantastique* sur autre chose, pour introduire un décalage entre les attentes d'un public habitué à une longue tradition de récits fantastiques et l'impression d'angoisse profonde qu'il entend lui faire ressentir² ». C'est une esthétique minée : elle se joue du lecteur, le piège, tire l'origine de sa peur de territoires autres que ceux auxquels il s'attendait. Par conséquent, dès lors que l'accent n'est pas mis sur le surnaturel, le fantastique se trouve partout, même (nous y reviendrons) dans les textes dits réalistes, même si ce n'est parfois que dans une notation furtive.

Au marin de « La Peur » qui évoque le sentiment qu'il a ressenti un jour de naufrage, « l'homme au visage brun » (I, 606) rétorque :

— Vous dites, commandant, que vous avez eu peur ; je n'en crois rien. Vous vous trompez sur le mot et sur la sensation que vous avez éprouvée. Un homme énergique n'a jamais peur en face du danger pressant. Il est ému, agité, anxieux ; mais la peur, c'est autre chose. [...] La peur (et les hommes les plus hardis peuvent avoir peur), c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse. Mais cela n'a lieu, quand on est brave, ni devant une attaque, ni devant la mort inévitable, ni devant toutes les formes connues du péril : cela a lieu

¹ Voir « En Bretagne » (*Chro.*, D. I, p. 796).

² « “ Le Horla ” ou l'exploration des limites », *op. cit.*, p. 249.

dans certaines circonstances anormales, sous certaines influences mystérieuses, en face de risques vagues (I, 600-601).

L'anxiété versus la peur : l'anxiété, c'est ce sentiment d'inquiétude dû aux « formes connues » ou identifiables du danger ; tandis que la peur, elle, c'est l'angoisse qui découle de phénomènes inexpliqués. D'un côté, il n'y avait rien que de normal. De l'autre, il y a l'inconnu. Le courage n'y change rien¹. L'effroi tient au caractère « hors nature » (II, 114), « inexplicable » (II, 1228), « incompréhensible » (I, 870) de ce qui se produit, tient à une défaite de la pensée. Bien qu'inintelligible, cette terreur est « légitime » « puisque le surnaturel n'est autre chose que ce qui nous demeure voilé » (II, 464). Précisément, « l'épouvante atroce et bonne² » (II, 466) relève de « la découverte d'un secret de l'univers » (II, 464). Le vieil homme du second conte intitulé « La Peur » l'énonce clairement : « on n'a peur que de ce qu'on ne comprend pas³ » (II, 202). La frayeur est proportionnelle à l'étendue du mystère. Dans « Sur l'eau », le narrateur en contact avec la rivière « tremble sans savoir pourquoi » (I, 54) ; dans « La Peur », le héros « frissonne sans raison » en se promenant la nuit le long de la mer (II, 203). C'est le mystère qui préside au mal-être ; c'est précisément l'impossibilité d'identifier la cause qui génère l'angoisse. Une angoisse incurable puisque, à cause inconnue, remède inconnu. Mariane Bury parle à propos du « Horla » de « cette insurmontable question du sens⁴ ». Pour montrer un héros confronté à l'indéfinissable, l'écrivain exploite les mots de la langue chargés d'indécision : « crainte confuse » (II, 203), « crainte mystérieuse⁵ » (I, 627), « chose mystérieuse » (I, 54), « quelque chose de » (II, 199), « une sorte de » (I, 627)... : des mots comme à la limite du pensable, qui rôdent dans l'espace du *presque* et du *comme si*, qui nomment sans nommer, qui disent moins qu'ils ne suggèrent, qui passent du descriptif à l'allusif. Face à de tels objets, les questions s'enchaînent : « Peut-être ? Qui sait ? » (II, 1228). Mais la raison est inapte à résoudre l'énigme, l'interrogation reste sans réponse, la réflexion confrontée à une aporie.

Et si la peur tient à l'on ne sait quoi, tout, potentiellement, est source de peur. De fait, rien n'est plus inquiétant qu'un paysage de marécages avec ses « brumes bizarres, qui traînent sur les joncs comme des robes de mortes » (II, 846). Rien n'est plus effrayant que « le mystérieux tambour des dunes », cet « incompréhensible phénomène » que découvrent les

¹ Voir « La Petite Roque » (II, 641).

² Voir la première version du « Horla » (II, 826).

³ Voir « La Main d'écorché » (I, 5), « Lui ? » (I, 870) et « L'Odyssée d'une fille » (I, 999).

⁴ Mariane Bury, Introduction au *Horla et autres récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 25. Il est vain, donc, de tenter comme l'ont fait tant de critiques de résoudre le mystère en voulant donner une explication au nom *Horla* (« “ Le Horla ” ou l'exploration des limites », *op. cit.*, p. 246). Alain Schaffner avait déjà développé cette idée (« Pourquoi *Horla* ? ou le passage du miroir », *Les Temps modernes*, n° 499, février 1988, p. 151).

⁵ Voir « Conte de Noël » (I, 690) et « Le Tic » (II, 191).

gens qui traversent le désert (*AS*, p. 157) : voilà « la peur, la vraie peur, la hideuse peur » (I, 602). L'incessante épouvante, la « terreur constante » (I, 780) prennent alors toutes les formes, elles se cristallisent sur n'importe quel objet¹, comme ose l'avouer le narrateur de « Lui ? » : « J'ai peur des murs, des meubles, des objets familiers qui s'animent, pour moi, d'une sorte de vie animale [...] ! j'ai peur de l'inconnu de derrière la porte, de derrière le rideau, de dans l'armoire, de sous le lit » (I, 870-871). On note ici un emploi très déroutant de la préposition « de » : d'abord complément de nom à valeur de cause (« peur de l'inconnu »), puis complément d'origine (« de derrière ») ; en outre, sa répétition donne à la phrase le rythme haché d'un jeu diabolique de chat et de souris, chaque virgule créant un nouveau sursaut ; enfin, pour signaler la provenance à chaque fois différente de l'agresseur (« de dans », « de sous »), Maupassant crée des effets tout à fait insolites qui génèrent chez le lecteur un trouble entre le mot lu et le mot entendu (*dedans*, *dessous*), comme s'il participait de l'exploration des limites fantastiques de la langue.

« J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche² », confie la victime du « Horla » (II, 915). Il est impossible de se soustraire à ce type de frayeurs. Chaque bruit imprévu³, chaque ombre inattendue « f[ai]t tressaillir jusqu'au cœur » celui que la peur assaille, lui « donn[a]nt une envie folle de [s]e sauver » (I, 780). De même, dans « La Petite Roque », tout brave qu'il est, Renardet se surprend à avoir « peur des soirs, peur de l'ombre tombant autour de lui » (II, 641). « À mesure qu'approche le soir, une inquiétude incompréhensible m'envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible », confie la victime du « Horla » (II, 915). Symbole du néant⁴, la nuit s'apparente à un gouffre sans fond. L'individu y est impuissant ; il constate avec effroi le « trouble horrible de [s]a pensée, de [s]a raison qui [lui] échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse » (I, 870). Rien – ni la raison, ni le savoir, ni la culture – ne vient à bout de ce sentiment. « Peur de quoi ? je ne sais » (*V*, p. 45). C'est la peur du silence, la peur du noir, la peur de la solitude, la peur de l'eau, la « peur de l'ombre » (I, 628). La peur de la nuit⁵, par essence, concentre toutes les hantises, parce qu'en tout homme sommeille un enfant. Selon Freud, « l'angoisse infantile [...] jamais

¹ Voir le poème « Terreur » (*V*, p. 45).

² Voir la première version du conte (II, 823, 826, 828).

³ Le héros de « Lui ? » va même jusqu'à avoir « peur de [s]a [propre] voix » (I, 871).

⁴ Voir « Lettre d'un fou » (II, 464) et « Le Horla » (II, 915).

⁵ Voir « Lettre d'un fou » (II, 464) et « Apparition » (I, 780).

ne disparaît tout entière chez la plupart des hommes¹ ». Les grands mythes témoignent de cette peur primitive, de cette peur originelle, aussi vieille que le monde (II, 464). C'est bien dans ces termes que Maupassant évoque cette peur, « réminiscence² des terreurs fantastiques d'autrefois » (I, 601), de « la terreur superstitieuse des siècles passés » (II, 202). Cet effroi que l'homme connaît « depuis qu'il pense » (II, 931) n'a jamais cessé. Ainsi le Horla est-il la réapparition d'un Inconnu dont l'être humain a toujours eu l'intuition :

Depuis des siècles, on le pressent, on le redoute et on l'annonce ! La peur de l'Invisible a toujours hanté nos pères. [...] Toutes les légendes des fées, des gnomes, des rôdeurs de l'air insaisissables et malfaisants, c'étaient de lui qu'elles parlaient, de lui pressenti par l'homme inquiet et tremblant déjà³ (II, 829).

Le surnaturel consistait à donner un visage à l'Invisible afin, sinon de l'expliquer du moins de le comprendre, de s'en saisir et sans doute de le conjurer, bref afin d'exorciser les peurs que suscite ce qui est incompréhensible. Aux « croyances étranges et enfantines qui [...] servaient à expliquer l'inconnu » (*Chro.*, J. II, p. 256), mais qui devaient nécessairement disparaître avec la maîtrise de l'homme, s'est substituée la notion de fantastique.

« La débâcle de la conscience » ou un sujet en perte d'identité

À notre avis, la contemplation effarée du monde extérieur louée par Flaubert prend précisément chez Maupassant la forme du fantastique : chez lui, cette ouverture sidérée du regard est si forte que le sujet en vient à sortir de soi et donc à se déliter ; l'osmose panthéiste avec l'Univers est si complète que le *je* se perd dans le grand tout. La dissolution du monde en soi suppose la dissolution de soi dans le monde ; l'expérience d'abandon, du lâcher prise se transforme en perte de soi ; l'expansion devient absorption. C'est pourquoi Louis Forestier parle de « débâcle de la conscience⁴ » et Marie-Claire Bancquart de « fantastique intérieur⁵ » à propos de notre auteur. Au vertige du monde fait écho, donc, le vertige qui ébranle le sujet qui, quand il ne se dédouble pas, se dissout. Mariane Bury a montré comment l'interrogation théorique de Taine sur les limites de l'intelligence trouve un écho dans l'exploration du fantastique entreprise par Maupassant dans la fiction. Appréhendant l'intelligence sous l'angle de ses dysfonctionnements (comme l'aliénation), Taine met en cause l'idée d'un *je* établi et

¹ Ces propos, tirés de *L'Inquiétante Étrangeté*, sont cités par Jean Delabroy (« Corps inconnaissable », *Recherches en sciences des textes. Hommage à Pierre Albouy*, PU de Grenoble, 1977, p. 125). Voir « La Confession » (II, 372) et « Au muséum d'histoire naturelle » (*Chro.*, J. I, p. 183).

² Voir « La Peur » (II, 204) et « Qui sait ? » (II, 1232, 1233).

³ Voir la seconde version du « Horla » (II, 931).

⁴ Louis Forestier, Introduction, I, p. LXI.

⁵ Marie-Claire Bancquart, *MCF, op. cit.*, p. 48. Voir Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, PUF, « Quadrige », rééd. 1987, p. 150-151.

constant et énonce que « le moi visible est incomparablement plus petit que le moi obscur¹ », formule qui aurait parfaitement sa place dans notre corpus. En effet, l'œuvre de Maupassant est traversée et travaillée par la question du dédoublement du sujet, tantôt externe, tantôt interne. Sous sa forme externe, c'est le double qui s'impose à Bel-Ami par le biais de l'autoscopie dans la scène qui précède immédiatement son duel². La nuit d'avant son combat, alors qu'il regarde son lit, il « se v[o]it distinctement étendu sur le dos dans ces mêmes draps qu'il v[ien]t de quitter. Il [a] ce visage creux qu'ont les morts et cette blancheur des mains qui ne remueront plus³ » (BA, p. 315). Tout se passe comme si, sans être prévenu, le personnage passait comme Alice⁴ de l'autre côté du miroir de la réalité. Mais au lieu de se faire sur un mode enchanté, ce passage prend chez Maupassant la forme d'une terrible angoisse. Ici, le dédoublement vient du phénomène de l'autoscopie, crise d'hallucination par laquelle le sujet se voit lui-même comme un double. Les sentiments éprouvés par le héros et sa pulsion de vie sont tels que la peur de mourir littéralement s'incarne. Le dédoublement d'identité donne à la mort un aspect concret, presque palpable. En s'immisçant dans la couche même du jeune homme, celle-ci en devient toute proche, intime, familière. Quand la mort est ainsi convoquée dans la vie même, on est au seuil de la folie.

Le double qui s'impose au héros de « La Petite Roque » est lui aussi externe :

Déjà la fenêtre sollicitait son regard, l'appelait, l'attirait. Pour ne plus la voir, il tourna sa chaise [...] ; mais presque aussitôt le désir le reprit de regarder de nouveau par la fenêtre. Depuis que le rideau était tombé, elle faisait une sorte de trou sombre attirant, redoutable, sur la campagne obscure (II, 642-643).

Dans cette séquence, la fenêtre, sujet de quatre verbes, acquiert une autonomie qui fait d'elle une force néfaste et irrésistible, une sorte de tombe verticale, et du personnage un pantin manipulé, presque toujours objet de l'action. Métaphorisée en « trou sombre », la fenêtre ouvre sur un terrifiant inconnu qui abolira l'équilibre mental de Renardet et le mènera à sa perte.

L'autre type de dédoublement se fait de manière interne, le fantastique se définissant comme une prise de possession de l'âme, un phénomène invasif. Ainsi, dans « Sur l'eau », le héros, double de la victime du Horla (II, 920), sent s'opposer en lui un « moi brave » et un « moi poltron », « deux êtres qui sont en nous, l'un voulant, l'autre résistant, et chacun

¹ *De l'intelligence*, op. cit., vol. I, p. 9. Mariane Bury (« “Le Horla” ou l'exploration des limites », op. cit., p. 248-249) pousse dans le détail la comparaison entre « Le Horla » et la « Note sur les éléments et la formation de l'idée du moi » qui clôt l'essai de Taine.

² On retrouve exactement la même scène dans « Un lâche » (I, 1159).

³ Voir « Un lâche » (I, 1163) et « Yvette » (II, 292).

⁴ Voir *De l'autre côté du miroir*, Lewis Carroll (1871).

l'emportant tour à tour » (I, 58) ; dans « Un fou ? », Jacques Parent se sent à son tour la proie d'« un autre être enfermé en [lui] » et « qui est souvent le plus fort » (II, 311). À chaque fois, il s'agit d'un dédoublement du sujet¹, à l'origine, pour Maupassant, de « tant de contradictions dans notre être pensant et raisonnable² ». Dans *Pierre et Jean*, Maupassant, qui semble à mille lieues d'une œuvre fantastique, exploite à merveille l'idée de l'existence de deux êtres dans un même corps, le moi du sujet et parallèlement « l'autre qui est en nous » (*PJ*, p. 736). Le jeune médecin est en effet assailli par une volonté faite de « pensées involontaires, fréquentes chez lui, si brusques, si rapides qu'il ne p[eu]t ni les prévoir, ni les arrêter, ni les modifier, venues, sembl[e]-il, d'une seconde âme indépendante et violente » (*PJ*, p. 739). Contrairement à Georges Duroy, Pierre ne fait tout au long du roman qu'accorder davantage de place à cet autre. Le « moi visible » identifié par Taine fond progressivement devant le « moi obscur », se dissout au profit d'une créature qui le tyrannise et qui l'emporte. Excepté dans *Bel-Ami* et dans les textes qui offrent du double une vision farcesque³, la figure de l'autre est une source de trouble profond, physique, intellectuel et moral. Le dédoublement, qui divise le sujet et le fait éclater, est une voie sans issue, un processus dont on ne sort pas indemne. Parallèlement aux découvertes de Freud sur l'inconscient, Maupassant sent bien que le monstre réside non pas hors de l'homme mais dans l'homme. Ce qui fait dire à Élisabeth Roudinesco que « “ Le Horla ” n'est autre, dans la littérature, que l'histoire de la découverte de l'inconscient⁴ ». Loin des elfes et des mauvais génies, ce fantastique, se recentrant sur le sujet, l'attaque de l'intérieur.

Dans « Le Horla », le dédoublement est d'autant plus destructeur qu'il est double : le corps étranger, d'abord extérieur, s'introduit dans le héros et le vampirise :

— je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... [...] Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu⁵ (II, 935-936).

¹ Voir Taine, *De l'intelligence*, op. cit., vol. I, p. 17.

² Voir « Aux bains de mer » (*Chro.*, J. III, p. 347).

³ Voir « Le Docteur Héraclius Gloss » (I, 32).

⁴ *Histoire de la psychanalyse en France, 1885-1939* (op. cit., vol. I, p. 81). Le rapprochement est intéressant mais exclusif ; le texte littéraire déborde sans doute le texte psychanalytique.

⁵ Voir « Lettre d'un fou » (II, 466).

« Brume », « nappe d'eau », « éclipse », ces trois termes constituent la métaphore de l'engloutissement. Le héros est aspiré, « dévoré » (II, 936), le reflet effacé, la matière même du sujet comme dissoute. En même temps que la raison sombre, le moi se délite. Tandis que, dans la version de 1886, c'est le narrateur qui nomme l'étrange visiteur (II, 827), dans la seconde version c'est le Horla lui-même qui dicte son nom :

— Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le... il semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il le crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui... le Horla... il est venu ! (II, 933).

L'orthographe et la ponctuation, volontairement imprécises (ce devrait être : « Répète... Le... Horla... »), noient le sujet. Le passage au tutoiement (« Répète¹ ») dénote le rapprochement entre les deux êtres qui s'affrontent. Mais la proximité va devenir superposition, puis effacement du sujet. Progressivement, l'intrus prend possession de l'homme, le fait bégayer, à la recherche de ses mots, attaque sa parole, annihile sa volonté. « Je suis perdu ! », « Il est le plus fort », « Quelqu'un veut pour moi », « il devient mon âme » (II, 929, 932, 929, 935). Le prédateur devient « sangsue » (II, 919). La proie sert de nourriture (II, 829), donne vie à la créature invisible ; la vampirisation fonctionne sur le système des vases communicants. D'abord extérieure, la menace s'enracine progressivement dans l'intimité du personnage, dans son être intérieur, jusqu'à l'aliénation. S'inverse alors la formule rimbaldeenne : avec « Le Horla », l'autre est moi. Nous nous retrouvons au cœur du principe de participation.

Le thème de l'aliénation est si essentiel à Maupassant qu'il le traite sous tous les registres, même celui de la farce : dans « La Bête à maît'Belhomme » par exemple, un paysan souffre d'une affreuse douleur à la tête, d'une douleur inexplicable que dans son ignorance il se représente comme une bête :

— a m'grignote l'fond d'l'oreille. A m'mange la tête, pour sûr ! a m'mange la tête. [...] a galope... a galope... [...] a me trifouille dans l'fond. [...]. La bête s'était réveillée et était devenue furieuse. Il affirmait même qu'elle était entrée dans la tête maintenant, qu'elle lui dévorait la cervelle. Il hurlait avec de telles contorsions que la femme de Poiret, le croyant possédé du diable, se mit à pleurer en faisant le signe de la croix. Puis, la douleur se calmant un peu, le malade raconta qu'ELLE faisait le tour de son oreille [...]. Il se mit à crier comme si on lui arrachait l'âme (II, 558, 559, 560, 561).

¹ Dans « L'Auberge » aussi, le héros s'adresse en direct au fantôme qui le harcèle : « — N'entre pas, n'entre pas, n'entre pas ou je te tue » (II, 793).

Ici, le thème est traité sur le mode burlesque puisque la fin du conte nous apprend que c'est bien une bête, une vulgaire puce qui le tourmentait. Mais l'explication rationnelle finale ne suffit pas à dissiper la terrible impression qui, contre toute attente, relève bien du fantastique. Car, du fond de l'oreille au fond de la tête et de l'âme, la bête qui pénètre jusqu'au tréfonds de Belhomme, et le harcèle s'apparente (de façon plus rustique, certes) au Horla ; comme lui, elle scrute les moindres recoins de son corps et de son esprit, au point de le rendre malade, au physique et au moral. Du reste, le parasite est désigné au même titre que le Horla (II, 933, 938) par des majuscules, comme si le narrateur voulait attester sa parenté avec une force occulte néfaste qui ruine l'être et le laisse pantelant.

C'est la même « débâcle de la conscience » qui est à l'œuvre dans « Qui sait ? », l'un des tout derniers contes de Maupassant, où le narrateur voit ses meubles s'échapper un à un de sa maison. Il assiste impuissant au départ-abandon de son fauteuil de lecture, de ses canapés, de son piano, et enfin de son bureau :

Soudain, je n'eus plus peur, je m'élançai sur lui et je le saisis comme on saisit un voleur, comme on saisit une femme qui fuit ; mais il allait d'une course irrésistible, et malgré mes efforts, et malgré ma colère, je ne pus même ralentir sa marche (II, 1230).

Dans cette histoire *à dormir debout*, « que personne ne comprend » et qui ferait « perdre la tête » (II, 1236), les objets agissent exactement comme des êtres humains¹. Maupassant joue avec le pronom de la troisième personne (« je m'élançai sur lui et je le saisis ») qui autorise la confusion dans la désignation puisqu'on dit *il* aussi bien pour un caillou que pour un homme². Ici, les objets, eux aussi sujets à l'« impatience » et à la « colère » (II, 1229), sont apparentés à des forces hostiles à l'homme, à une armée d'ennemis piétinant le vaincu :

Comme je résistais en désespéré à cette force épouvantable, je m'abattis par terre en luttant contre lui. Alors, il me roula, me traîna sur le sable, et déjà les meubles, qui le suivaient, commençaient à marcher sur moi, piétinant mes jambes et les meurtrissant ; puis, quand je l'eus lâché, les autres passèrent sur mon corps ainsi qu'une charge de cavalerie sur un soldat démonté (II, 1230).

¹ Voir « Souvenirs » (I, 1251) et « Nos lettres » (II, 1026). À la différence d'autres contes « qui offre[nt] l'exemple d'une réification des êtres, nous assistons ici à une animation des objets. Les deux phénomènes sont les éléments d'une dialectique où l'homme s'aliènera » (Louis Forestier, I, 1647).

² Ainsi, c'est abusivement, selon Benveniste, qu'il est désigné pronom personnel : dans l'un de ses essais, le linguiste l'appelle « pronom de la non-personne » puisque, à la différence des pronoms de la première et deuxième personne, *il* n'entre pas dans la situation d'énonciation (voir le chapitre « La nature des pronoms » dans *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, NRF, 1966, p. 256).

La dépossession du héros est parachevée par la violente échappée du meuble le plus intime pour l'écrivain-narrateur, du meuble servant de réceptacle à « toute l'histoire de [s]on cœur », le bureau (II, 1230). Ce départ le prive de ce qu'il a de plus cher : sa faculté d'écrire et, par delà, son exutoire, le moyen de se libérer de ses obsessions. La dispersion généralisée des objets qui emportent la conscience est une métaphore de l'éclatement de l'unité du sujet. On croit posséder les objets mais ce sont les objets qui vous possèdent. Cette peur panique des objets du monde (qu'il s'agisse d'un bureau, d'une tempête, des ténèbres) ne rejoint-elle pas celle du primitif pour qui, nous l'avons vu, tous les éléments sont animés, les choses au même titre que les animaux ou les hommes ? Observant sa maison et constatant son « trouble étrange » (II, 1228), le narrateur connaît un effroi d'autant plus grand que c'est son identité même qui est mise en danger, par le biais d'un *je* qui s'égare et d'une pensée qui perd la maîtrise d'elle-même. « Qui sait ? » semble être, à la lettre, une application concrète de la conception de l'imagination comme « folle du logis¹ ».

L'identité en péril, c'est aussi le sujet implicite de « L'Auberge ». Dans ce terrible conte d'hiver, l'environnement désertique et glacé de la montagne finit par happer définitivement l'esprit d'Ulrich : « Il lui sembla que le silence, le froid, la solitude, la mort hivernale de ces monts entraient en lui, allaient arrêter et geler son sang, raidir ses membres, faire de lui un être immobile et glacé » (II, 789). Tout le reste du texte procède de l'effacement du verbe « sembler », qui dit encore une certaine distance avec la peur imaginaire. Le « C'était fini » (II, 786) du début du conte dit bien plus que le simple commencement de l'hiver, et sert de funèbre prolepse. De même que « la neige qui monte [...], enveloppe, étroit, écrase la petite maison, s'amoncelle sur le toit, atteint les fenêtres et mure la porte » (II, 784), de même la raison du jeune homme est-elle ensevelie. La présence terrifiante prend bien vite chez lui une forme obsessionnelle, se transforme en « idée fixe » qui « s'enfon[ce] en lui à la façon d'une vrille² » (II, 794). Ulrich a beau ne pas être mort comme l'est son compagnon, il est vaincu. Par quoi ? par la folie ou par la présence de ce fantôme maléfique ? À l'issue de cette aventure, la famille Hauser revient au chalet mais trouve porte close. Le jeune homme, d'abord « prisonnier » (II, 788) de la montagne, l'est désormais de sa démente. À leurs appels réitérés, c'est un cri qui répond « à l'intérieur, un cri aigu, qu'on [aurai]t dit poussé par une bête » (II, 796). L'homme est aliéné, agi par sa folie. L'être sans voix (II, 796) cède la place au sujet-cri. Fou ou terrorisé, Ulrich est la preuve

¹ Dans son *Dictionnaire portatif* (1764), Voltaire attribue l'expression à Malebranche (voir *De la recherche de la vérité*, 1674-1675). Pascal, lui, parle de l'imagination comme d'une « maîtresse d'erreur et de fausseté » (*Pensées*, 43, A. Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », vol. I, 1960, p. 19).

² Même image dans « La Chevelure » (II, 107).

vivante qu'on ne fait pas impunément l'expérience de la solitude et de la peur, qui peuvent vous ramener à la sauvagerie, à la bestialité.

Quant à « La Morte », il constitue un autre exemple de ravage de la conscience. Dans un cimetière, les défunts s'échappent de leur tombeau¹. Certes l'histoire se clôt sur l'évanouissement du héros, rendant ainsi possible la réduction de cette scène à un simple cauchemar ; mais l'effet de réel est si prégnant qu'il emporte l'adhésion du personnage et du lecteur :

Et soudain il me sembla que la dalle de marbre sur laquelle j'étais assis remuait. Certes, elle remuait, comme si on l'eût soulevée. D'un bond je me jetai sur le tombeau voisin, et je vis, oui, je vis la pierre que je venais de quitter se dresser toute droite ; et le mort apparut, un squelette nu qui, de son dos courbé la rejetait [...]. Maintenant le mort aussi lisait les choses écrites sur son tombeau. Puis il ramassa une pierre dans le chemin, une petite pierre aiguë, et se mit à les gratter avec soin, ces choses. Il les effaça tout à fait, lentement, regardant de ses yeux vides la place où tout à l'heure elles étaient gravées ; et du bout de l'os qui avait été son index, il écrivit en lettres lumineuses comme ces lignes qu'on trace aux murs avec le bout d'une allumette (II, 942).

De l'au-delà le mort surgit pour « rétablir la vérité » (II, 943) sur sa vie d'ici-bas. Face à cette apparition, le héros passe en une phrase du doute (« il me sembla ») à la certitude (« certes », « oui ») ; la formule « elle remuait », initialement dans une subordonnée incluant une autre subordonnée, devient dans un second temps proposition principale : comme la dalle, les mots changent de place, et les choses de statut ; quant au « certes » qui relie les deux phrases, il joue lui sur la polysémie : est-ce un « certainement », ou un certes qui annonce un « mais » ? Le « comme si » introduit un spectacle hypothétique qui, dès la phrase suivante, est posé comme une certitude : « je vis la pierre se dresser ». Le pronom personnel indéfini « on » (« on l'eût soulevée ») disparaît, remplacé par un verbe pronominal réfléchi (« se dresser ») ; quant au *je* du narrateur, très présent au début du texte (« il me sembla », « j'étais assis », « je me jetai », « je vis », « je venais »), il disparaît bientôt totalement, remplacé par la vision directe ; le lecteur ne passe plus par son intermédiaire, mais assiste lui-même, tétanisé, hypnotisé, à la scène. Et le vertige infernal continue : le mort, tel le lecteur devant le conte, lit « les choses écrites » ; le mort devient le double du lecteur ou le lecteur le double du mort ; le tombeau devient livre à moins que ce soit le livre qui devienne tombeau. Et, dans un tour supplémentaire (ce sont ici, non pas comme dans « Qui sait ? » les meubles qui disparaissent, mais les mots), de même que le mort efface certains mots pour les remplacer par d'autres,

¹ Sur la résurrection des morts, voir aussi « Le Tic » (II, 190).

« lumineux », de même chaque lecteur n'opère-t-il pas en lisant son alchimie personnelle ? En sélectionnant un mot, en oubliant un autre, il reprend le travail de l'écrivain, corrige, refond ou refonde le texte lu pour passer de lecteur à co-auteur. Ainsi, toutes les distinctions de rôles sont court-circuitées : en tant que spectateur, le lecteur prend le rôle du narrateur ; en tant qu'acteur, le mort prend le rôle du héros ; en tant qu'auteur, le lecteur prend le rôle du créateur. C'est bien à une implosion du Moi que l'on assiste ici. De même que, plus tard, Maupassant éprouvera l'angoissante insécurité de la folie, de même dans le conte, les limites s'interpénètrent vertigineusement ; l'incertitude à l'œuvre dans le texte s'en est, dirait-on, échappée et a gagné le champ de la réalité ; l'espace-temps du lecteur, et jusqu'à son propre sentiment identitaire se trouvent l'intoxiqués du poison de ses doutes. On est bien ici en présence de la « réalité indissociable¹ » propre au primitif, tel que le définit Georges Gusdorf.

Avec le fantastique donc, le lecteur est contaminé par le désastre de la conscience, la perte d'identité, l'aliénation qui touche le personnage. C'est à cela que travaille (un travail-torture comme son étymologie y contraint) Maupassant. En témoigne cette déclaration programmatique tirée de sa correspondance et vraisemblablement faite à propos du conte « Qui sait ? » :

Je vais décrire le délire d'un homme que je considère comme un fou. Mais je veux qu'au terme de mon récit le lecteur doute, et davantage de lui-même, de son bon sens, de ses certitudes et de son univers, que de la raison de mon bonhomme. Si j'y parviens, mon conte est réussi².

Précisément, ce qui intéresse Maupassant, c'est la posture inconfortable dans laquelle est placé le sujet, et donc le lecteur. C'est cette volonté de démolir tout l'édifice de la culture et de la construction de soi qui renvoie à un état premier. Dans ses chroniques, il a lui-même analysé en quoi consiste le travail de l'écrivain fantastique :

Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme en une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer encore tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et effrayante comme un cauchemar (*Chro.*, J, II, p. 257).

Le solide change de nature et devient fluide. L'eau, symbole de fascination et d'effroi, n'est-elle pas la métaphore la plus appropriée pour parler du fantastique ? Avec ce type de

¹ Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*, op. cit., p. 71.

² Cité par André Vial, *MAR*, op. cit., 1954, p. 241.

textes, c'est l'espace du lecteur, et pas seulement celui des personnages, qui se dérobe sous lui ; c'est l'espace réel qui cesse d'offrir des repères stables ; chez Maupassant, le monde¹ devient immonde. Le fantastique, qui fait voler en éclats l'idée de *cosmos*, au sens d'« harmonie », consiste en une plongée dans un réel qui n'est plus que sables mouvants.

Le fantastique comme réponse d'une esthétique au désespoir

Le lien étroit entre le fantastique et l'inexpliqué ne nous montre-t-il pas qu'au fond, le genre fantastique est beaucoup plus qu'un registre littéraire, qu'il est une réponse de l'esthétique au mal-être-au-monde ? En effet, du point de vue de l'écriture, le fantastique constitue une formidable alternative à la folie ou à « l'écœurement abominable » (*SLE*, p. 61-62) qui provient de la misère de la condition humaine. Le fantastique, c'est la « porte sur l'inconnu » (I, 177) dont rêve le héros de « Suicides » (porte, et non clé car, nous l'avons vu, il n'y a pas chez Maupassant le désir de résoudre l'inconnu). Le fantastique, c'est la passerelle entre le monde tel que nous le percevons et le réel qui nous échappe, c'est l'éventualité d'un réel insaisissable et fascinant. Bien que terrifiante, cette béance est riche de possibles. La théorie de Darwin n'ouvre-t-elle pas, pour Maupassant, sur des questions vertigineuses telles que : pourquoi l'évolution s'arrêterait-elle à nous ? pourquoi serions-nous les derniers ? ne serions-nous pas plutôt les premiers ?... Ainsi, lorsqu'il écrit des contes fantastiques, Maupassant remplit la mission qu'il a lui-même assignée aux poètes, qui consiste à

traverser l'espace, explorer les astres, découvrir d'autres univers, d'autres êtres, varier sans cesse pour [notre] esprit la nature et la forme des choses, [nous] promener sans cesse dans un inconnu changeant et surprenant, ouvrir des portes mystérieuses sur des horizons inattendus et merveilleux (*SLE*, p. 64).

Là encore, suivant l'idéal baudelairien, il s'agit de « plonger [...] / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau*² », qui est justement le dernier mot du dernier poème des *Fleurs du Mal*, intitulé « Le Voyage ». Aventurier qui aspire à « des peuples nouveaux et des choses inconnues » (I, 129), l'écrivain fantastique sort des sentiers battus, se hasarde dans des contrées inédites. Par là même, il s'extirpe du même, rend la pensée mobile, transgresse le réel. Le fantastique serait alors le seul moyen d'échapper au fait que « nous sommes toujours emprisonnés en nous-mêmes³ » (I, 178). Dans cette perspective, le voyage en ballon

¹ *Mundus*, en latin, s'apparente à l'idée de « parure ».

² « Le Voyage », *La Mort*, VIII, *Les Fleurs du mal* [1861], *op. cit.*, p. 173.

³ La formule apparaît aussi dans « Par-delà » (*Chro.*, J. II, p. 402) et dans *Sur l'eau* (*SLE*, p. 62).

dirigeable (dénommé *Le Horla*) qui est rapporté dans deux chroniques, « De Paris à Heyst » (1887) et « Sur les nuages » (1888), peut se lire comme une métaphore de l'écriture :

Aucune folie ne peut créer un rêve pareil à ce que nous avons vu. Nous volons, montant toujours, au-dessus d'un chaos illimité de nuages qui ont l'air de neiges. Ils s'étendent à perte de vue, fantastiques, inimaginables, surnaturels [...]. Les formes de cet univers nouveau, de ce pays féérique qu'on ne peut voir que du ciel, sont inconnues sur la terre (*Chro.*, D. II, p. 1178).

De même que le ballon vogue « au milieu du ciel inexploré » (*Chro.*, D. II, p. 1178), de même le fantastique s'aventure du côté de l'inconnu. Avec la formule « chaos illimité », Maupassant dit sa fascination pour le désordre, qui donne libre cours à l'interprétation. De même que les passagers de l'aérostat voient leur corps transformé au contact de l'air, cet air qui leur ôte la sensation de leur chair, de leurs os, de leur cœur, qui les mue en « quelque chose d'inexprimable » (*Chro.*, J. III, p. 321), de même le fantastique modifie la perception du réel en convoquant l'imaginaire dans la réalité, l'anormal dans le normal. Passer au-dessus des nuages ou sonder les dessous du réel, cela revient au même. Le fantastique offre un panorama autre : il s'agit bien de découvrir le réel, ce qui est, en changeant de point de vue. Pour ce faire, il faut peut-être d'abord retrouver un œil vierge, c'est-à-dire le regard de celui qui voit sans savoir par avance, qui pose sur le monde un œil naïf, qui ne juge ni ne classe ni ne comprend, l'œil de l'enfant ou l'œil de l'animal. Cet œil, un peintre comme Le Douanier Rousseau le réinventera quelques années plus tard, un œil dégagé de la vraisemblance, comme des perspectives traditionnelles, prolongeant en cela la révolution des Impressionnistes soucieux, Monet en tête, de peindre non ce qu'on sait mais ce qu'on voit. N'est-ce pas cela, le regard primitif ? Aller toujours plus haut, pousser le plus loin les limites du connu. Dépasser le « chaos » du visible pour entrevoir – peut-être ? – un ordre qui nous dépasse. Seul l'artiste fantastique peut se figurer cette « inimaginable envolée à travers l'espace » (*Chro.*, D. II, p. 1181) symbolisée par le voyage (qu'il se déroule ou non en ballon). Car il a le goût du nouveau, de l'ailleurs, de l'étrange, de l'inconnu, qui sont dans le réel.

À étudier la folie et le fantastique dans notre corpus, on est forcé de constater l'éclatement des définitions. Dès lors, la séparation des registres apparaît comme bien arbitraire. L'étymologie du terme *définition* comme « délimitation de frontières » est incompatible avec le fonctionnement de la folie et du fantastique dans l'œuvre de Maupassant. Par leur nature même, ce thème et ce registre font imploser la question des limites. Les termes eux-mêmes ont quelque chose de réducteur face aux textes regroupés sous

cette appellation. À chaque fois, nous sommes à deux pas du fantastique et de la folie, à la fois tout près et à côté. Dans l'intervalle entre démence, sadisme, terreur, il y a autre chose qui se joue, quelque chose d'indéterminé et d'impossible à rassembler sous un terme unique, sous un registre déterminé. De même que Maupassant a créé le mot « Horla » (qui n'a pas de sens dénoté), de même il resterait à inventer deux mots pour englober les caractéristiques de tous ces textes de l'étrange. Mais la critique littéraire est-elle vraiment apte à les trouver, dans la mesure où les concepts visent à catégoriser, à cloisonner ? Dans cette perspective, il faut noter que, dans les recueils qu'il a lui-même composés¹, Maupassant a tenu à mêler contes de la folie, nouvelles fantastiques et contes dits réalistes. Loin de scinder les trois champs, il marie l'étrange au réel, le rationnel à l'irrationnel. Indissociables, folie et fantastique ne sont pas des objets littéraires, mais reflètent une vision du monde, d'un monde fait de mystères, où résiste une part d'inconnu ; où l'étrange travaille le familier, et réciproquement ; où la réalité, comme des poupées russes, contient une autre réalité, dans une perspective en abyme infinie ; où la réalité étant une illusion, les artistes réalistes sont « des Illusionnistes » (*PJ*, p. 709). Dans « Le Père Judas », interrogeant un vieux batelier sur une légende populaire, le narrateur précise : « c'était mieux qu'une légende ; c'était une histoire, et presque récente, car le père Joseph avait connu l'homme » (I, 751). Ce passage de la « légende » à l'« histoire » est un bien étrange glissement. L'esthétique de Maupassant est dans ce tremblement du sens qui, tel le *sfumato* de Léonard introduisant le mystère dans le portrait, œuvre afin que la frontière entre les différentes catégories ne soit jamais franche, que le lecteur ne puisse jamais identifier clairement ce qu'il perçoit. Car la posture d'incertitude est la plus juste, la plus riche.

¹ Voir l'édition de la Pléiade (II, 1749-1753).

D. Maupassant, un primitif en écriture

L'expression *primitif en écriture* pourrait désigner un écrivain dont l'écriture est d'une simplicité élémentaire. Et certes, les textes de Maupassant sont d'une facture limpide¹ : phrases simples, style direct, principe de l'oralité (récit enchâssé, recours au vocabulaire courant ou familier, au parler populaire²). En outre, son approche résolument non théorique, son art « plus spontané » encore que celui des « premiers trouvères », sa poétique claire sont, comme le dit Pol Neveux, ceux « d'un primitif³ ». Mais *primitif en écriture* peut aussi qualifier un auteur à l'écriture résolument non policée. C'est sur cette perspective, ou mieux encore, sur cette ligne de fuite que nous avons choisi de clore cette partie consacrée à l'ébranlement des repères chez Maupassant. Cependant, il nous faut d'abord établir un certain nombre de définitions. *Policé*⁴ signifie « qui est civilisé, dont les mœurs sont adoucies ». L'écriture policée serait alors une écriture de la correction, au double sens de corrigée et de correcte, une écriture visant à la conformité avec les bonnes mœurs, une écriture qui, loin d'entretenir ou de susciter conflits et désordre, tendrait à tranquilliser, sécuriser, reconforter et conforter le lecteur dans ses habitudes, ses représentations. À l'inverse d'une écriture civilisée, l'écriture *primitive*, non édulcorée, est celle qui malmène le lecteur. Cette violence a principalement deux aspects : l'un, thématique, consiste à réécrire en les démystifiant des figures ou des épisodes célèbres, l'autre, formel, à contrarier le lecteur. Et comment ne pas voir, dans cette écriture qui questionne ou infirme les certitudes et les croyances du lecteur, qui va sciemment à l'encontre de ses attentes, qui rompt avec la norme⁵, qui se joue des valeurs dominantes, qui détrône les fondamentaux, un jeu empreint de cruauté ? L'univers de Maupassant est foncièrement branlant. Écrivain fondamentalement anti-classique, il ne croit plus à aucune des catégories qui organisent et rationalisent le chaos du réel ; il rend au contraire le monde au chaos primordial.

¹ Paul Bourget dit de Maupassant qu'il a le « don du raccourci clair » (*Nouvelles pages de critique et de doctrine*, op. cit., vol. I, p. 68).

² Donnons-en quelques exemples : « — On ne s'imagine point ce que ça vous émouve le cœur » (I, 999) ; « la mère Patin », « la fille au père Auban », « pour sûr » (II, 1038, 1039).

³ Pol Neveux, *Guy de Maupassant. Étude*, op. cit., p. XXXIV-XXXV.

⁴ Selon le Petit Larousse illustré (éd. 1994, p. 799).

⁵ Selon Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, trad. française, Gallimard, 1978), il y a trois formes d'écriture aux impacts bien distincts : « transmission de la norme, création de la norme, rupture de la norme » (cité par Vincent Jouve, *La Lecture*, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993, p. 92).

1. Des sources littéraires ou bibliques revues et corrigées à la baisse

Chez Maupassant, la violence faite au lecteur passe notamment par le travail de sape d'un certain nombre de figures ou d'épisodes de référence. De façon patente, la figure du héros est dégradée. En outre, nous étudierons plus précisément trois textes qui entretiennent avec la Bible et la mythologie un rapport original¹. Ainsi, dans un des passages de *Bel-Ami*, la figure du Christ est rien moins que destituée ; dans « La Petite Roque », nous lisons la scène d'introduction au meurtre comme un détournement subversif de l'épisode biblique de Suzanne et les vieillards ; quant au personnage de Pierre, dans *Pierre et Jean* enfin, il est dépeint comme le double altéré de deux des héros les plus célèbres de la littérature occidentale, Œdipe et Ulysse. Si, à l'exception du Christ, dont le nom apparaît dans le texte même de *Bel-Ami*, Maupassant ne dit rien de ses références, il nous a paru intéressant, dans ce travail sur le primitif, de nous pencher sur la question des sources et sur la manière dont l'écrivain les pétrit, jusqu'à les décaper, si l'on ose dire les dé-culturer.

a- La déconstruction de la figure du héros par Maupassant

Traditionnellement, le *héros* – « demi-dieu » au sens étymologiquement – se définit comme un « être fabuleux », un « personnage légendaire auquel la tradition attribue des exploits prodigieux² ». Rapidement, l'emploi du terme est désacralisé et prend le sens figuré d'« homme de grande valeur », dont les grandes actions méritent d'être racontées³. On retrouve cette représentation dans les figures stylisées et idéalisées des contes de fées destinés aux enfants, où le prince est forcément charmant, et sa bien-aimée forcément pure. De même, dans les légendes et romans du Moyen-Âge, les qualités qui prévalent sont l'esprit chevaleresque, la courtoisie, la foi et le sens de l'honneur. Le héros est admirable, et fait rêver. On le voit, la définition classique du héros est méliorative : il incarne un certain nombre de valeurs ; il fait preuve de qualités nobles telles que l'intelligence, le génie, la bravoure, la sagesse, le sens du sacrifice, qui le rendent « digne de l'estime publique⁴ ». De là découle l'idée de personnage « qui porte un trait de caractère à son plus haut degré » ; cette définition

¹ Ce travail, loin d'être exhaustif, pourrait donner lieu à une étude bien plus approfondie et généralisée à l'ensemble du corpus.

² Définition donnée sur le site du CNRTL.

³ C'est à partir de l'idée d'« homme au-dessus du commun » qu'on arrive au sens de « personnage principal d'une œuvre littéraire ».

⁴ *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 1711.

peut aller jusqu'à concerner des héros du Mal qui, tel Iago¹ au théâtre ou La Merteuil dans le roman, se distinguent par leurs actions également empreintes de grandeur, quand bien même elles témoignent de la face la plus sombre de l'humanité. Dans cette perspective, l'*anti-héros* se définit comme un personnage sans qualités, déceptif : il est un personnage falot, dont les actions et les pensées ne suscitent pas de grands sentiments. Il s'oppose aussi bien au héros du Bien qu'au héros du Mal, dans la mesure où il n'emporte pas l'admiration, n'incite nul lecteur à l'identification.

Chez les personnages de Maupassant, on ne trouve ni grandeur, ni admiration, ni terreur et pitié, ni même parfois sympathie : le mot *héros* n'a plus que le sens de « personnage principal ». À ce titre, Maupassant est héritier d'une tradition littéraire déjà longue :

Depuis longtemps les écrivains ont abandonné le héros plein de grandeur, de beauté, de noblesse, de courage et de générosité, qui sauve les jeunes filles, arrête les chevaux emportés, tue les traîtres, laisse intact, à force d'argent, l'honneur des pères à cheveux blancs, compromis par des hommes d'affaires, et épouse dans une apothéose de vertu (*Chro.*, J. III, p. 262).

Ni Hugo, ni Balzac, ni Stendhal ne renoncent aux héros : ils créent des personnages de la volonté, de l'énergie, de la réussite, du feu. Mais la posture de Maupassant est surtout en réaction aux héros chevaleresques, aux héros de romans historiques à la Walter Scott, ou encore, au théâtre, aux héros tragiques du type Rodrigue. À la suite de Flaubert qui se plaît à créer des ratés, des abouliques (comme Frédéric Moreau), des personnages sans envergures (comme Charles Bovary), Maupassant pose comme révolue la notion classique du héros². Finis les grands modèles ! Finis les héros chevaleresques du Moyen Âge ! Finis les Lancelot, en quête de perfection ! Finie « la bravoure constante, sans défaillances, unie au constant dévouement » (*Chro.*, J. II, p. 5) ! Maupassant affiche clairement qu'il ne croit plus aux idéaux, aux grandes actions, à la grandeur des êtres, qu'elle soit au service du Bien ou du Mal. Tout cela n'est que mystification. Ce n'est pas là le but de la littérature, de l'art en général. Loin de la figure mythique, rejetant l'idéalisme et l'embellissement, Maupassant nous donne à voir tantôt des anti-héros, tantôt des héros ambivalents, tantôt des héros malgré eux.

¹ Personnage d'*Othello*, tragédie de Shakespeare en cinq actes, jouée pour la première fois en 1604.

² Dans son article « Maupassant et l'avenir », Louis Forestier interroge l'usage de ce terme à propos de l'œuvre de Maupassant (*op. cit.*, p. 7).

À ce titre, il nous semble que, mu par une formidable pulsion de vie, Bel-Ami, ce héros conquérant au « tempérament *balzacien*¹ », sur lequel nous reviendrons plus loin, fait figure d'exception dans l'ensemble de notre corpus. De tous les personnages romanesques de Maupassant, il est d'ailleurs le seul à donner son nom au roman. Or, qu'est-ce qu'un héros éponyme sinon le personnage qui, par l'accomplissement de ses exploits, de sa geste qui le qualifie comme hors du commun, fait avancer l'action du roman ? Le héros qui donne son nom au roman – tels Yvain, Gargantua, la princesse de Clèves, Manon Lescaut, Zadig, la cousine Bette – est celui qui incarne l'action, celui en qui se concentre l'essence du genre romanesque qui est d'abord narration. Bel-Ami s'inscrit clairement dans cette lignée, même si à partir du XIX^e siècle, la coïncidence traditionnelle chez le héros entre actions et valeurs morales est de plus en plus problématique.

En revanche, le Pierre de *Pierre et Jean* rompt avec cette tradition. En effet, ce titre est miné : d'abord, le « et » condamne Pierre au partage du titre ; ensuite et surtout, ce « et », qui a valeur de *ou*, annonce son exclusion. L'image de la scène du début qui montre les deux frères s'opposer dans une course d'aviron, et qui se clôt sur la victoire de Jean est une prolepse : l'éviction de Pierre est donnée d'emblée (*PJ*, p. 724). Très vite, le roman progresse au détriment de l'aîné, qui devient l'étranger, « l'autre » (*PJ*, p. 796), et le titre vaut un *Jean* tout court, un *Jean* tout seul. Pas plus que Pierre n'est un héros (caractérisé dès les premières pages du roman par « ses indécisions, ses enthousiasmes, ses tentatives avortées, tous ses élans impuissants », *PJ*, p. 719), Jeanne, la principale protagoniste d'*Une vie*, n'est une héroïne au sens glorieux. Naïve, soumise à sa famille, influencée par un curé fanatique, croulant sous le poids d'une cruelle fatalité, elle passe sa vie à souffrir sans agir, sans même réagir. Et la morale de la fin (« — La vie, voyez-vous, ça n'est jamais si bon ni si mauvais qu'on croit », *UV*, p. 194), tirée même pas par Jeanne mais par la servante Rosalie, qui exclut tout intensif, tout excès (dans un sens ou dans un autre), exprime une vérité désolante de fadeur, morale de l'insipidité de la vie à laquelle il faut se résigner. La caractéristique, dès lors, c'est justement l'absence de caractère, l'anodin. Ici, la *mediocritas* au sens étymologique devient *médiocrité* au sens moderne. Désormais, c'est la demi-mesure, la platitude qui est la marque de ces personnages sans envergure, plus anti-romanesques que romanesques. Quant à Christiane, sa liaison avec Brétigny, certes, lui ouvre les portes de la passion, mais comme elles se referment vite ! Car, à peine tombe-t-elle enceinte de son amant que celui-ci reporte

¹ Joseph-Marc Bailbé, *L'Artiste chez Maupassant* (Paris, Lettres modernes, Archives des lettres modernes, n° 259, 1993, p. 82). Bel-Ami est un frère de Rastignac, dont le dernier mot (« À nous deux maintenant ») est un défi au faubourg Saint-Germain : *Le Père Goriot* comme *Bel-Ami* offrent une fin ouverte qui met l'accent sur l'ambition et le regard d'ogre des deux héros.

sur une autre sa flamme. De même, la femme frustrée reportera sur un autre (l'enfant) son besoin d'aimer. Et justement le roman se termine sur une barrière, celle que la jeune femme dresse entre le père et le nouveau-né, qu'elle soustrait à sa vue en concoctant un berceau dont les rideaux sont fermés « du haut en bas avec des épingles d'or », en vue de « le sépar[er], pour toujours, de cet enfant » (*MO*, p. 700). Roman du manque, du dépit, de la mesquinerie, *Mont-Oriol* correspond donc à un schéma déceptif. S'opposant au mouvement centrifuge et ascendant de la conquête, la structure est ici celle de la clôture et du mouvement de repli. Et Bertin ? C'est, à n'en pas douter, le personnage clé de *Fort comme la mort*. Mais il n'est pas plus que Jeanne un battant. Ni comme artiste : l'incipit, nous l'avons vu, nous le montre « allongé sur son divan » cherchant en vain « le sujet d'un nouveau tableau » (*FCM*, p. 837-838). Ni comme amant : Any est parvenue sans mal à le lier à elle, à se l'attacher, à en faire son prisonnier. Ni comme homme : sa passion pour la jeune Annette constitue une nouvelle aliénation. Mariolle enfin, dans *Notre cœur*, porte dans son nom même son statut : il est une marionnette dont Michèle tire les ficelles, une petite poupée avec laquelle elle s'amuse et qu'elle prend le risque de casser. L'homme se trouve dépouillé de ses attributs.

De leur côté, les contes et nouvelles n'offrent pas plus de héros au sens traditionnel. De Mathilde Loiseau (I, 1198), héroïne de ce que Michel Crouzet appelle un « drame pour rien¹ », à Saint-Antoine, auteur d'une revanche lâche et minable (I, 772), en passant par Lesable (II, 127), foudroyé un soir de printemps par la prise de conscience de l'inanité de son existence, ou par les deux amis qui meurent pour rien eux aussi, la grande majorité des personnages de Maupassant, nous l'avons vu, sont des êtres écrasés, broyés par leurs proches, par leurs pulsions, par les conventions sociales, par la guerre, par le destin, par la vie. Ce sont tout sauf des Rastignac, tout sauf des conquérants. Maupassant explore cet univers – ouvert par Flaubert – de personnages falots et inconsistants et définit un nouveau tragique, un tragique qui n'a plus d'enjeux d'importance (comme autrefois l'évitement d'une guerre, la perte d'une couronne...) qui faisaient basculer définitivement et plus ou moins avec grand fracas non seulement l'existence de héros princiers mais encore le destin de toute une nation. Désormais, ce tragique est réduit à une dimension microscopique, sans que l'action des personnages ait réellement de portée. La geste épique, éblouissante de grandeur, a été remplacée par une série de gestes insignifiants comme celui, par exemple, de Jeanne traçant dans l'air les lettres du prénom de son fils (*UV*, p. 186), en un geste inutile et mou, où le mot à peine formé est effacé : voilà bien le signe de l'inachèvement de Jeanne elle-même, de sa

¹ « Une rhétorique de Maupassant », *op. cit.*, p. 248. Alain Buisine parle notamment à propos de ce conte de « punitions minables » (« En haine de Flaubert », *RSH*, 1994, n° 235, p. 112).

pusillanimité. Voilà désormais le nouveau sujet de la littérature : le rien, en écho au fameux vœu de Flaubert qui voulait « faire [...] un livre sur rien¹ ».

Non loin de ces anti-héros, on trouve dans notre corpus un certain nombre de héros ambivalents. Les motivations sont complexes chez ces personnages qui sont à la fois nobles et mesquins, charmants et dangereux. Prenons le cas de Bel-Ami, cette figure à plusieurs facettes. C'est un homme qui agit sans jamais se soucier des bonnes manières, sans se préoccuper des bienséances, sans respecter les valeurs. Mmes de Marelle et Walter, ses maîtresses, en ont bien conscience, elles qui lui reprochent tour à tour d'être une « crapule » (BA, p. 472), un individu « brutal », « grossier » « infâme » (BA, p. 414), d'être l'homme « le plus vil » de leur entourage (BA, p. 478). Clotilde a beau être la favorite, cela ne l'empêche pas, toute séduite qu'elle est, de faire preuve de lucidité et d'éprouver un certain mépris pour lui : « — Tu trompes tout le monde, tu exploites tout le monde, tu prends du plaisir et de l'argent partout, et tu veux que je te traite comme un honnête homme ? » (BA, p. 472). Le portrait-charge griffonné ici trouve sa pleine confirmation à la fin de la scène, lorsque le héros, poussé à bout, devient violent envers sa partenaire. Après lui avoir « lan[cé] par la figure un tel soufflet qu'elle [v]a tomber contre le mur », « il se ru[e] sur elle, et, la tenant sous lui, la frapp[e] comme s'il tapait sur un homme » (BA, p. 473). Bel-Ami est l'antithèse du héros courtois, de *l'honnête homme*. Son ambition première n'est jamais d'être noble, vertueux. C'est un arriviste sans scrupule, bien décidé à accéder par tous les moyens aux échelons les plus élevés (au sens de riches et puissants) de la société. Pour ce faire, mieux vaut, selon les propres termes de Maupassant, être « privé de conscience » (*Chro.*, J. III, p. 165). « Le vice triomphe à la fin » ? (*Chro.*, J. III, p. 167). Et alors ? Seule compte la réussite !

La grandeur qui pourrait faire de lui un double de Don Juan n'est pas non plus à chercher du côté de la désinvolture amoureuse de Bel-Ami. Car, à la différence du héros de Molière, Duroy, qui veut s'inscrire dans la société, ne mène aucune quête métaphysique. Quand Pierre Danger parle du « don-juanisme » du personnage, c'est pour le qualifier « de pacotille² ». De même, de son étude sur *Le Mythe de Don Juan*, Jean Rousset exclut

¹ Lettre à Louise Colet, 16 janv. 1852, *Corr.* (1851-1858, Pléiade, vol. II, n° 304). Voir à cet égard de Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éd. Interuniversitaires, 1994, 566 p.

² Pierre Danger, *PDM*, *op. cit.*, p. 120.

les roués et hommes à bonnes fortunes, heureux conquérants ou savants corrupteurs qui, de Crébillon fils à Laclos et Sade, peuplent tant de récits ; ni Lovelace, ni Bel-Ami, bien que souvent cités dans les traités et les bibliographies, ne figureront ici : il leur manque d'avoir combattu contre la Mort¹.

Le seul moment où Duroy se confronte à la mort, c'est dans la scène qui précède son duel, où transpire sa peur de mourir. Tandis que Don Juan tend la main au Commandeur, Bel-Ami, lui, choisit en cet instant crucial de boire et de ne « songer à rien » (*BA*, p. 316). En outre, alors que Don Juan instrumentalise ses proies par le mensonge, Bel-Ami, lui, ment comme il respire et, surtout, se ment à lui-même, de façon impulsive. Tandis que Don Juan veut corrompre pour corrompre, posséder la clé des âmes, le héros de Maupassant, même pas faux don juan, est vidé non seulement du panache éclatant mais surtout du caractère subversif du vrai.

Toutefois, nous n'irions pas jusqu'à dire que Bel-Ami est dépourvu de charisme. Les aspects que nous venons d'évoquer n'empêchent pas que, par son charme, par son audace, par sa volonté, par son insatiable ambition, par son énergie, par sa soif de vivre, par son habileté et son sens de l'adaptation, qui l'apparentent à un caméléon, Bel-Ami a quelque chose qui sort de l'ordinaire. Ses qualités sont tout autres que celles requises chez le héros classique. Il séduit, fascine, non seulement ses proches mais aussi ses lecteurs. Pourquoi ? Parce qu'il est radicalement amoral, capable de commettre des actions que lui seul s'autorise. Comme, à titre d'exemple, de déclarer sa flamme à la femme désirée au pied même du lit du mari mourant. Bel-Ami est un héros si l'on redéfinit la notion en ces termes : celui qui donne corps aux pensées inavouées et inavouables, celui qui puise toute sa force dans sa bassesse même, *celui qui ose*, pour reprendre sous forme masculine le titre d'une chronique de Maupassant (*Chro.*, J. II, p. 333). Et à ce titre, il est un personnage exemplaire. Au fond, Maupassant, sans s'identifier à lui, se sert de cette figure pour secouer la société hypocrite et féroce de ce temps.

Le père Milon est également un personnage ambivalent. En pleine guerre de 1870, voilà un vieillard qui tue à lui tout seul seize Prussiens. Il y a là de l'inconscience, mais aussi de la bravoure. La « pose d'humble héros » que le vieil homme adopte devant ses juges (I, 828), le courage avec lequel, « impassible », il fait face au peloton d'exécution, la sérénité avec laquelle il affronte la mort, « envoya[n]t des sourires » à sa famille (I, 829), le récit encadrant qui montre les descendants se commémorant la scène, tout concourt à faire de lui un « gueux magnanime » (I, 828), selon les propres mots du capitaine ennemi. Mais le narrateur ne s'inclut pas dans ce regard glorifiant. Face à ce personnage singulier, il ne

¹ Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan* (A. Colin, 1978, p. 17).

tranche pas. Cela tient notamment à la diversité des motivations, qui ne sont pas du même ordre, exposées par le vieil homme devant le tribunal :

— Vous, et pi vos soldats, vous m’avez pris pour pus de chinquante écus de fourrage avec une vache et deux moutons [...]. J’ai fait campagne, dans le temps. Et puis, c’est vous qu’avez tué mon père, qu’était soldat de l’Empereur premier. Sans compter que vous avez tué mon fis cadet, François, le mois dernier, auprès d’Évreux (I, 826, 828).

On voit comme la question de l’héroïsme est problématique dans ce texte où se confondent cupidité, vengeance et patriotisme. Ici, la limite est floue entre élans patriotiques, intérêt personnel et pulsions sadiques. L’allusion à l’avarice du bonhomme et la jouissance que lui procure les meurtres des Prussiens en font autre chose qu’un héros ; ce héros mêlé laisse perplexe. Au même titre que la mère Sauvage, dont l’action relève selon le narrateur de « l’héroïsme atroce » (I, 1224). Seul un oxymore, en effet, peut qualifier la vengeance à la fois cruelle et patriotique, « sauvage et légitime » (I, 86), courageuse et lâche de cette mère en souffrance. Les quatre garçons, qui ne sont pour rien dans son malheur, sont des boucs émissaires. Mais, femme à qui la guerre a ôté mari et fils, vieille dame fusillée par l’ennemi, elle aussi est une victime. D’ailleurs son patronyme de « Sauvage » ne la hisse-t-il pas au rang de figure ? Là encore, le lecteur est livré à lui-même, confronté à un personnage qui suscite des sentiments contradictoires, sans possibilité de choisir son camp, de choisir tout court. La fonction de ces glorieux rustiques et sauvages n’est-elle pas de déconstruire, de saper la figure idéologique du héros, dont Maupassant éprouve le caractère inauthentique, fallacieux ?

À côté de ces héros ambivalents, on trouve enfin les héros humbles¹, les héros inconnus (I, 86), ceux qui agissent spontanément, sans calcul, sans rechercher la gloire, qui sont « intrépides sans spectateurs et dévoués sans rémunération » (*Chro.*, J. II, p. 6). Ce sont les héros modestes, qui donnent leur nom à une chronique de Maupassant (*Chro.*, J. II, p. 5). C’est dans ses contes, et non dans les romans, que l’écrivain met en scène ce type de figures qui, en l’occurrence, sont exclusivement féminines. La belle Irma, Boule de suif, Clochette, Rachel, la Rempailleuse, toutes sont de cette trempe-là. Dans « Mademoiselle Fifi », c’est pour le meurtre d’un officier prussien, apparenté à une « belle action », que Rachel la prostituée est épousée par « un patriote sans préjugés » (I, 397). Quant à Boule de suif, elle est au fond la seule protagoniste du conte à être une patriote, une patriote en acte, qui défend l’honneur contre l’intérêt particulier. Enfin, si Irma, la prostituée du « Lit 29 », considère

¹ Le terme apparaît dans « Mademoiselle Cocotte » (I, 758) et dans l’épigraphe d’*Une vie* (R, p. 1).

après coup mériter plus que son capitaine d'amant la « croix d'honneur » (II, 184), c'est parce qu'elle a vaillamment combattu l'ennemi... en transmettant sciemment la syphilis à ses clients prussiens ; elle est une combattante de l'ombre. Chez ces trois prostituées, l'héroïsme, loin d'être un acte réfléchi, intellectualisé, est une réponse immédiate, première, spontanée.

Cette grandeur dans la petitesse vaut aussi pour les personnages autres que des filles publiques. Dans « Clochette », une jeune fille saute de la fenêtre du grenier pour préserver la réputation de son amoureux. Le soin de l'autre précède le souci de soi. La belle se brise la jambe (II, 852). Elle boitera à vie, d'où son surnom. Commentant cette histoire, le médecin fait de Clochette une « héroïne, de la race de celles qui accomplissent les plus belles actions historiques » : c'est « une martyre, une grande âme, une Dévouée sublime ! » (II, 855). Le dernier adjectif redouble l'effet produit par la majuscule de « Dévouée », qui n'apparaissait pas dans le manuscrit original¹. On ne trouve trace d'aucune ironie ici envers ce personnage défini par son héroïsme discret, son courage muet, son renoncement spontané ; au contraire, on sent combien l'auteur partage toute la compassion de son narrateur interne. Quant à la Rempailleuse, le médecin-narrateur du conte, en faisant le choix de raconter son histoire, s'inscrit en faux contre les mondaines qui l'écoutent, enclines à penser que « l'amour [ne devrait] frapper que des êtres fins et distingués » (I, 547). Ici, c'est à une « haillonneuse », à une « vermineuse » que le premier rôle est donné (I, 547). L'une des femmes de l'auditoire, une marquise, commente cette aventure poignante en affirmant que « décidément, il n'y a que les femmes pour savoir aimer ! » (I, 552) : derrière la maxime en apparence banale s'exprime l'empathie d'une noble envers une « va-nu-pieds » (I, 548), qui va même jusqu'à l'identification puisque l'emploi du pluriel « les femmes » abolit toute distinction entre classes. L'histoire sert à réévaluer les préjugés. Les cas que nous venons de citer montrent que ceux qui font preuve de grandeur sont des personnages humbles ; mais il faut noter que le terme « sublime », dans « Clochette », est à créditer au médecin et, dans « La Rempailleuse », n'est pas prononcé. Quant à l'« âme magnanime de [cette] pauvre femme » (II, 852) – la première des deux –, c'est le narrateur interne qui l'évoque, en tant qu'adulte qui se souvient d'un épisode de son enfance. Si sublimité il y a, donc, elle n'est jamais nommée comme telle. Dans les deux cas, le narrateur externe se garde de recourir à ce genre de mots, qui ne font pas partie du vocabulaire de Maupassant.

À cet égard, il faut accorder un traitement particulier à « L'Infirmes » (II, 1045), dans lequel Mariane Bury voit « une véritable leçon de rhétorique du réel² ». Dans un train, le

¹ Voir Louis Forestier (II, 1598).

² Mariane Bury, *PM, op. cit.*, p. 158.

narrateur rencontre un individu qu'il reconnaît. L'infirme d'aujourd'hui était autrefois valide, et fiancé. Alors le narrateur essaie d'imaginer ce qu'a été sa vie et invente un roman (respectant son engagement, la jeune fille a épousé son fiancé, même s'il est revenu de la guerre mutilé) ; mais cette histoire, de type romantique, est de celles « où les gens sont trop beaux pour être vrais ». Le narrateur en conçoit donc aussitôt une autre (la jeune fille, mariée avant la guerre, s'est résignée à rester avec ce mari devenu un poids) ; mais cette variante est « noire et réaliste, pleine d'une rhétorique naturaliste qui parodie quelque peu Zola¹ ». En fait, la véritable version est bien plus vraisemblable que les deux autres : de retour du front, le jeune homme blessé a renoncé à sa fiancée, bien décidé à ne pas être épousé par « générosité » (II, 1049). Le conte, donc, ne penche ni du côté du romantisme, ni de celui du naturalisme. Il opte en revanche pour une fin « un peu dérisoire² », bien éloignée du « beau sacrifice » qu'appelaient dans l'esprit du narrateur « ces moignons héroïques » (II, 1049). Maupassant interdit les grands sentiments : le lecteur, à l'image du narrateur, voit ses attentes contrariées. C'est à une *littérature du réel*³ qu'il a affaire, à une littérature qui cherche non pas à plaire, mais à sonner vrai, et juste⁴. Ce texte singulier en témoigne, c'est donc vraiment à une nouvelle conception de la littérature que nous assistons, et qui a pour fonction de modifier, par un travail du négatif, la position du lecteur. L'écriture primitive, au sens où nous l'avons définie en début de développement, est une écriture résolument inconfortable.

b- Bel-Ami, un Christ à moustache⁵

Après la figure du héros, penchons-nous sur quelques sources littéraires ou bibliques, que Maupassant dégrade à l'envi. Et commençons par un passage de *Bel-Ami* qui n'est rien moins qu'une réécriture parodique de la figure christique. N'en déplaise à Charles Castella qui voit en Bel-Ami un héros qui dépasse la médiation et devient un dieu lui-même⁶, la scène du tableau révèle l'ironie ravageuse de l'écrivain à l'égard de son personnage, certes, mais aussi à l'égard des dieux et des croyants. Expert en placement financier de tous ordres, Walter

¹ Mariane Bury, *PM*, *op. cit.*, p. 158-159.

² Mariane Bury, *PM*, *op. cit.*, p. 159.

³ Étant entendu que « les Réalistes de talent » sont « des Illusionnistes » (*R*, p. 709).

⁴ Même justesse dans « Le Pardon », où Berthe ne fait partie ni de ceux qui sont « tellement intègres que rien ne leur ouvre les yeux » (I, 583), ni de ceux qui « trébuchent éperdus, [...] se croyant « [...] les victimes misérables d'événements funestes et d'hommes particulièrement criminels » (I, 584).

⁵ L'image de la moustache frisée revient à plusieurs reprises dans le roman (*BA*, p. 209, 351, 397).

⁶ Voir Charles Castella, *SRVSM*, *op. cit.*, p. 105-113. Le critique reprend ainsi, en l'appliquant à notre corpus, la thèse de René Girard sur la médiation (voir *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, *op. cit.*).

a fait l'acquisition d'un tableau représentant *Jésus marchant sur les flots* (BA, p. 433). Face à la toile, la surprise de la jeune Suzanne est totale :

— Mais il vous ressemble, Bel-Ami. Je suis sûre qu'il vous ressemble. Si vous aviez des favoris, ou bien s'il était rasé, vous seriez tout pareils tous les deux. Oh ! mais c'est frappant !

Elle voulut qu'il se mit debout à côté du tableau ; et tout le monde reconnut en effet que les deux figures se ressemblaient ! [...]

Mme Walter demeurait immobile, contemplait d'un œil fixe le visage de son amant à côté du visage du Christ, et elle était devenue aussi blanche que ses cheveux blancs (BA, p. 448).

En regroupant Bel-Ami et le Christ dans la formule « tous les deux », Maupassant empêche de hiérarchiser ou même de distinguer l'ici-bas de l'au-delà. Ce qu'on appelle la double nature du Christ, à la fois Dieu et homme, est réinterprété à la lumière du cynisme par l'écrivain. « Mais il vous ressemble » : le Christ a perdu sa majuscule, sa gloire, son caractère sacré. La banalisation s'effectue aussi par le passage au pluriel, « pareils tous les deux », à interpréter comme un nivellement par le bas. Sans doute Mme Walter, qui dès lors confondra « les deux figures », y voit elle un nivellement par le haut. D'ailleurs, la lividité de son visage à elle, ainsi que la pétrification de son corps n'en font-elles pas une nouvelle Pietà, totalement désacralisée ? Cette confusion entre profane et sacré, déjà annoncée par la scène du rendez-vous à l'église de La Trinité¹ (BA, p. 396), se poursuit à l'annonce du mariage de sa fille. Désespérée, Mme Walter va puiser consolation auprès du Jésus du tableau, mais c'est le trouble et non la paix qui envahit son âme : « ce n'était plus Dieu, c'était son amant qui la regardait. C'était ses yeux, son front, l'expression de son visage, son air froid et hautain ! Elle balbutia : — Jésus ! Jésus ! Jésus ! Et le mot *Georges* lui venait aux lèvres » (BA, p. 469). Par ce lapsus, l'appel à Dieu se confond avec l'appel à l'amant : la prière de la croyante, constituée de « mots d'amour » et d'« invocations passionnées » (BA, p. 469), prend la forme d'une déclaration enflammée. On est à la jonction des registres amoureux et religieux², comme dans les *Lettres de la religieuse portugaise*³. Le travail de Maupassant inverse l'analogie traditionnelle puisqu'on passe du sens spirituel au sens littéral : la ferveur se dégrade en « ardeur » (BA, p. 469), dans une scène où bientôt la figure de l'amant se superpose à celle du Christ, jusqu'à l'effacer, de même qu'à l'église « l'apparition céleste

¹ Sur le lien entre église et érotisme, voir « En carême » (Chro., D. I, p. 622), « Le Verrou » (I, 491) et « Les Caresses » (I, 956).

² On pense ici à la lettre de Flaubert à Louise Colet, à propos de la rencontre du sexe et du sacré qui, par une suite de transitions, « vous fait glisser, sans qu'on s'en doute, des hauteurs du ciel aux profondeurs du cul » (23 fév. 1853, *Corr.*, vol. I, p. 39).

³ Lettres considérées comme l'œuvre du comte de Guilleragues (1669).

attendue » était systématiquement chassée par l'image obsédante du visage du jeune homme (BA, p. 397). Et, comment s'étonner, dès lors, que cette scène se passe dans la serre de l'hôtel particulier des Walter, qui « fai[t] une sorte de chapelle dans une forêt d'arbres singuliers » (BA, p. 469) ? Quel rapport entre une chapelle et la sensation qui se dégage de la luxuriance des plantes capiteuses, de la moiteur de l'atmosphère, de l'ivresse voluptueuse des sens ? Sous ces « lourdes plantes », sous cette « haleine pesante », sous « l'air de ce bois étrange » qui « étourdi[t], gris[e] » (BA, p. 469), le désir de l'étreinte a envahi Virginie qui a bien compris « que la lutte était inutile ! » (BA, p. 398). Dans ce monde d'où le spirituel est évacué, le désir est la seule force suprême. Elle est primitive cette écriture où la libido triomphante balaie, comme innocemment, tout sentiment de sacré.

c- « La Petite Roque », un épisode biblique détourné

Remontons plus haut dans la Bible, jusqu'à un passage dont « La Petite Roque » nous semble une réécriture audacieuse et dérangeante. Citons d'abord le texte de Maupassant.

Renardet, en approchant, crut entendre un léger bruit, un faible clapotement qui n'était point celui du ruisseau sur les berges. Il écarta doucement les feuilles et regarda. Une fillette, toute nue, toute blanche à travers l'onde transparente, battait l'eau des deux mains, en dansant un peu dedans, et tournant sur elle-même avec des gestes gentils (II, 638).

Or, à lire cette scène clé, comment ne pas penser à une autre scène de bain, originelle, tirée de l'*Ancien Testament* ?

Un jour, Suzanne vint, comme les jours précédents, accompagnée seulement de deux petites servantes, et, comme il faisait chaud, elle voulut se baigner au jardin. Il n'y avait personne : seuls les deux vieillards¹, cachés, étaient aux aguets².

Même si le décor est sensiblement différent dans les deux textes (la scène biblique se passe dans un jardin à Babylone, la scène du conte dans une futaie à la campagne), les deux épisodes ont en commun le motif de la jeune fille au bain, l'érotisme, la distribution des personnages. Si Renardet n'est pas un vieillard, étant bien plus vieux que la fillette, il pourrait l'être à ses yeux. Lui aussi se fait voyeur. De même que les deux hommes se jettent sur leur victime, de même Renardet « se ru[e] sur elle et la saisi[t] dans ses bras » (II, 639). Mais à

¹ La bonne traduction du mot « vieillard » serait plutôt *anciens, sages*.

² *Ancien Testament*, « Livre de Daniel », XIII, 15-16. Plus précisément, il s'agit du Supplément au « Livre de Daniel », considéré comme apocryphe par les juifs et les protestants mais pas par les catholiques et les orthodoxes.

partir de là, le sort réservé à chacune des jeunes filles diffère très nettement. Chez Maupassant, l'innocente est sacrifiée. Dans la Bible, la jeune fille, par ses cris, échappe au viol. À ses proches qui accourent, les deux vieillards affirment l'avoir trouvée avec un jeune homme. Lors d'un procès dirigé par ceux-là mêmes qui ont tenté d'abuser d'elle, au préalable « désignés comme juges » par le peuple, l'accusée est « condamnée à mort¹ ». Alors, Suzanne implore Dieu, qui intervient providentiellement, mais sous une forme indirecte : il « suscit[e] l'esprit sain d'un jeune enfant, Daniel, qui se m[e]t à crier : — Je suis pur du sang de cette femme² ! ». L'enquête est confiée à ce jeune garçon, symbole de pureté, qui confond les deux vieillards pour faux témoignage. Tout vieux et respectés qu'ils fussent jusqu'à présent, ceux-ci sont châtiés. La résolution est morale. Dans « La Petite Roque », on ne trouve rien de tel. Il n'y a pas de justice divine chez Maupassant. Quant à la justice humaine, elle est bafouée, comme nous l'avons vu précédemment³, puisque le meurtrier est aussi le maire : le hors-la-loi est aussi le représentant de la loi.

Mais ce qui trouble surtout, ce sont les distorsions que le conte opère vis-à-vis de la scène biblique primitive. Le conte de Maupassant, qui procède à une actualisation des motifs du texte biblique, renvoie paradoxalement à un décor et à des comportements nettement bruts et sauvages, contrairement au caractère libidineux, *raffiné*, hypocrite des deux vieillards qui assaillent Suzanne. Au fond, c'est comme si le texte de Maupassant, une fois intégrées et ingérées certaines références classiques, remontait aux origines, comme en amont de la culture ; comme si son écriture voulait s'aventurer sur des terres lointaines, encore vierges de toute représentation littéraire. Ce conte ne constitue-t-il pas une application littéraire de la *tabula rasa*⁴, une remontée vers un texte de naissance, antérieur au texte biblique ?

Si la confusion des rôles existe déjà dans la scène de l'*Ancien Testament* où les deux vieillards ne sont autre que des juges de Babylone, elle s'arrête dès lors qu'entre en scène Dieu, sous la figure de l'enfant. Maupassant, lui, avec le motif du dédoublement, donne à cette confusion des rôles une dimension vertigineuse. Ainsi Renardet, le criminel, est aussi celui-là même qui canalise et même repousse les badauds mus par un voyeurisme qu'il exècre. Se voit-il, lui, démultiplié dans leur regard, Rétine fragmentée, en quelque sorte, par leur grouillante présence, qui implique une sorte de dépossession ? « Il se jeta sur ses administrés en balbutiant : — Foutez-moi le camp... foutez-moi le camp... tas de brutes... foutez-moi le camp [...]. Si un de vous approche, je lui casse la tête comme à un chien » (II,

¹ *Ancien Testament*, « Livre de Daniel », XIII, 5, 41.

² *Ancien Testament*, « Livre de Daniel », XIII, 45-46.

³ Voir notre partie intitulée « La justice discréditée » (II, B, 2).

⁴ La métaphore est prise au grec et employée par Aristote pour représenter l'âme de la naissance.

626, 627). Ici, prosaïquement et follement, loin de tout programme, *je est un autre*¹. Le dédoublement du personnage était déjà visible dans la scène juste antérieure, où le maire recouvre de sa veste le corps de la fillette (II, 626), dans un geste doublement symbolique, à la fois de protection et d'oblitération. Mais comment interpréter ces gestes et propos à double entente ? Faut-il y voir la trace du remords, de la culpabilité, de la honte ? La honte apparaîtrait alors comme le vestige d'un sentiment noble qui prouverait que, par delà l'horreur de l'acte, le personnage a encore une conscience ; par la honte, il reconnaîtrait en son for intérieur la responsabilité de son crime, et commencerait à l'assumer. Mais on assiste bien plutôt ici, par une sorte de transfert, à un glissement : c'est le public qui a une conduite honteuse ; l'horreur se déplace et se concentre ailleurs. Ce n'est pas le moi qui est haïssable², ce sont les autres. Ils sont des brutes qu'il faut dompter, comme il aurait dû se dompter lui-même au moment du crime. Tout se passe comme si Renardet tentait de se rattraper : il joue pleinement et sincèrement son rôle de maire. Maire il l'est quand il cherche activement, avec ses pairs, les vêtements de la victime ; quand il demande au juge pourquoi le meurtrier a laissé « le corps en plein air, en pleine vue » (II, 628) ; quand il promet à la mère que celui-ci sera pris et puni (II, 629). Il est maire aussi *pleinement* qu'il a été criminel. Ainsi a-t-il ce double statut dans le procès : juge et partie. En effet, alors que, dans le texte biblique, c'est à une tierce personne que Dieu recourt pour rétablir la justice, chez Maupassant, la relation ne s'ouvre pas à un troisième pôle : il y a confusion des rôles ; comme dans la tragédie d'Œdipe, c'est le meurtrier qui est l'enquêteur. Consulté en tant que maire et notable par le juge, Renardet procède à « l'inspection morale » de tous les habitants de son village, y compris de lui-même en se décrivant comme un « homme bourru qui bat les gardes et les cochers » (II, 631), garantissant par cette autocritique son impartialité. Occupé à « guider et égarer la justice » (II, 640), le maire joue au chat et à la souris avec la loi, comme sans doute avec lui-même.

Entre la scène du meurtre et la scène de la découverte du corps, Renardet n'est *ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre*³. C'est là, dans cet entre-deux entre méconnaissable et reconnaissable, que se pose le problème de l'identité du personnage. Il n'y a pas ici, comme chez Baudelaire, la double postulation de l'enfer et du ciel, qui fait de l'homme tantôt un être de lumière, tantôt un être de ténèbres. Chez Maupassant, le héros n'est plus un personnage

¹ Rimbaud, « À Georges Izambard », *Lettres du voyant* (1871).

² Selon Pascal, « le moi est haïssable », *Pensées* 455 (éd. Brunschvicg, Garnier, 1951, p. 190).

³ « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant/D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime/Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même/Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend » : Verlaine, « Mon rêve familier », *Mélancholia*, VI, *Poèmes saturniens* (1866). Notons que le contexte, chez Verlaine, est tout à fait différent, puisqu'il s'agit d'un poème d'amour.

entier, mais un être fondamentalement divisé et opaque : il est à la fois un *je* et un *il* ; il est, dans le même temps, un sujet propre doublé intimement d'« une seconde âme indépendante et violente » (*PJ*, p. 739). Et précisément, cette opacité se dit dans la construction même du récit, très particulière. En effet, en plein milieu du texte, alors que Renardet vient de tenter de se tirer une balle dans la bouche, le narrateur procède à un retour en arrière : « Il avait senti, en se levant, ce matin-là, le matin de l'horrible jour... » (II, 637). Mais lorsque, sept pages plus loin, on revient au moment que l'on avait quitté (« il avait saisi son revolver, et puis il n'avait pas osé tirer », II, 644), rien n'indique qu'il y a eu *flash-back* : « L'heure du dîner sonna » (II, 644), les temps verbaux des deux séquences pourtant inversées dans le temps sont les mêmes. Le récit reprend son cours exactement comme s'il avait été chronologique. C'est ce qui amène Louis Forestier à parler d'« une sorte de très fine surimpression¹ ». Alors que le texte renvoie à un événement passé, les deux moments sont confondus. Pourquoi ne pas voir, dès lors, dans cette « surimpression » la traduction stylistique et substantielle du dédoublement du personnage ? Renardet n'a pas été d'abord un criminel puis un homme hanté (par la fillette et une forme de remords). Il est les deux. Il y a juxtaposition, et non pas succession des deux figures. Maupassant ne fait pas défiler des personnes, mais montre leur coexistence. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que ce drame ne trouve d'issue que dans le suicide. En évacuant de son récit tout tiers impartial (et *a fortiori* toute intervention divine), Maupassant nous dit que, dans son principe, ce meurtre ne regarde que le héros. C'est une histoire entre lui et lui. Plus que le meurtre de la petite Roque (là comme ailleurs, nous y reviendrons, le titre est trompeur), le thème du conte est la mort du sujet. Chez Maupassant, le sujet n'est plus une entité rassurante et stable, mais un être éclaté. Tout se passe comme si ses personnages étaient à double-fond², comme si le meuble à tiroirs secrets de « La Chevelure » était une métaphore de l'âme humaine. De même que Renardet est et un criminel, et un représentant de la loi, Renardet – osons-le dire – est une victime tout autant qu'un bourreau. Il ne se perdra pas puisque la question de l'âme n'est pas soulevée, il perdra seulement. Mais à la fin, avec le triomphe de l'injustice, règne le chaos. Par son suicide, qui n'a que les apparences d'un rétablissement de l'ordre, le meurtrier échappe non pas à la justice des hommes mais à sa hantise personnelle. Amoral bien plus qu'immoral, le conte est une sorte d'enquête psychologique où l'inconscient prend des formes et une dimension angoissantes. Il est un gouffre ouvert sur les tréfonds de l'être humain, dont le lecteur ne sort que vivement perturbé.

¹ Louis Forestier (II, 1522).

² Valentina Fenga, « Le double-fond de l'âme : étude autour de T. De Quincey, E.T.A. Hoffmann, G. de Maupassant », *Revue des littératures de l'union européenne*, n° 6, mai 2007, p. 1-21.

On est bien là en présence de l'écriture primitive telle qu'on l'a définie plus haut, génératrice de désordre et d'angoisse.

d- Pierre, un héros tragique sans grandeur

En tant que héros tragique sans grandeur, le personnage de Pierre Roland témoigne à son tour de cette violence faite au lecteur caractéristique de l'écriture de Maupassant. En quoi Pierre est-il un héros tragique dégradé ? Dans sa quête forcenée de la vérité¹, Pierre a quelque chose de la figure d'Œdipe. Tout au long de la pièce de Sophocle, le héros – conformément à l'une des deux étymologies de son nom² – s'attache à proclamer sa quête de vérité : « je remonterai aux racines », « j'irai jusqu'au bout », « je veux tirer la chose au clair », « j'ai résolu de voir clair », « j'ai le droit de savoir », « il me faut l'entendre³ ». Pierre lui aussi est sujet à une « invincible envie de savoir⁴ » (*PJ*, p. 774) ; lui aussi est dépassé par cette vérité qui semble guidée « par une main qui attire et étrangle vers l'intolérable certitude » (*PJ*, p. 769). Comme Œdipe qui, bien que régnant sur Thèbes, n'était pas thébain, Pierre est symboliquement un étranger : non reconnu parmi les siens pour ce qu'il est, il devra partir. Comme Œdipe, et comme lui à son insu, Pierre entretient une relation incestueuse avec sa mère⁵, la seule femme de sa vie, le seul être qu'il aime « au monde » (*PJ*, p. 763). De même que Laïos est tué, de même le père Roland est-il, sinon éliminé, du moins disqualifié comme époux, par Maréchal puis par les deux fils. Comme Œdipe⁶, Pierre est confronté au déni de ses proches, et en particulier de Jean qui, après l'avoir prié de se taire (*PJ*, p. 801), déclare à leur mère : « — Ça n'est pas vrai. Je sais bien que ça n'est pas vrai » (*PJ*, p. 804). Comme Œdipe⁷ encore, Pierre ressent cette quête comme une souffrance : ses raisonnements, son besoin de savoir lui « tortur[ent] » (*PJ*, p. 769) et « lui mord[en]t le cœur⁸ » (*PJ*, p. 774). Comme Œdipe enfin qui réduit, dans un premier temps, les déclarations de Tirésias à un « roman⁹ », Pierre

¹ « — Il faut savoir. Mon Dieu, il faut savoir » (*PJ*, p. 765).

² *Oïda*, parfait qui signifie « je sais pour l'avoir vu, par expérience » ; la seconde étymologie étant *oïdi-pous*, qui signifie « pied gonflé », au sens propre et figuré, donc « qui va de travers » (qui boite).

³ *Œdipe roi*, Livre de Poche, trad. V.-H. Debidour, 1994, p. 13, 14, 72, 73, 79, 80.

⁴ Voir « Monsieur Parent », qui traite également de la filiation : « ne pas savoir était intolérable ! » (II, 596).

⁵ S'imaginant le « mari » de sa mère, Pierre ressent son mensonge comme une « trahison » (*PJ*, p. 779).

⁶ Plusieurs fois, Jocaste implore Œdipe d'« efface[r] » ce qu'il a entendu, de « renonce[r] à cette enquête ». De même, tout comme Tirésias qui le réfrène, le Vieux Pâtre prie Œdipe de « n'en demande[r] pas plus ! » (*Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 24, 71, 72, 77).

⁷ Tirésias annonce au héros qu'il va être « atrocement broyé » (*Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 30).

⁸ *A contrario*, Bel-Ami se convainc qu'il « serai[t] bien bête [...] de [s]e tracasser, de [s]e ronger l'âme » (*BA*, p. 375).

⁹ *Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 28.

espère un moment s'être « trompé » (*PJ*, p. 769). Et le parallèle entre les deux figures s'opère jusque dans le motif des yeux fermés qui voient (*PJ*, p. 764).

Mais Pierre n'est pas, comme le héros tragique de l'Antiquité, acteur de son destin. Alors que c'est Œdipe qui, une fois la vérité découverte, se crève les yeux et se bannit lui-même, c'est sous la pression de Jean que Pierre s'exile¹ (*PJ*, p. 816). Certes, la violente dispute qui, suite à sa révélation, l'oppose à son frère déclenche chez lui « un besoin de fuir intolérable » (*PJ*, p. 813). Mais c'est Jean qui transforme ce désir en réalité, lui trouvant un poste sur le transatlantique (*PJ*, p. 814). Quant à la visite du bateau et de sa cabine, elle fait de lui, plutôt qu'un médecin, un malade : « sans cesse il sentirait remuer ce navire sous ses pieds. Les jours d'orage il faudrait s'appuyer aux cloisons, s'accrocher aux portes, se cramponner aux bords de la couchette étroite pour ne point rouler par terre » (*PJ*, p. 823). Comme Œdipe, le personnage de Maupassant va devenir un « vagabond » (*PJ*, p. 823), exilé hors de la cité des hommes ; « plus d'arbres, de jardins, de rues, de maisons, rien que de l'eau et des nuages » : c'est un monde élémentaire réduit à deux éléments, l'air et l'eau, les moins solides des quatre (*PJ*, p. 823). Il sera un paria bien faible face aux « forces brutales du monde » que sont notamment « la pluie, le vent, l'orage » (*PJ*, p. 823), substituts profanes des « puissances surnaturelles² » évoquées par le prêtre du prologue d'*Œdipe roi*. Mais si Œdipe part sur les routes, Pierre part sur la mer, qui représente l'un de ces éléments hostiles privant définitivement l'homme de stabilité et de sérénité, le ballottant indéfiniment. Cruellement, son perpétuel roulis dit le mal-être d'un homme qui n'aura réussi à trouver sa place ni parmi ses semblables ni parmi les siens, qui n'a cessé de tanguer, déjà, sur la terre ferme, boiteux qu'il est. Sur ce bateau, le voilà condamné à errer sans but et à rester enfermé dans un espace clos, dépourvu de perspectives, au risque d'être happé par les flots. Cette symbolique de la mer comme danger permanent est d'autant plus forte que, dans ses descriptions du port, Maupassant convoque les figures mythologiques des sirènes³ et des cyclopes⁴. C'est la sirène « des navires perdus dans la brume » qui émet « une plainte lamentable et sinistre », mais aussi la sirène du port qui « pouss[e] une clameur déchirante » (*PJ*, p. 763, 766). Quant aux phares, ils ressemblent à « deux cyclopes monstrueux et jumeaux⁵ », à deux « colosses » et

¹ Voir encore « Monsieur Parent » : « Ne vaudrait-il pas mieux [...] se sauver soi-même très loin, si loin, qu'il n'entendrait plus jamais parler de rien, jamais ! » (II, 596).

² *Œdipe roi*, *op. cit.*, p. 8.

³ Voilà ce que, dans *L'Odyssée*, Circé dit des sirènes : « L'imprudent qui s'approche et prête l'oreille à la voix/de ces Sirènes, son épouse et ses enfants/ne pourront l'entourer ni fêter son retour chez lui » (chant XII, éd. La Découverte, trad. Ph. Jaccottet, 1992, p. 199).

⁴ Le cyclope est décrit dans *L'Odyssée* comme un « monstre gigantesque » au « cœur cruel », dévoreur d'hommes (chant IX, *op. cit.*, p. 147, 149, 150).

⁵ On trouve la même métaphore du cyclope et de la sirène dans « L'Épave » (II, 663-666).

leurs rayons aux « queues géantes de deux comètes » (*PJ*, p. 737). Tous ces éléments confèrent à la scène une dimension surnaturelle et inquiétante, que la description du paquebot en « énorme monstre courant sur l'eau » (*PJ*, p. 831) ne fait que renforcer. Après tout (ou plutôt avant tout), c'est sur terre que l'homme, comme l'indique son nom même, est chez lui.

Si Œdipe et Pierre se distinguent, c'est aussi par leur rapport à la parole. Voyons sur quel mode le personnage de Maupassant, au moment de vérité, s'adresse à son frère :

il fallait qu'il vidât son cœur ! et il dit tout, ses soupçons, ses raisonnements, ses luttes, sa certitude, et l'histoire du portrait encore une fois disparu.

Il parlait par phrases courtes, hachées, presque sans suite, des phrases d'halluciné.

Il semblait maintenant avoir oublié Jean et sa mère dans la pièce voisine. Il parlait comme si personne ne l'écoutait, parce qu'il devait parler, parce qu'il avait trop souffert, trop comprimé et refermé sa plaie [...], il parlait comme s'il eût confessé sa misère et la misère des siens, comme s'il eût jeté sa peine à l'air invisible et sourd où s'envolaient ses paroles (*PJ*, p. 801-802).

On croirait voir ici le premier homme, inventant la parole pour parler au monde dans une sorte de stupeur. Il n'y a aucun dialogue, aucun échange dans cette quête qui, comme pour Œdipe, est une enquête : il y a juste la terrible vérité jetée à la face du cadet, comme vomie. Mais, bien que son frère soit présent, Pierre soliloque dans cette scène, qui se terminera sans que Jean ait repris la parole, à la différence d'Œdipe qui a des interlocuteurs, et même des contradicteurs. De fait, le roman nous le montre presque tout le temps seul, replié sur lui. Peut-être même que ses méditations obsessionnelles, dans la mesure où elles se développent en son for intérieur, c'est-à-dire hors du débat avec autrui comme personne réelle, mais seulement dans le conflit avec « l'autre qui est en nous » (*PJ*, p. 736), le renvoient à quelque chose de plus primitif, à une solitude de l'individu parlant seul, sans cesse, comme un fou, jusqu'à l'enfermement quasi cellulaire de la fin. En l'empêchant d'accéder à l'altérité et à la communication réelle, *l'autre qui est en nous* met le *je* en péril, le pousse, au bord de la folie, vers l'aliénation. C'est pourquoi, alors qu'Œdipe aveugle est conduit par sa fille Antigone, qui partage sa souffrance, Pierre, au milieu de la foule qui peuple le bateau, reste seul.

Néanmoins, à l'instar des héros tragiques, Pierre inspire dans le même temps terreur et pitié. Il terrifie parce qu'il prend plaisir à faire souffrir les autres ; il suscite la pitié parce qu'il souffre de cela même et se sacrifie. Mais Pierre est un héros dont les motivations sont ambiguës, dont la grandeur est teintée de mesquinerie, voire de bassesse. Alors qu'Œdipe lutte contre la fatalité en fuyant Corinthe une fois l'oracle révélé, Pierre, lui, ne peut pas combattre puisqu'il arrive après. De surcroît, Œdipe confirme son statut de héros en se

crevant les yeux, en accomplissant sur lui-même, librement et sans hésitation, un effroyable sacrifice (bien différent du *simple* suicide de Jocaste). D'autant que Sophocle offre à son héros (qui devient ainsi mythe) la possibilité, dans *Œdipe à Colone*¹, d'être absous. Maupassant, lui, n'offre ni expiation ni salut à Pierre, et lui propose une fin insignifiante.

Mais, Pierre est aussi une figure dégradée d'Ulysse. Tandis que le héros mythologique a réussi à échapper aux forces supérieures, à tromper les sirènes en se faisant attacher au mat de son bateau, Pierre, lui, va payer (cher) le prix de sa connaissance, sa transgression de l'interdit. Tout, à la fin du roman, laisse penser qu'il va être « englout[i] » par les flots (*PJ*, p. 823) : « la mer invisible ensevelie sous les brouillards » (*PJ*, p. 766) ou encore « froide et dure comme de l'acier » (*PJ*, p. 830) ; la tentation de Pierre « de se noyer pour en finir » (*PJ*, p. 785) ; l'impression qu'il a d'être « noyé dans sa pensée torturante » (*PJ*, p. 775) ; sa silhouette étendue « comme un cadavre » sur « le galet », qui l'apparente à un naufragé (*PJ*, p. 796) ; le lit de sa cabine, « étroit et long comme un cercueil » (*PJ*, p. 827) ; l'image du paquebot qui « fon[d] dans l'Océan » (*PJ*, p. 832). Ici, l'appel du large se mue en un désir de disparaître d'autant plus irrésistible qu'on a vu Pierre « satisfait d'entrer dans ces ténèbres lugubres et mugissantes » (*PJ*, p. 764) et séduit par « la voix des sirènes » (*PJ*, p. 769). C'est un voyage sans retour, donc : « Tant pis » (*PJ*, p. 769). Marin perdu avant même d'embarquer, ce Pierre vaincu, figure de la résignation plutôt que du renoncement, est bien un anti-Ulysse. Bien naïf celui qui croyait que la convocation des deux grands héros mythologiques jouerait en la faveur de Pierre ! Le lecteur est piégé par une écriture sournoise qui le laisse rêver, pour mieux contrarier ses attentes. Cette littérature ne fait allusion aux grandes figures épiques et tragiques que pour les désenchanter et prendre le lecteur en flagrant délit de rêve de sublime.

Que ce soit, donc, avec la figure du héros ou avec des personnages et des épisodes célèbres, Maupassant réécrit en les dévaluant un certain nombre de textes de référence, qu'ils soient littéraires ou sacrés. Tout comme le terme *absolu* n'appartient pas au vocabulaire de Maupassant, les mots *héros* et *mythes* sont inadéquats à cet univers qui transcrire au mieux un réel trivial, où vivent des personnages sans grandeur, terre à terre. Si *héros* signifie « demi-dieu » en grec, Maupassant, lui, vide le terme de sa dimension surhumaine.

¹ Notons qu'*Œdipe à Colone* (405 av. J.-C.) est écrit environ quinze ans après *Œdipe roi* (≈ 420 av. J.-C.).

2. Contrarier violemment les attentes du lecteur

La violence faite au lecteur consiste également à s'ingénier à contrarier ses attentes. Prompt à déceler chez ses personnages leur « besoin de ravage » (I, 393), Maupassant conçoit des récits qui, par différents procédés narratifs, ravagent aussi le lecteur. L'effet produit est tel que la plupart des adaptations à l'écran de textes de Maupassant sont transformées, édulcorées, lissées. De même, le choix délibéré de l'équivoque et d'une impossible catharsis sont d'autres façons de contrarier le lecteur.

a- Le besoin de ravage

C'est peu dire que le lecteur n'est pas ménagé¹ par Maupassant. En cela, il s'inscrit bien dans la lignée de Schopenhauer², qu'il reconnaît comme le « plus grand saccageur de rêves qui ait passé sur la terre » (I, 728). En quoi l'expression « besoin de ravage », tirée de « Mademoiselle Fifi » (I, 393) dit-elle aussi (et surtout) quelque chose de la relation qui unit l'auteur à son lecteur ? Nombreux sont ceux, en effet, qui ont déploré la violence de cette relation : c'est le cas de Jules Lemaître, qui définit la plupart des contes maupassantiens comme « extrêmement brutaux³ », et d'Anatole France, qui qualifie *Notre cœur* de roman « très cruel⁴ ». Maupassant lui-même reconnaît cette tendance, qui emploie le même adjectif à propos de *Pierre et Jean* (*Corr.*, Suf. II, n° 468). De même que Flaubert confiait, avec *Salammbô*, avoir « fai[t] du style cannibale⁵ », de même Maupassant déclare-t-il que « pour être ému », il doit trouver dans un livre « de l'humanité saignante » (*Chro.*, J. II, p. 13). Non content de mettre à l'épreuve ses personnages, en faisant d'eux les jouets de la Nature et de leurs pulsions, en sapant leurs illusions, en accordant la prédominance à la pulsion de mort, en mettant en question leurs valeurs, en dressant un portrait noir des relations sociales, en discréditant les institutions profanes et sacrées qui les structurent, en posant un regard pessimiste sur la condition humaine, Maupassant met à l'épreuve son lecteur. Cette violence

¹ À nos yeux, Florence Goyet conclut donc bien vite que, chez Maupassant, « la grande règle *plaire au lecteur*, se voit ainsi satisfaite » (cité par Mary Donaldson-Evans, « Maupassant et le carcan de la nouvelle », *Les Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 76).

² Voir aussi Léon Bloy, qui publie en 1884 les *Propos d'un entrepreneur de démolitions*.

³ « Maupassant », *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, I, *op. cit.*, p. 294. Voir aussi l'article de Jean Calvet, « La leçon de morale de l'œuvre de Maupassant » (*L'Univers*, 13 déc. 1906, p. 2).

⁴ Article du *Temps* (22 juin 1890), cité par Marie-Claire Bancquart, Préface à *Notre cœur*, *op. cit.*, p. 8. Maxime Gaucher et Francisque Sarcey, dans deux articles de mai et juin 1885, respectivement parus dans *La Revue bleue* et dans *La Nouvelle Revue*, tiennent le même type de propos.

⁵ Flaubert, *Corr.*, *Œuvres complètes*, Paris, L. Conard, rééd. 1927, vol. XVII, 4^e série, p. 337.

ne tient pas seulement aux histoires racontées, mais aux procédés narratifs utilisés. Surprendre par le décalage saisissant entre le titre ou le début et l'histoire qui suit, concevoir des fins en forme de coups de grâce, faire surgir brutalement la mort dans le récit : tout est fait pour décevoir, piéger. Le lecteur de Maupassant est un lecteur brutalisé.

Des titres et des incipit trompeurs

La première collision, à l'œuvre dans quantité de textes, est celle qui procède du violent contraste entre le titre ou le début de certaines nouvelles et leur contenu. Primitif Maupassant qui, tel un cruel chasseur, tend des pièges à son lecteur, déjoue ses attentes pour mieux se jouer de lui. Ainsi, « Le Père Milon » s'ouvre sur un « large soleil », une terre « verte », des arbres en fleurs, bref sur un environnement propice à l'épanouissement d'une « vie radieuse » (I, 823). Or ce cadre paradisiaque sert de décor à un terrible événement, qui fait le sujet du conte : l'exécution du père par les Prussiens, sous le regard sidéré de tous les membres de la famille. Ce procédé est également utilisé dans « L'Aveugle », où les deux premières lignes qui chantent la « joie », le « bonheur de vivre » (I, 402) servent d'introduction à la terrible histoire d'un infirme torturé par ses proches jusqu'à ce qu'il en meure. De même, dans « La Mère Sauvage », la double tragédie racontée par Serval est plantée dans un paysage de rêve : c'est une nature au « charme sensuel » qui émeut « à la façon des événements heureux », une nature qui semble source de « bonheur divin ! » (I, 1217) ; et il faut justement que ce soit là que la vieille dame fasse froidement mourir les quatre Prussiens qu'elle a en charge et que les officiers ennemis la fusillent en guise de représailles. Dans « En voyage » encore, Maupassant crée cet effet de dissonance : on est au printemps, dans le Midi¹ ; les orangers en fleurs diffusent leur senteur « savoureuse comme une friandise », tel « un opium préparé par la main des fées » (I, 432). Mais la nouvelle n'a rien d'un conte de fée : contre toute attente, le narrateur apprend que ce cadre merveilleux a été quelques années auparavant le théâtre d'un « drame affreux » (I, 432). Un jeune garçon est en train de se noyer ; le précepteur meurt en tentant de le sauver ; son petit frère, qui essaie d'en faire autant, vient de réussir à lui saisir les mains : « Ils eurent tous deux la joie aiguë de la vie sauvée, le tressaillement du péril passé » (I, 433). Mais c'est encore un piège, un piège tendu par la vie... et par l'auteur. Car les deux enfants n'ont pas assez de force : le mur est trop droit pour que l'aîné remonte seul et le petit est trop faible pour tirer le grand ; même ses appels au secours ne portent pas assez loin :

¹ Voir « Blanc et bleu » (I, 448).

Ils restèrent là longtemps, des heures et des heures, face à face, ces deux enfants [...]. Le grand enfin, se sentant perdu, murmura encore : — Adieu, petit frère, embrasse maman et papa. Et ses doigts paralysés s'ouvrirent. Il plongeait et ne reparut plus... (I, 434).

Sorte de cas limite de la montée de l'angoisse, le récit est poignant. L'émotion tient aussi au contraste entre la tendresse exprimée par les deux frères et la cruauté de la situation. Terribles, les points de suspension de la fin suggèrent le mystère de la mort, qui rend l'enfant muet à jamais. Tel « le trou noir » qui engloutit le corps (I, 433), la ponctuation dit l'abîme du silence éternel. Le trouble du lecteur repose en outre sur le passage, dans le texte, du pluriel, qui dit la fratrie (« leurs têtes », « ils », « ces deux enfants », « la même pensée »), au singulier (« l'un des deux », « le plus grand », « petit frère », « l'autre », « l'aîné », « le petit »), qui dit l'irréversible séparation. Ici encore, quelle cruauté envers le lecteur qui suit, haletant, le souffle coupé, cette mort en direct !

Enfin, c'est dans le même genre de traquenard que tombe le lecteur de l'histoire de Leras. Ce jour-là, avant de rentrer chez lui, le héros fait un détour. Après un bon dîner, il décide de prolonger son plaisir par un petit tour au Bois de Boulogne :

C'était un soir de printemps, un de ces premiers soirs chauds et mous qui troublent les cœurs d'une ivresse de vie.

M. Leras allait de son pas sautillant de vieux ; il allait avec une gaieté dans l'œil, heureux de la joie universelle et de la tiédeur de l'air (II, 129).

Le titre d'abord, « Promenade », puis la description de ce cadre agréable laissent présager un événement joyeux. Pourtant, le conte se clôt sur le suicide du héros. À la lumière du « soleil couchant » (II, 127), la prise de conscience de l'inanité de la vie déclenche la pendaison. La concentration, sur deux lignes, des termes « gaieté », « heureux », « joie » aurait dû nous rendre méfiants. C'était trop beau pour être vraisemblablement du Maupassant.

Dans chaque cas, quel saisissant contraste, quel grand écart entre l'ouverture du texte, hymne à la beauté de la nature et au bonheur qu'on en tire, et l'horrible histoire qui suit ! Il y a, à n'en pas douter, une grande violence dans cet effet de contraste. Car un double piège est à l'œuvre : celui que tend au personnage la nature, belle et douce à faire croire que la vie l'est aussi, et celui que tend au lecteur l'auteur, faisant de lui la seconde victime de ces farces noires. Maupassant s'arrange donc pour faire cause commune avec la Nature. Quand ce n'est pas sur une opposition thématique, c'est sur la juxtaposition de deux registres, le tragique et le dérisoire, que repose le piège. Cette collision participe de la dérision généralisée à laquelle se livre Maupassant, de sa vaste entreprise de destruction (de l'amour, de l'espoir, du rêve, du

bonheur) héritée de Schopenhauer. À lire ces contes, le lecteur est tout sauf tranquilisé : il se rend compte que la cruauté de la vie a contaminé l'œuvre et qu'à l'instar des personnages, il n'est pas épargné.

Des fins en forme de coups de grâce

Un autre moyen de contrarier les attentes du lecteur consiste à prolonger le récit alors même qu'il semble terminé. Quand il ne relève pas de l'absurde, le dénouement est imprévisible. Ainsi le conte « Aux champs » aurait-il pu se conclure sur les retrouvailles du fils Vallin et de ses parents, qui se passent comme s'ils s'étaient quittés « un mois auparavant » (I, 612), et par la découverte par Charlot et les siens de ce jeune monsieur riche (I, 611). Mais il a fallu que Maupassant assène un dernier coup, en montrant le fils Tuvache invectiver ses parents et claquer la porte définitivement, après leur avoir reproché de l'avoir « sacrifié » en ne le vendant pas (I, 612). La brutalité du personnage, qui vient s'ajouter à celle de tous les autres – celle des d'Hubières qui, en échange d'une rente versée aux parents, adopte un enfant, celle des parents Vallin, celle de la mère Tuvache –, trouve un écho dans l'utilisation singulière de cet adjectif « sacrifié », qui au fond pourrait être employé (les nobles exceptés) par tous les personnages, brutalement ramenés à leur lot commun, l'expérience du malheur et du non-sens. Pour avoir renoncé à leur fils, les Vallin se sont sacrifiés ; pour permettre à la famille de mieux vivre, le fils Vallin est sacrifié ; pour avoir renoncé à vivre moins pauvrement, les Tuvache se sont sacrifiés ; pour n'avoir pas eu la possibilité de devenir quelqu'un d'autre, Charlot a été sacrifié. Cette fin ouvre donc sur un abîme d'incompréhension, de part et d'autre, et redouble la cruauté du personnage qui a surtout besoin de s'en prendre à quelqu'un.

Ce procédé, qu'on pourrait appeler une *fin renversante*, on le retrouve également dans « Boule de suif », qui aurait pu lui aussi s'achever sur le dernier repas non partagé avec l'héroïne. À la différence de l'héroïne submergée par sa précipitation et son effarement, tous les voyageurs de la diligence, y compris les religieuses, ont pensé à emporter des provisions pour la fin du trajet. Alors que ce qui n'a pas été consommé est scrupuleusement rangé par chacun d'entre eux, Cornudet, qui digère lui aussi sa collation, entonne *La Marseillaise*. « Et Boule de suif pleurait toujours ; et parfois un sanglot qu'elle n'avait pu retenir passait, entre deux couplets, dans les ténèbres » (I, 121). Jean-Jacques Brochier nous apprend que « cette fin, sandwich de hoquets et de chant patriotique, faisait hurler de rire Flaubert¹ ». En effet, le

¹ Maupassant, *une journée particulière*, op. cit., p. 66.

mélange des genres a de quoi désarçonner le lecteur. Si le sanglot final englouti par la nuit peut, dans une lecture généreuse, conférer une dimension tragique au personnage, la concomitance du saucisson et de l'hymne national forme une apothéose burlesque. En jouant sur le contraste maximal entre la trivialité et la gravité, Maupassant mêle sciemment raillerie et empathie. L'« obstination féroce » de Cornudet à siffler le chant patriotique (I, 120) n'a d'égale que l'obstination féroce de Maupassant à ne jamais s'en tenir à un angle de vue, à un angle d'attaque sans en percevoir dans le même temps les limites. Partant, chacun est sanctionné, personne n'est épargné. Et dans la liste des victimes de la cruauté, il ne faut pas oublier le lecteur. Bien qu'il jubile, lui aussi est épinglé, qu'il soit tenté par le rire de la mère Loiseau, par l'indifférence du comte et de la comtesse de Bréville ou des deux sœurs qui sont tout sauf bonnes, par le sarcasme de « Cornudet le démocrate » (I, 90), ou qu'il soit victime de sa naïveté comme l'a été la prostituée. Chaque identification est piégée. Dans « Aux champs » comme dans « Boule de suif », donc, il suffit de quelques lignes, ajoutées à la fin du récit, pour, sous leur effet décapant, constituer le coup de grâce. Ce sont encore deux exemples de cette écriture primitive qui perturbe et violence le lecteur, comme si, tout autant que les personnages, il n'avait pas été jusque-là assez malmené.

Elles sont bien singulières, ces fins à plusieurs coups, pour reprendre (en l'adaptant) l'idée du « fusil à deux coups¹ » avancée par Jean Starobinski à propos de l'ironie voltairienne. Selon le critique, ce procédé est « l'expression d'une vision du monde. Il n'y a pas de bien sans mal, ni de mal sans bien, et cela dans des proportions inégales. Le monde cloche ». Et ce qui importe dans ce mouvement, c'est « le rythme binaire », le balancement, le basculement, symbole d'un monde « où la parfaite cohérence est à jamais impossible² ». Ce qui vaut chez Voltaire vaut également chez Maupassant, où le double coup est l'expression d'une sorte de loterie, qui se fait ici surtout dans le sens de la surenchère : surenchère de la souffrance, surenchère de la violence, surenchère de la dérision. Le malheur a plus d'un tour dans son sac et ce fusil à deux coups fonctionne comme l'ironie tragique des œuvres antiques et classiques : c'est au moment où l'on croit enfin se tirer d'affaire que l'on retombe dans le pire. À la fin de son article intitulé « Chasse et imaginaire dans les contes de Maupassant », Louis Forestier se demande

si la chasse ne détermine pas une poétique spécifique du conte qui doit se plier à des contraintes de rapidité, frapper avec précision, leurrer parfois le lecteur et le

¹ L'expression est tirée de *L'Ingénu* (chapitre VII).

² Jean Starobinski, « Le fusil à deux coups de Voltaire », *Revue de métaphysique et de morale*, juil.-sept. 1966, n° 3, p. 290-291.

conduire, enfin, vers un lieu ultime où le corps du récit est dépecé, retourné – comme dans « La Parure¹ » – en une curée qui appelle de nouvelles chasses².

Avec la forme spécifique du conte, l'auteur entretient la même relation avec son lecteur que celle du chasseur avec sa proie : ruser, tendre des pièges, faire vite, frapper fort. En concevant des fins gratuites ou inimaginables, comme celles de « La Parure », d'« Aux champs » ou de *Pierre et Jean* (où, rappelons-le, c'est le fils légitime qui est éjecté), Maupassant fait preuve d'une liberté totale ; en laissant l'imagination emporter son lecteur, l'égarer, en le guidant malicieusement sur la fausse piste, il le manipule. De même que la vie n'est qu'une grande loterie, de même l'écrivain donne à penser que son récit est déterminé par l'arbitraire, l'aléatoire. Il n'y a rien de tel pour mettre le lecteur dans une posture d'inconfort, de gêne. Le sens, tel un bateau fou, tangue et secoue le lecteur.

La fin du personnage, une défaite formelle

Pour ravager le lecteur, Maupassant traite également de façon brutale la fin des personnages. Quiconque plonge dans son univers est, comme nous l'avons montré, saisi par l'omniprésence de la mort. Qu'il s'agisse de meurtres (prémédités ou non) ou d'accidents, on est frappé par la brutalité avec laquelle elle survient le plus souvent. Dans combien de contes, en effet, l'un des protagonistes, si ce n'est le personnage principal, ne meurt-il pas brusquement, d'un coup, pour ainsi dire sans crier gare ? Et le constat est le même dans le cas du suicide³ : chez le héros de « Suicides » (I, 176), comme chez M. Paul (I, 291), Mme Hamot (I, 653), Miss Harriet (I, 876), le vicomte de Signoles (I, 1159), Leras (II, 127) ou Jean Kerderen (II, 485), la mise à mort est un geste imprévisible, pulsionnel. L'un des soldats de « Souvenir » le dit bien : « — Faut pas grand temps tout d'même pour faire le saut » (I, 365). Bien qu'exprimée en langage populaire, cette maxime vaut pour tout le monde : « — J'sommes tous égaux, là devant », commente à son tour un vieux mendiant devant les cadavres de Julien de Lamare et Gilberte de Fourville (*UV*, p. 145). Passer de vie à trépas prend quelques secondes. Maupassant nous le signifie de manière particulièrement aiguë.

Prenons quelques exemples de la soudaineté avec laquelle la faucheuse surgit dans la vie des personnages. Dans « Les Bijoux », Mme Lantin, le personnage principal, dont il est question depuis deux pages, voit son sort expédié en trois lignes : il lui suffit de sortir par « une nuit d'hiver » et de « rentr[er] toute frissonnante de froid » pour mourir « huit jours plus

¹ André Vial parle de « La Parure » comme d'un « conte qui se retourne comme un gant » (*MAR, op. cit.*, p. 452).

² « Chasse et imaginaire dans les contes de Maupassant », *op. cit.*, p. 60.

³ À l'exception du père Amable, suicidé dont le conte nous montre durablement le malheur (II, 731).

tard [...] d'une fluxion de poitrine » (I, 766). Dans « Notes d'un voyageur », à peine le père a-t-il tiré vers lui son fils, resté penché depuis le départ du train à la portière du wagon, qu'il reçoit le corps sur ses genoux : « — Il n'avait plus de tête, Madame... elle avait été coupée par un tunnel » (I, 1177). Dans « Le Garde », Céleste, la bonne de M. Boniface, meurt dans l'incendie de la maison sans même avoir pu lancer « un seul cri », rapidement réduite à « un charbon rouge, un charbon de chair humaine » (II, 353). Dans « La Confession », Henry de Sampierre et Suzanne de Thérèlles sont tout juste fiancés quand meurt brusquement le jeune homme (I, 1034). Dans *Une vie*, alors qu'il s'est rendu chez un homme d'affaires du Havre pour régler les dettes considérables de son petit-fils, le baron Le Perthuis des Vauds « roul[e] sur le parquet, frappé d'une attaque d'apoplexie » mortelle (R, p. 162). Quant à Hautot père, tout sympathique qu'il est, il disparaît lui aussi dès la première section du conte. La vie (la mort) est donc une sacrée loterie. De la « mort foudroyante » (*Chro.*, J. III, p. 161), Maupassant fait le sujet même de sa chronique « Ischia », consacrée au désastre que produisit, sur cette île voisine du Vésuve, le tremblement de terre de 1883. Ici, la mort est collective : un séisme surprend les habitants en pleine vie, certains dansant, d'autres s'étant retrouvés aux bains : « En moins de cinq minutes la ville fut par terre » (*Chro.*, J. III, p. 161). On le voit, la brutalité de l'annonce (elle ne prend que quelques mots¹) mime la brutalité de la mort. Dans *Bel-Ami*, Maupassant pousse cette analogie à son comble lorsqu'il démarre le chapitre VII de la première partie par : « La disparition de Charles donna à Duroy une importance plus grande dans la rédaction de *La Vie française* » (BA, p. 307). Étant donné le contexte (Forestier est gravement malade), le lecteur prend forcément le terme « disparition » dans le sens de *mort*. Or, un chapitre plus loin, il comprend qu'il signifiait le départ de Charles pour Cannes. Par ce jeu de mots cruel, Maupassant crée un sinistre effet d'annonce (le malade mourra effectivement au chapitre suivant) qui semble dans le même temps contenir, tel un lapsus, le désir inavoué du héros de tuer son rival. Comme « Le Baptême » (II, 440), « Histoire vraie » (I, 461) et bien d'autres encore, ces textes où les principaux acteurs sont brutalement éliminés pourraient figurer dans une série que Louis Forestier aurait volontiers intitulée les « Contes du massacre² ». Dans cette accumulation de personnages qui ne font que *trois petits tours et puis s'en vont*, il y a bien en effet quelque chose du jeu de massacre : comme un enfant dépèce la nouvelle poupée qu'on vient de lui offrir, l'auteur casse son personnage à peine inventé.

En outre, le plus souvent, la cause de la mort est dérisoire, voire ridicule. Qu'elle est bête la mort de Hautot père, touché aux entrailles par le fusil qu'il a lâché (II, 1058) ; qu'elle

¹ Dans *Une vie*, le sort de Lison, qui meurt en « expira[nt] doucement », est réglé en quatre lignes (R, p. 163).

² Louis Forestier (II, 1447).

est bête encore la mort du précepteur d'« En voyage » qui, ayant sauté dans la citerne pour sauver un garçon en train de s'y noyer, se « heurt[e] le crâne au fond » et meurt sur le coup (I, 433) ; qu'elle est bête également celle de Flamèche, qui se noie pendant que sa femme se bagarre avec un couple de pêcheurs (II, 837) ; qu'elle est bête à son tour la mort de Jean d'Arville qui, lancé sur son cheval à la poursuite du loup qui ravage la contrée, « tomb[e] raide mort sur le sol » pour s'être cogné à une énorme branche (I, 628). Dans « Deux amis » enfin, la mort de Sauvage et Morissot est d'autant plus farce que Maupassant, le cynique, la plante en face de « l'île Marante » (I, 734). La liste est loin d'être exhaustive. Ces morts stupides et piètres confrontent l'abîme de la mort au ridicule du fini, l'arbitraire du hasard à l'éternité. De ce télescopage, de ce choc, bien sûr, le lecteur aussi est la victime, privé qu'il est d'assister en grande pompe à une mort solennelle, héroïque, digne de devenir exemplaire pour le lectorat de la postérité. Quel lecteur, en effet, n'a en mémoire la mort épique de Roland à Roncevaux dans le texte médiéval anonyme ? la mort en panache du Don Juan de Molière ? etc. la mort pathétique de Manon Lescaut ? la mort tragique du père Goriot ? Chez Maupassant, au contraire, on ne meurt jamais en héros. Le lecteur du féroce Maupassant apprend à ses dépens que la littérature n'a pas pour fonction de faire rêver.

Des adaptations à l'écran édulcorées

Ce besoin de ravager le lecteur – qui prend chez Maupassant diverses formes – est tel que la plupart des adaptations à l'écran sont des versions édulcorées des originaux. Nous ne prendrons que quelques exemples symptomatiques, à commencer par l'adaptation d'*Une vie* par Élisabeth Rappeneau¹, qui s'arrête à la moitié du roman, lorsque Jeanne accouche. Tout autre est l'impact du texte, qui montre l'héroïne se heurter de son adolescence à sa vieillesse – c'est le sens du titre – à de nouveaux malheurs, jusqu'à en devenir presque folle. Un site Internet consacré au cinéma rend hommage à Barbara Schulz, la comédienne de cette version destinée au petit écran, qui, par sa « belle énergie », permet à Jeanne de « n'apparaît[re] à aucun moment comme une victime. Au contraire, elle reste pleine de rêves et d'espoirs² ». Quelle aberration ! Ce n'est pas ainsi que Maupassant a conçu son personnage, en proie à de multiples forces extérieures écrasantes, humaines aussi bien que divines. Autant inventer un personnage de toute pièce, plutôt que de distordre si radicalement le sens d'une œuvre littéraire...

¹ Téléfilm de 2004 diffusé sur France 2 le 3 janvier 2005.

² <http://www.citeartistes.com/barbaraschulz.htm>.

L'adaptation télévisée de *Deux amis*¹, par Gérard Jourdain, est à nos yeux de la même veine. À l'inverse de l'exemple précédent, et sans doute par soumission au format télé, le réalisateur a cru bon d'allonger l'intrigue initiale de deux tiers, en se complaisant à montrer les deux camarades dans leur environnement familial et professionnel. Le texte de Maupassant, au contraire, focalise sur l'ultime partie de pêche et donne à voir un monde d'hommes immergés dans l'ambiance sinistre de la guerre. L'amitié éclore en pleine guerre et mort-née, que l'écrivain brosse en six pages à peine (I, 732-738), est proprement noyée dans un contexte inutile par le délayage télévisuel. Quant à la scène finale, les motifs de l'auberge et de l'aubergiste surajoutés par le réalisateur lui font perdre toute sa force. L'ironie de Maupassant se révèle en effet dans l'unité de lieu qui préside à la fin du conte. À peine fusillés, les deux amis sont jetés à l'eau, tandis que, l'instant d'après, l'officier prussien ordonne à un soldat de lui faire frire, « pendant qu'ils sont encore vivants » (I, 738), les poissons pris par les deux pêcheurs. Alors, le texte, confondant cyniquement fritures et victimes, fait du Prussien un anthropophage qui dévore métaphoriquement ses proies, une sorte de sauvage content de l'être. Dans le téléfilm, donc, l'absence de resserrage finit par aseptiser l'histoire et par saper ce qui couve dans l'œuvre d'origine et qui provoque ce malaise volontairement entretenu par l'écrivain. Tout l'intérêt du conte réside dans sa concision – propre au conte par rapport au roman –, dans sa concentration minimaliste. Par-delà l'évocation de l'absurdité de la guerre, le texte mène une réflexion dérangeante sur la frontière ténue qui réside entre grandeur et médiocrité, au bord du vide éternel. Comme si le sujet de la nouvelle était trop maigre, le réalisateur du téléfilm a éprouvé le besoin de recourir à l'ornemental, au superflu, plutôt que d'être fidèle à l'esprit de la nouvelle de Maupassant, efficace par sa retenue, son dépouillement, ses silences. Preuve, s'il en faut, qu'il est bien difficile de traduire le non-dit, l'équivoque à l'écran...

Quant à *The Private Affairs of Bel-Ami*, l'adaptation américaine de *Bel-Ami* par Albert Lewin, en 1947, c'est, par l'élégance du jeu, par son raffinement, un très bon film, mais c'est sans conteste, et à divers égards, une version moralisante du roman de Maupassant. D'abord, le film transforme le statut de deux personnages et introduit une nouvelle figure, étrangère au roman. En effet, dans le film, Clotilde n'est plus mariée mais veuve, et Rachel n'est plus une fille publique mais une danseuse. Quant à madame de Varennes, absente du roman, elle représente la voix morale et, par son mépris pour Duroy, empêche le spectateur d'éprouver de la sympathie pour le héros. La fin, ensuite, diffère très sensiblement de celle de l'écrivain,

¹ Téléfilm de 2006 diffusé sur France 2 le 13 mars de la même année, dans la série « Chez Maupassant ».

puisque Duroy meurt, après avoir légué ses biens à Clotilde et Laurine : le héros est donc puni pour la vie dissolue qu'il a menée, car il fallait le sauver moralement. Dans son mémoire sur *Les Adaptations cinématographiques et télévisées du Bel-Ami de Maupassant et leur réception*, Sabine Dahuron a bien montré en quoi le roman sulfureux de notre auteur est en opposition à la fois avec l'*american way of life*, où le travail, l'efficacité, la sobriété sont les valeurs qui conditionnent la réussite, et avec le Code Hays, en vigueur de 1934 à 1966, qui fait du cinéma, à travers l'autocensure, une école de morale¹. La présence de prostituées², le thème omniprésent de l'adultère, l'amoralité du personnage principal, la fin du roman comme porte ouverte sur d'autres conquêtes (de tous types) sont donc gommés au profit d'une version qui rétablit la morale et l'ordre, d'une version marquée du sceau du puritanisme. C'est comme si l'œuvre de Maupassant était trop brutale, trop inconvenante pour pouvoir être adaptée telle quelle. Avec Maupassant, on est en effet aux antipodes du *politiquement correct*.

Une fois ce *besoin de ravage* analysé, il semble que l'œuvre qui nous occupe peut être comparée à celle de Ionesco³, qui prône « un théâtre de violence⁴ », ainsi qu'à celle d'Artaud, qui manifeste pour un « théâtre de la cruauté⁵ ». Dans les deux cas, il s'agit de « bouscule[r] le repos des sens, libère[r] l'inconscient comprimé », « nous réveille[r] : nerfs et cœur⁶ ». Ionesco ne dit pas autre chose quand il parle de théâtre « coup de matraque⁷ ». Les deux dramaturges ont également en commun de procéder au mélange incongru de tragédie et farce. C'est dans le rapport au lecteur-spectateur qu'il faut voir des analogies entre le théâtre de Ionesco et les textes courts de Maupassant : à lire les textes de l'un comme à voir les pièces de l'autre, on ne peut qu'être violemment bousculé dans notre confort intellectuel. C'est ce que nous avons appelé plus haut la violence faite au lecteur. Mais la comparaison avec Ionesco et Artaud tient aussi à la forme même choisie par notre auteur. Ainsi Mariane Bury voit-elle les contes, ces textes narrativement simples, qui favorisent l'action⁸, qui sont « bâtis selon des principes relevant de la dramaturgie », qui font la part belle au hasard (frère de la fatalité)

¹ Sabine Dahuron, *Les Adaptations cinématographiques et télévisées du Bel-Ami de Maupassant et leur réception*, mémoire de DEA, Paris IV, juin 2005, dir. M. Bury, p. 45.

² Le terme même est interdit dans le fameux Code.

³ Voir Mariane Bury, « Récit court et langage dramatique... », *MCR, op. cit.*, p. 125-133.

⁴ Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. « Folio », 1966, p. 60.

⁵ Artaud, *Le Théâtre et son double* (Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1938, p. 85). « J'emploie le mot de *cruauté* dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer » (Deuxième lettre sur la cruauté, 14 nov. 1932, à J. P., *idem*, p. 110).

⁶ *Le Théâtre et son double, op. cit.*, p. 29, 90.

⁷ *Notes et contre-notes, op. cit.*, p. 60.

⁸ « Dans *La Poétique* en effet Aristote insiste sur le primat, dans la tragédie, de l'action sur les caractères » (Mariane Bury, « Récit court et langage dramatique... », *MCR, op. cit.*, p. 128). Voir la traduction de la *Poétique* par Michel Magnien (Livre de Poche, 1990).

« comme autant de petites *machines infernales* », le « dérisoire absurde » étant la forme « nouvelle et moderne du tragique¹ », qui ne nécessite plus les dispositifs spectaculaires du théâtre. Certaines éditions regroupent des textes courts sous le titre de *contes cruels*² ; or, il nous semble que c'est à l'ensemble de l'œuvre que convient ce qualificatif, notre corpus étant traversé de part en part par le thème de la cruauté, jusqu'à en déborder sur l'espace réel du lecteur.

b- Le malin plaisir de l'équivoque³

Non content de jeter le lecteur dans l'inconfort, l'auteur le plonge sans lui proposer ni plans, ni clés, ni issues de secours dans un univers privé de sens, c'est-à-dire de direction et de signification. C'est un autre aspect de ce que nous avons appelé l'écriture primitive. À maintes reprises en effet, le lecteur est livré à lui-même, quasi abandonné face à un texte qui reste délibérément opaque. Par-delà son goût du paradoxe, par-delà sa volonté d'échapper à toute école, à toute pensée arrêtée, Maupassant témoigne d'un art de l'équivoque qui reflète sa vision du monde. En effet, son œuvre montre et met en jeu « le vertige du multiple⁴ », l'ambiguïté profonde des êtres et de la vie, le flottement du sens, les contradictions d'un monde divisé, morcelé, éclaté, auquel la nouvelle, par sa forme fragmentaire, kaléidoscopique, donne sa pleine expression. Il est impossible chez Maupassant d'arrêter le sens une fois pour toutes : au contraire, le texte s'apparente à une anguille qui glisse entre les idées pour s'enfoncer dans des abîmes aussi sombres que vertigineux.

La polyphonie : désorienter le lecteur

L'ambiguïté de l'écriture maupassantienne passe d'abord par la dissolution de ce que Philippe Hamon appelle l'« instance évaluante unique⁵ », par la polyphonie, donc. En cela, Maupassant n'est-il pas poète au sens où le définit Jean-Michel Maulpoix, cette « quatrième personne du singulier » qui, par son langage même, se place ailleurs. C'est un « sujet nomade⁶ » qui, par l'ensemble de voix divergentes qu'elle fait entendre, se cherche au sein

¹ Mariane Bury, « Récit court et langage dramatique... », *MCR*, *op. cit.*, p. 128, 129, 130.

² Voir celle de Marie-Claire Bancquart, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Garnier, 1976, 615 p.

³ Voir l'article de Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *op. cit.*, p. 83-94.

⁴ Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *op. cit.*, p. 85.

⁵ *Texte et Idéologie*, PUF, 1984, p. 140. Cité par Arselène Ben Farhat, « L'inscription du récit dans le théâtre de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 116-117.

⁶ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », *Figures du sujet lyrique*, PUF, 1996, p. 156. Concept imaginé par Lawrence Ferlinghetti (*La Quatrième Personne du sujet*, Lettres nouvelles, 1961, trad. J. Bernard, 192 p.).

même de l'altérité. Ce recours aux voix multiples, que favorise le principe du récit encadré, est à l'œuvre notamment dans « Le Bonheur », qui traite d'une question centrale dans notre corpus (le bonheur existe-t-il ? sous quelles formes et à quelles conditions est-il possible ou durable ?). Ainsi l'écrivain donne-t-il à lire une diversité d'opinions. Certes, le narrateur interne présente son histoire comme « un exemple admirable d'un amour constant, d'un amour invraisemblablement heureux » (I, 1240) ; mais d'une part l'affirmation est sujette à caution à cause de l'adverbe « invraisemblablement », d'autre part, le dernier mot ne revient pas à ce personnage. L'une de ses interlocutrices, pour sa part, réduit l'héroïne à « une sotte », quand une autre rétorque : « — Qu'importe ! elle fut heureuse » (I, 1245). Il est difficile, dès lors, de savoir où se situe Maupassant¹ qui, précisément, délègue à un autre conteur son récit, de sorte qu'on ne puisse pas l'enfermer dans l'un ou l'autre de ces propos.

De manière plus originale, la multiplicité des voix se fait aussi entendre d'un conte à l'autre. Ainsi, « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris » (I, 127) et « Souvenir » (II, 124) offrent deux *morales* différentes pour la même aventure : du statut de perdant dans la deuxième section du premier conte, le promeneur passe à celui de gagnant. « Le Bonheur » est également sujet à ce type de renversement. En effet, si l'on peut prendre pour un porte-parole de Maupassant le vieux monsieur du texte qui rend hommage à « ce bonheur si complet, fait de si peu » (I, 1244), l'écrivain brouille les cartes en reprenant cette aventure pour en donner une version tout autre, et dramatique. Cette reprise se fait sous deux formes, celle d'une chronique (*Chro.*, J. III, p. 10), parue la même année que le conte, en 1884, et celle d'un extrait du récit de voyage *Sur l'eau*, publié quatre ans après. Dans les deux reprises, l'héroïne, une vieille femme, se suicide après avoir appris que son mari a une maîtresse « depuis trente ans » (*SLE*, p. 150). Ce revirement s'explique notamment par la différence de décor : à la Corse de la version originelle se substitue la Côte d'Azur des deux suivantes. Là encore, on remarque le lien entre la désillusion et le changement de cadre (on passe d'un espace primitif à un espace civilisé). Mais ce revirement s'explique surtout par le regard de plus en plus pessimiste de Maupassant.

Sur le même thème, celui de l'amour, l'annexe de *Sur l'eau* intitulée « Livre de bord » montre le narrateur du journal, plongé dans un superbe paysage méditerranéen, submergé par l'émotion à la vue d'un couple d'amoureux : « Un bonheur m'avait frôlé, que je ne connaissais point et que je pressentais le meilleur de tous ». Il dit de leurs ombres qu'elles « emplissaient la baie, la nuit, le ciel, tant l'amour s'exhalait d'elles, s'épandait par l'horizon,

¹ Cette « impersonnalité » (*Chro.*, J. II, p. 43), cette capacité « à ne pas laisser reconnaître » la voix de l'auteur (*R*, p. 711) est l'une des conditions du grand art.

les faisait grandes et symboliques » (*SLE*, p. 175-176). Mais deux mois plus tard, le narrateur ayant rencontré cette même fille avec un autre homme est forcé de se reconnaître comme la dupe de cette « comédienne de l'amour » (*SLE*, p. 177). Or, dans le récit de voyage proprement dit, quelques pages plus haut donc, Maupassant offrait une version exclusivement positive de cette scène, en refusant de la dégrader par un couple bis (*SLE*, p. 81-83).

Quant à « Yveline Samoris », qui se clôt sur le suicide d'une jeune fille ayant découvert que sa mère est une demi-mondaine (I, 687), il donne lieu à une seconde version, intitulée « Yvette », bien plus longue, où le suicide échoue. Certes, le sort réservé dans les deux cas à la jeune fille est radicalement différent, mais nous n'irions pas jusqu'à dire pour autant que le conte le plus développé se termine bien : en effet, la fin joue du contraste entre d'un côté « l'âme radieuse, la chair émue » de l'amoureux Servigny et de l'autre le chant qu'il fredonne (« *Souvent femme varie,/Bien fol est qui s'y fie*¹ », II, 307), qui donne à ce dénouement une tonalité bien amère. Peut-être le malheur n'a-t-il simplement pas encore frappé. De même, derrière la légèreté de ton, « Les Dimanches d'un bourgeois de Paris » et « Souvenir » partagent un fond noir : ce qui est décrit là, c'est le même éternel jeu de dupes qui définit les relations humaines. Tantôt c'est l'homme qui est piégé, tantôt c'est la femme, dans des rôles constamment réversibles. Voilà la leçon à tirer de la lecture de ces deux contes en miroir, indissociables, qui au fond ne forment qu'un. De même enfin que, dans *Sur l'eau*, la vision du couple d'amoureux, qui constitue une image heureuse de l'amour, est suivie d'une digression servant à décrier l'amour, qui n'est que « faiblesse » (*SLE*, p. 83), et son allié trompeur, le clair de lune. Donc, même quand la réécriture va dans le sens de l'optimisme, la suite du texte sème les graines de la désillusion à venir. Que penser, donc, de ces histoires à variables ? comment comprendre que Maupassant offre pour une même histoire des fins radicalement opposées ? Ne faut-il pas voir là la transcription sur le plan narratif de l'irréductible dualité qui constitue l'être humain, et le monde en général ? En effet, de même que pour notre auteur tout individu se compose d'un *je* et d'un *autre*, de même que l'unité psychique est illusion donc, de même le texte est-il insaisissable. Et puis ces variantes font la part belle au hasard, élément traditionnellement banni de la littérature. Maupassant fait ainsi de ses textes un espace marécageux (terrain ô combien angoissant à ses yeux), dans lequel le lecteur s'enfonce sans avoir ni pied ni prise.

¹ « On reconnaît les deux vers les plus célèbres de la chanson que François I^{er} écrivit [...] sur une glace du château de Chambord » (Louis Forestier, II, 1404).

Empêcher le jugement

Maupassant s'amuse également à entretenir l'équivoque en empêchant le jugement. Bon nombre de contes, en effet, refusent la résolution. Prenons le cas d'« Une passion » (I, 515) : à la lecture de cette histoire, on se demande lequel des personnages est le plus infâme de tous, ou plutôt si le texte ne nous invite pas à mettre en cause ce type de jugement dans la mesure où tous se comportent de manière double. La femme, qui guérit comme par miracle dès qu'elle se sent à nouveau aimée ? Le héros, qui s'est laissé prendre au piège de l'amour par vanité, et fuit la femme mourante pour finalement la rendre à son mari ? L'ami officier qui jette Renoldi dans les bras de cette femme restée jusque-là « irréprochable » (I, 515) ? Les gens, qui encensent la passion et condamnent celui qui tente d'échapper à ses chaînes ? La réponse reste en suspens. Ce qui est donné alors, c'est seulement une « illusion de [...] clôture¹ ».

« La Maison Tellier » est un autre conte exemplaire de ce goût pour l'équivoque². Que penser de cette fin qui confond luxure et piété ? Est-ce la cérémonie religieuse ou le retour à la maison close qui est qualifié de « fête », dans la formule finale : « — Ça n'est pas tous les jours fête » (I, 283), qui pose éminemment problème ? Cette fin contribue-t-elle à porter un jugement sur les filles ou à les rendre sympathiques ? Le sacré est-il ici tourné en dérision ou humanisé ? Fidèle à l'esprit de l'auteur et à la dynamique textuelle, on se gardera de répondre à toutes ces questions. Le conte ouvre sur une multiplicité d'interprétations, qui s'ajoutent bien plus qu'elles ne s'annulent. Avec « La Maison Tellier », miroir même de l'insaisissable réalité, nous sommes, pourrait-on dire, face à un *hors-texte*, qui échappe à toute catégorie. À l'instar des nouvelles fantastiques, ce conte ouvre tous les possibles et, sciemment, laisse subsister « quelque chose d'inexpliqué » (*Chro.*, J. II, p. 257).

À la lecture de « L'Orphelin », qui relève d'un tout autre registre, on est saisi par la même et troublante impossibilité de trancher. Le conte tout entier distille un malaise qui tient essentiellement à l'étrangeté du personnage du fils. Rappelons l'histoire : Mlle Source, une vieille fille, décide d'adopter l'enfant d'une voisine morte en couches. Devenu adolescent, il se découvre une véritable passion pour les livres, dans lesquels il « dispar[âit] tout entier » (I, 849). Alors qu'il demande de façon récurrente de l'argent à sa mère, celle-ci cède d'abord à plusieurs reprises, puis finit par refuser, ce dont il semble « prendre son parti » (I, 849).

¹ Mariane Bury, *PM*, *op. cit.*, p. 245. Voir également Francis Marcoin, « Mutisme de Maupassant », *MMN*, *op. cit.*, p. 69.

² Michel Crouzet s'est penché tout particulièrement sur cette nouvelle, et sur cette fin dans son article intitulé « Une rhétorique de Maupassant ? » (*op. cit.*, p. 248-258). Le critique parle même « d'équivoque filée comme on parle de métaphore filée » (« Une rhétorique de Maupassant ? », *op. cit.*, p. 248).

Pourtant, bien qu'il soit gentil, elle éprouve « un danger vague » (I, 850), se sent menacée par « cet étrange garçon » à l'« œil froid » qui peut se taire pendant des heures (I, 850), de sorte qu'elle est « torturée par l'épouvante » (I, 851). Convaincue que son fils « a quelque chose dans la tête » (I, 852), elle alerte des parentes et décide de venir habiter en ville, afin de ne plus vivre seule avec lui à la campagne. Un matin, alors que le déménagement est prêt, elle est retrouvée morte dans un fossé, « la gorge ouverte d'un coup de couteau » (I, 853). Accusé par les deux cousines (dont le comportement est sujet à caution puisqu'elles semblent uniquement préoccupées par l'héritage), le fils est arrêté, mais vite relâché car son alibi est solide. Légataire universel, il hérite de tout ce que possédait Mlle Source. D'abord mis à l'écart par les gens du pays qui « le soupçon[n]t toujours » (I, 853), il est progressivement réintégré et blanchi. De paria, l'homme devient même « maire de sa commune » (I, 854).

Aucun élément narratif ne permet ici de savoir si le fils est ou non le meurtrier. Le jeune homme est présenté comme singulier, froid, louche, antipathique. Mais cela ne fait pas de lui un criminel. Certes, la mort de sa mère adoptive semble le plonger, « en apparence » uniquement, dans une violente peine (I, 853). Mais cette feinte – si c'en est une – signifie-t-elle pour autant qu'il l'ait tuée ? À l'inverse, quelle naïveté de penser comme le notaire qu'« un homme qui parle avec tant de facilité et qui est toujours de bonne humeur ne peut pas avoir un pareil crime sur la conscience » (I, 854). On sent là toute l'ironie de Maupassant. En éveillant les soupçons pour ensuite faire en sorte qu'ils soient questionnés, le narrateur égare à dessein le lecteur. On ne peut même pas dire qu'il le lance sur une fausse piste puisqu'on ne saura jamais quelle est la bonne. Ne l'invite-t-il pas ainsi à réfléchir sur les préjugés, sur l'idée toute faite que l'on a d'un criminel, et d'un innocent ? Le portrait du fils en question joue un rôle déterminant dans cet effet de brouillage : « les traits de sa figure [...] étaient durs et comme inachevés cependant. Il semblait incomplet, mal venu, ébauché seulement, et inquiétant comme un mystère » (I, 851). C'est le portrait d'une brute, au sens propre. Avec son visage inabouti, le personnage – créature inachevée, commencement d'une créature – inspire la méfiance à ses proches ainsi qu'au lecteur. Mais le seul méfait du fils n'est-il pas, au fond, d'être « inquiétant comme un mystère » ? La formule laisse songeur : faut-il voir dans la figure l'extériorisation de la violence du personnage qui, en tant que créature « inachevée », en tant que primitif, ne serait autre qu'un criminel, ou faut-il au contraire éviter de tomber dans le piège de la physiognomonie ? Maupassant laisse la question ouverte. Le texte est à l'image du personnage, inachevé en quelque sorte.

Outre l'ironie, l'ambiguïté repose donc, nous venons de le voir, sur deux matériaux essentiels : la multiplicité des voix et le caractère équivoque des fins. Loin, comme Antonia Fonyi, de voir en Maupassant un écrivain répétitif qui raconte « à peu près trois cent fois » et « dans tous ses récits [...] la même histoire¹ », il nous semble plus juste de considérer que le principe de la réécriture de la même histoire avec de sensibles variantes empêche de figer le texte dans une interprétation définitive. Alliée au traitement particulier réservé à certaines fins, cette forme que Maupassant donne à la multiplicité des voix constitue une mise en abîme de l'ambivalence qui se trouve au cœur même de son œuvre. Cette ambivalence produit plusieurs effets : donner au lecteur l'impression terrible que la vie n'est qu'une sinistre loterie, insister, par la forme même, au sens le plus actif et le plus mouvant du terme, sur l'absurdité de la condition humaine, tellement aléatoire, et si possible empêcher toute interprétation simpliste des textes, et donc des êtres et des événements. L'œuvre qui nous occupe n'apporte pas de réponses ; elle multiplie les interrogations. Commentant Shakespeare, dans l'œuvre duquel il trouvait « chaos » et « désarroi », Ionesco disait : « Tout à fait au fond de moi-même, c'est la nuit que je trouve²... ». Le primitif en écriture qu'est Maupassant aurait pu prononcer une telle parole.

c- Le texte de Maupassant : une catharsis impossible

Si, dans une certaine mesure, il peut y avoir, Mariane Bury l'a mis en avant, une « vertu thérapeutique³ » du processus même de l'écriture pour l'écrivain, cette idée d'écriture cathartique ne vaut pas pour le lecteur. Un texte qui fait coexister les contradictions est tout sauf rassurant. À notre avis, l'analogie effectuée plus haut entre l'œuvre de Maupassant et celles de Ionesco et d'Artaud s'arrête dès lors qu'on soulève la question de la catharsis. Dans le chapitre « Le théâtre et la peste » de son essai sur *Le Théâtre et son double*, Artaud décrypte ce principe propre, on le sait, au théâtre :

Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit [...]. Il se peut que le poison du

¹ Antonia Fonyi, *Maupassant 1993*, op. cit., p. 179 et 29.

² Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 21, 23.

³ Mariane Bury, « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », op. cit., p. 89. Voir la chronique sur Flaubert : « Heureux ceux qui ont reçu [...] cette faculté de se multiplier ainsi par la puissance évocatrice de l'Idée. Ils échappent, pendant les heures exaltées du travail, à l'obsession de la vraie vie banale, médiocre et monotone » (*Chro.*, J. III, p. 410).

théâtre jeté dans le corps social le désagrège, comme dit saint Augustin, mais il le fait alors à la façon d'une peste, d'un fléau vengeur, d'une épidémie salvatrice¹.

Tout comme le bouc émissaire, la peste est à la fois la maladie et le remède. C'est parce qu'elle fait remonter le mal que la peste favorise la guérison. Or, à l'image de la peste, la cérémonie du théâtre a une fonction purificatrice, grâce au processus de la catharsis. En effet, par son essence même, le théâtre est une médiation : la scène, le décor, les apartés, les coturnes, les masques et le chœur (dans le théâtre antique), le public sont autant d'éléments combinés qui rappellent sans cesse au spectateur qu'il est en présence d'une illusion. Le théâtre permet une distanciation, propice à l'objectivation. Par la représentation, le spectateur est libéré, purifié. La fonction du théâtre, par son dispositif, est d'amener le spectateur à sortir de la fascination, même et surtout quand il la montre. Nombre de personnages dramaturgiques sont des hallucinés, à un certain moment de la pièce, tels Orgon dans *Tartuffe*, Macbeth ou Othello chez Shakespeare, mais ils sont montrés comme tels, et inscrits dans des dispositifs qui, pour être époustouflants et merveilleux, n'en sont pas moins critiques et ne permettent pas qu'on s'identifie à eux ; car, ces personnages, on les voit voir, et leurs visions, leurs conceptions, leurs croyances sont, dans et par le dialogue même, immédiatement matière à débats et objet de conflits. En revanche, dans le roman ou la nouvelle, l'instance du narrateur change tout : elle peut s'infiltrer dans le lecteur, à son insu, dans la fiction. Elle peut l'aspirer. À l'inverse, Florence Goyet tient que les personnages de Maupassant sont « explicitement mis à distance² », notamment par un narrateur qui les ridiculise. Soutenir cela, c'est selon nous, faire bien peu de cas de la fonction éminemment ironique du principe de récit encadré/encadrant, et de la question de la fiabilité du narrateur, constamment soulevée par Maupassant. D'autant plus lorsqu'il y a superposition entre personnage et narrateur, c'est-à-dire lorsque ce dernier s'exprime à la première personne. Dans cette confusion, la catharsis est impossible pour le lecteur de notre corpus.

Notons l'ironie avec laquelle, dans sa chronique « Autour d'un livre », Maupassant fait parler l'amateur de littérature idéaliste : « — Je veux [...] sentir mon âme purifiée par le spectacle d'un monde idéal, par le reflet trompeur d'une existence de convention » (*Chro.*, J. I, p. 284). Alors que dans le théâtre, la catharsis passe par le représentation de la cruauté, Maupassant, lui, ne l'imagine pouvoir passer que « par le spectacle d'un monde idéal ». Et l'on a vu la satire qu'il fait du genre idéaliste, de cette littérature à la fois « *invraisemblable, sympathique et consolante* » dont le public est friand et dont lui se distancie en recourant à

¹ *Le Théâtre et son double*, op. cit., p. 31-32.

² Florence Goyet, *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, op. cit., p. 115, 144.

l'italique, équivalent des guillemets et qu'on entend comme une citation au deuxième degré (*Chro.*, J. I, p. 283). Pourtant, la question n'est pas celle de la représentation (qu'elle soit idéale ou féroce), mais celle de la forme choisie : c'est sciemment que Maupassant a opté pour le genre romanesque (auquel se rattachent les contes, nouvelles et autres récits), ce genre qui empêche la distanciation. D'où le malaise qui naît à la lecture de son œuvre, dont l'écriture s'apparente bien plus à un poison qu'à un remède et dont les effets pernicioux et indésirables sont durables.

Ce malaise tient essentiellement, nous l'avons dit, à l'impression de chaos qui prévaut dans cet univers fictif. Dans un passage de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre lui-même s'est fait piéger, en tenant que, dans les contes de Maupassant, « l'aventure est un bref désordre qui s'est annulé¹ ». Mais nous avons assez montré combien l'ordre n'est qu'apparent, n'est qu'un simulacre. Même l'ordre intime, privé, celui que cherche à atteindre des personnages comme Renardet, ne parvient pas à être rétabli. Subsiste le désordre. Cette assertion vaut pour la majorité des textes. Car le désordre y est le reflet d'une certaine vision du monde. Alors que le tragique est générateur de sens (même si ce sens est hostile à l'homme), chez Maupassant, la combinaison du fatum et du hasard donne au contraire l'impression d'un univers dont le sens est indéchiffrable, où le sort réservé à l'homme est aléatoire (d'où les variantes à partir d'une même histoire), souvent injuste, presque toujours absurde. Ce qui prévaut, c'est donc l'impression du chaos.

Plus que d'autres encore, certains contes donnent à ce chaos une forme vertigineuse. C'est le cas de « Qui sait ? », du second « Horla » et de « La Nuit », trois textes foncièrement aporétiques. Dans les deux premiers contes, le trouble du lecteur naît de l'irréductible contradiction entre deux éléments. D'une part, la folie dont est suspectée le personnage principal ; de l'autre, la faculté de raisonner et de communiquer dont dépend nécessairement l'existence de ces deux récits faits à la première personne, et qu'aucun discours distinct de narrateur ne vient introduire, commenter, voire mettre en question. Démence et pensée structurée sont simultanément, donc. Dans « Qui sait ? », les cinq occurrences (II, 1225, 1226, 1228, 1231) de la question qui tient lieu de titre témoignent de la clairvoyance du héros, qui s'interroge lucidement sur les faits, aussi incompréhensibles soient-ils. Dans « Le Horla », la tenue régulière² et rigoureuse du journal, tout comme la mise au point d'une série de tests de type scientifique (notamment avec la carafe d'eau) font pencher la balance du côté d'un

¹ *Situations*, II. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, p. 181.

² Le saut temporaire entre le « 3 juin » et le « 2 juillet » (II, 917) trouve une explication vraisemblable dans l'absence liée au voyage au mont Saint-Michel.

narrateur plutôt sain d'esprit. Mais dans le même temps, la répétition à l'identique, hystérique, de formules pleines d'effroi telles que, dans « Qui sait ? », « Mon Dieu ! Mon Dieu ! » (II, 1225), « mon cœur, mon cœur, mon pauvre cœur », « Parbleu ! parbleu ! », « Ah ! mais non, ah ! mais non, ah ! mais non » (II, 1236), « Je ne veux pas ! je ne veux pas ! je ne veux pas ! » (II, 1237) et telles que, dans « Le Horla », « Bizarre idée ! Bizarre ! Bizarre idée » (II, 916), « J'ai vu... j'ai vu... j'ai vu ! » (II, 927), « il faut, il faut, il faut », « Oh ! mon Dieu ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! » (II, 930) sont comme les premiers symptômes d'une folie à venir. Et puis, dans chacun des contes (II, 913, 926, 935, 936, 938 ; II, 1236, 1237), il y a ces lignes entières de pointillés, marque de discontinuité narrative, coupure de communication, blanc temporel dont ni le narrateur ni le lecteur n'ont connaissance du contenu ; ce procédé de suspension du récit semble dire la défaite de la langue, l'abyme de la pensée devant l'inexpliqué. Dans le cas du « Horla », ces lignes de pointillés ouvrent et ferment le récit¹, comme pour suggérer un hors champ, un hors texte ; il y a quelque chose avant et après le récit, qui nous est indiqué mais à quoi l'on n'a pas accès ; ces lignes ont pour fonction de faire signe, mais sans que le signe donne la clé du sens. Et ce questionnement est décuplé par le doute entretenu quant à la santé mentale du héros en question : que peut bien signifier, en effet, mettre le feu à la maison où est censé se trouver le Horla, si le Horla a pris possession de l'âme du narrateur ? schizophrénie ? désir suicidaire ? désir de meurtre ? Le lecteur de ce conte est incapable de distinguer le subjectif de l'objectif, la réalité de l'hallucination, le visible de l'invisible, le réel du ressenti, le dedans du dehors, le personnage de son protagoniste. La juxtaposition de données qui s'annulent place le lecteur devant une aporie que traduit le terme même de « horla », qui réunit une préposition et un adverbe de lieu incompatibles, oxymore inconcevable. Il n'est pas question, ici, de choisir entre le rationnel et l'irrationnel : le texte nous prend dans un piège comme ces labyrinthes faits de miroirs qui réfléchissent à l'infini une silhouette erratique et méconnaissable.

Dans la mesure où il questionne thématiquement et poétiquement le vide, le conte « La Nuit » mérite à nos yeux un traitement à part. Ce texte, nous l'avons dit, est l'histoire d'un effacement : effacement de l'espace (« je me perdis », II, 947), effacement du temps (« Je tirai ma montre... elle ne battait plus... elle était arrêtée », II, 948), effacement du vivant (« Pas un passant, pas un attardé, pas un rôdeur, pas un miaulement de chat amoureux », II, 947). Le vide complet se fait, au profit de « l'ombre » (II, 944), au profit de la « voûte de nuages » qui « no[ie] les étoiles » (II, 946), au profit de la mort : dans un Paris « désert » (II, 946), aux rues

¹ Ces lignes ne tiennent pas à la forme même du journal intime puisque Maupassant ne les utilise pas dans « Un fou » (II, 540)

« immobiles, abandonnées » (II, 948) et « noires » (II, 947), dont le ciel « sembl[e] s'abaisser sur la terre pour l'anéantir » (II, 946), dont la Seine est « presque gelée... presque tarie... presque morte » (II, 949), le héros a la sensation d'être englouti à son tour : « je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter... et que j'allais mourir là... moi aussi, de faim – de fatigue – et de froid » (II, 949). Fin. Fin du texte et degré zéro de la vie. Au fond, ce conte ne serait-il pas une métaphore de la pensée même de Maupassant ? Au fil du texte, le monde se vide de ce qu'il est, pour retrouver un état pré-vital, une sorte de désert, un « rien » (II, 947-948). C'est comme si le processus naturel fonctionnait en sens inverse. Mais ce retour dans le temps n'a rien de mythique. C'est à une anti-Genèse que Maupassant nous convie ici, en nous montrant le monde se dé-crée sous nos yeux. Dans cette anti-créeation, c'est encore l'absurde qui triomphe puisque le texte est une aporie. Parce que l'hypothèse de la démence n'est jamais soulevée par le héros narrateur et même si le conte est sous-titré « Cauchemar », la fin pose problème : le fait que l'aventure nous soit contée prouve que le personnage vit encore. Et pourtant, la situation finale est présentée comme un point de non-retour. L'existence même du récit au passé¹ annihile la disparition du locuteur cependant suggérée par la dernière phrase. Il y a là contradiction insurmontable. C'est à une entreprise générale d'anéantissement que l'on assiste ici. Sans résoudre les contradictions, poussé à entretenir le doute et l'angoisse, Maupassant questionne, met en question insatiablement le monde.

Jamais gratuite, la violence est l'expression du pessimisme foncier de Maupassant ; les personnages, irrémédiablement seuls, ne trouvent durablement d'appui et d'allié ni dans la Nature, ni dans la Raison, ni dans l'Amour, ni dans la Société, ni dans la Morale, ni dans leur être propre. Dans une lettre à Catulle Mendès de 1876, Maupassant revendique en tant qu'artiste le droit « d'attaquer tous les bons dieux » (*Corr.*, Suf. I, n° 58). Ce droit inaliénable, l'auteur l'exerce sans conteste et sans scrupule, brisant toutes les idoles qui l'entourent. Par conséquent, comment le lecteur pourrait-il sortir intact de la fréquentation de ces textes si déstabilisants ? Par delà la fluidité de l'écriture, par delà l'humour souvent grinçant voire noir, par delà le plaisir évident que procure cette lecture, le tragique emporte tout sur son passage, n'épargnant rien ni personne.

¹ « Donc, hier, je sortis comme je fais tous les soirs, après mon dîner » (II, 945).

Conclusion

Dans un monde utilitaire [...], l'entrée du clown fait craquer quelques mailles du réseau, et, dans la plénitude étouffante des significations acceptées, il ouvre une brèche par où pourra courir un vent d'inquiétude et de vie. Le non-sens dont le clown est porteur prend [...] valeur de mise en question ; c'est un défi porté au sérieux de nos certitudes. [...] Ainsi, parce qu'il est d'abord absence de signification, le clown accède à la très haute signification de contradicteur : il nie tous les systèmes d'affirmation préexistants¹.

Cette citation ne met-elle pas en lumière une équivalence entre le clown et le primitif ? En effet, c'est un anti-tranquillisant² que cette écriture qui suscite, tant chez le personnage que chez le lecteur, trouble, scepticisme, inquiétude. Le malaise qu'elle provoque s'inscrit dans une philosophie de la littérature formulée dans la chronique consacrée à *Un mâle*, ce roman de Camille Lemonnier paru en 1881 : Maupassant y fait l'éloge d'une littérature « âpre » dont le lecteur ne puisse pas sortir indemne. L'ironie, essentielle dans cette écriture, aussi bien que la juxtaposition de plusieurs possibles, que l'hésitation permanente, que l'évidence de l'arbitraire et/ou de l'absurde contribuent largement à ce sentiment d'insécurité, qui n'est que le miroir d'une société elle-même « désorbitée³ », pour reprendre le mot de Paul Bourget. Quant à la folie et au fantastique de certains des textes les plus mémorables de Maupassant, ils semblent faire entendre les voix déroutantes d'un ailleurs. On le voit, loin de se cantonner au seul registre fantastique, la volonté de faire « perd[re] pied [au lecteur] comme en une eau dont le fond manque à tout instant » (*Chro.*, J. II, p. 257) vaut pour tous les types de textes de notre corpus. Par tous les moyens, il s'agit de perturber l'interlocuteur, de le sortir de sa quiétude, de bousculer ses préjugés, de faire vaciller ses certitudes. C'est bien à une sorte de révolution copernicienne qu'est invité malgré lui le lecteur de Maupassant, contraint de repousser les limites de la raison, du sujet, du monde. Dans « Fini de rire », le chroniqueur déplore la disparition du carnaval comme rituel collectif servant à « secou[er] les esprits » (*Chro.*, J. I, p. 431). Or, son œuvre toute entière ne travaille-t-elle pas, sous la forme de la fiction, à rétablir ce rituel subversif dont Mircea Eliade dit qu'il « symbolise la régression du Cosmos dans le Chaos⁴ » ?

¹ Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 141-143.

² Plusieurs personnages répètent en cœur : « — nous ne sommes pas tranquilles » : voir « Fou ? » (I, 523), « La Peur » (I, 604), « Lui ? » (I, 873), « L'Odyssée d'une fille » (I, 1002), « La Confession de Théodule Sabot » (I, 1025), « Misti » (I, 1158), « La Patronne » (II, 73), « Cri d'alarme » (II, 842).

³ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, [1899], op. cit., p. 328.

⁴ *Le Sacré et le Profane*, op. cit., p. 72.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Notre travail montre, étape par étape, la fonction souvent dérangeante du primitif chez Maupassant. Dérangeant, le primitif l'est d'abord en tant qu'être foncièrement enraciné dans la matière, figure incompatible avec l'image idéalisée de l'homme. L'idée de la dignité de l'homme, transmise depuis l'Antiquité grecque, est réaffirmée à partir de la Renaissance par les grands humanistes. Pic de La Mirandole, figure emblématique de la philosophie néo-platonicienne, chante à travers la voix de Dieu, un véritable hymne à la *dignitas* et à la *libertas* :

Je ne t'ai fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, afin que, souverain de toi-même, tu achèves ta propre forme librement, à la façon d'un peintre ou d'un sculpteur. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, comme celles des bêtes, ou, régénéré, atteindre les formes supérieures, qui sont divines¹.

À la suite de la définition que le XVII^e siècle donne de l'honnête homme, idéal de maîtrise de soi et de juste milieu, le courant des Lumières souligne en l'homme un être lucide, capable de tout passer au crible de la raison. Chez Maupassant en revanche, la pensée – quand elle est présente – est seconde et n'apparaît pas souvent comme fiable, l'intelligence de l'homme ne servant guère à la quête de vérité ou de sagesse. Chez lui, ce sont surtout les pulsions qui déterminent les comportements humains. Maupassant sape donc la représentation méliorative de l'homme, en faisant de lui un éternel primitif, un être de chair, foncièrement

¹ Pic de La Mirandole, *Discours sur la dignité de l'homme* [1486], *Œuvres philosophiques*, éd. O. Boulnois et G. Tognon, Paris, PUF, 1993, p. 7.

terre à terre, conforme à son étymologie puisque les mots « homo » et « humus » sont de la même famille¹.

Dérangeant, le primitif l'est aussi dans la mesure où il jette une lumière accablante sur la civilisation, dont la vocation est d'arracher l'homme à son animalité première. Pour Maupassant, l'homme social est un être perverti ou dégénéré, auquel la culture impose des comportements contre nature. Loin d'être valorisée, la société ne fait que le tromper. La civilisation n'est donc pas un aboutissement. Si l'on peut constater un certain nombre d'inventions et de progrès sur le plan technique, l'homme, lui, reste inchangé.

Dérangeant, le primitif l'est enfin parce qu'il participe d'une vaste entreprise d'ébranlement des repères. C'est la définition anthropologique du principe de « participation² », propre aux mentalités primitives selon Lévy-Bruhl, qui donne un éclairage singulier à l'œuvre qui nous occupe. Maupassant nous donne en effet à voir une réalité « indissociable³ » qui fait voler en éclats les distinctions qui nous sont chères, qu'elles portent sur le sexe ou la classe sociale, sur le Bien et le Mal, sur l'opposition entre coupable et innocent, entre profane et sacré. Dans cette réalité présentée comme « indissociable », le fantastique gagne en réalisme, et la folie rejoint la raison. Le primitif est situé en dehors de tous les cadres qui dressent des cloisons étanches tant à l'intérieur de la société que de la pensée humaine ; le primitif est au fond moins un Horla qu'un hors-loi.

Maupassant, on le voit, entretient avec la figure du primitif un rapport ambivalent : tantôt positive, tantôt négative, elle constitue une constante, peut-être la seule, de la condition humaine. Il se distingue radicalement d'Hugo qui, quelques petites décennies auparavant, dans sa Préface à *Cromwell*, voit dans le primitif un stade totalement révolu :

Avant l'époque que la société moderne a nommée antique, il existe une autre ère, que les anciens appelaient *fabuleuse*, et qu'il serait plus exact d'appeler *primitive* [...]. Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne. Il touche encore de si près à Dieu que toutes ses méditations sont des extases, tous ses rêves des visions. Il s'épanche, il chante comme il respire. Sa lyre n'a que trois cordes, Dieu, l'âme, la création ; mais ce triple mystère enveloppe tout, mais cette triple idée comprend tout. La terre est encore à peu près déserte. Il y a des familles, et pas de peuples ; des pères, et pas de rois. Chaque race existe à l'aise ; point de propriété, point de loi, point de froissements, point de guerres. Tout est à chacun et à tous. La société est une communauté. Rien n'y gêne l'homme. Il mène cette vie pastorale et nomade par

¹ « Homo, littéralement “né de la terre”, se rattache à une racine indoeuropéenne *ghyom*-“terre” » (*Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol. II, p. 1729).

² Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, op. cit., p. 79.

³ Georges Gusdorf, *Mythe et Métaphysique*, op. cit., p. 71-72.

laquelle commencent toutes les civilisations, et qui est si propice aux contemplations solitaires, aux capricieuses rêveries¹.

Hugo se représente l'ère primitive comme une utopie. Sur la terre que l'homme ressent comme sienne, règne une harmonie universelle qu'aucune hostilité ne rompt en l'absence de toute loi, hiérarchie et propriété. Dans ce temps d'innocence, l'homme – pasteur mystique – accède spontanément au Grand Mystère. Le plus souvent, le primitif de Maupassant est aux antipodes de celui d'Hugo. Son premier son est un cri, un cri semblable à celui que pousse Ulrich englouti au fond de sa montagne elle-même engloutie par la neige. Loin de « chante[r] comme il respire », il souffre et blesse comme il respire. S'il y a bien dans notre corpus osmose entre l'homme et la nature, c'est une osmose minée puisque la nature attire surtout pour mieux piéger. L'homme se sent un étranger sur terre. Qu'il y ait des lois ou non, la discorde et la loi de la jungle règnent, et le semblable est considéré comme une menace et/ou une proie. À la trinité hugolienne (« Dieu, l'âme, la création ») Maupassant oppose un univers régi par le hasard et l'absurde, dans lequel erre un être éclaté, qui n'est en paix ni avec Dieu, ni avec le monde, ni avec lui-même. À la poétique hugolienne de la synthèse répond le chaos de Maupassant.

Mais l'opposition entre les deux visions tient aussi à une conception radicalement différente du temps. Chez Maupassant, le primitif, contrairement à ce qu'indique l'étymologie du mot, est indépassable : il est de tous les temps. La loi ultime défiée par le primitif est celle du Temps. De même que, dans le conte très singulier intitulé « La Nuit », le temps s'arrête littéralement, de même Maupassant nous met en présence d'un temps qui, loin de progresser, se contente de se dérouler. Chez Maupassant, l'homme n'a pas de dimension historique, pas de conscience historique. Au fond, avec la figure du primitif, Maupassant en finit avec le temps. La question du temps chez Maupassant ne pourrait-elle faire l'objet d'une recherche approfondie ?

¹ « Préface » à *Cromwell* [1827], *op. cit.*, p. 410-411.

ANNEXES

Index des noms propres

Apulée 331
Aragon L. 240
Aristophane 331
Aristote 165
Artaud A. 828, 634
Badinter É. 316
Bailbé J.-M. 603
Baillarger J. 555
Balsamo J. 88, 208
Balzac H. de 153, 154, 170, 184, 288, 311, 474, 475, 477, 584, 602, 603
Bancquart M.-C. 56, 129, 237, 238, 279, 280, 281, 336, 354, 452, 482, 502, 503, 519, 589
Banville T. de 28, 486, 559
Barbérès P. 584
Barbey d'Aurévilly J. 359
Barrès M. 517
Barthes R. 397
Barye A.-L. 183
Baudelaire C. 2, 39, 42, 57, 64, 120, 152, 164, 187, 188, 224, 235, 236, 280, 295, 328, 331, 332, 339, 613
Baudry F. 423
Bayard P. 30, 50
Bayle P. 12
Ben Farhat A. 629
Benhamou N. 469
Benveniste É. 593
Benvenuto 352
Bercegol F. 168
Bernard M. 159
Berthelot S. 338
Berthier P. 544
Besnard-Coursodon M. 142, 280, 371, 372, 385, 394, 400, 535, 561
Bienvenu J. 209
Bismarck O. 441
Bloy L. 619
Boas F. 430
Boccace J. 331
Bogdanoff L. 335
Boileau N. 374
Bolster R. 248, 450
Bonnefis P. 59, 164, 359
Bordier A. 15
Bory J.-L. 215, 218
Bosch J. 185
Boswell J. 544
Botterel-Michel C. 253, 304
Bougainville L. 28, 325, 436, 437
Bouilhet L. 34, 44, 61, 121, 225, 243, 335, 499, 511, 527, 574, 581

Bourdeau J. 38, 143, 158, 160
 Boureau A. 454
 Bourget P. 49, 137, 150, 154, 176, 329, 401, 600, 639
 Brahimi D. 86, 415, 426, 427, 559
 Broca P. 15, 411
 Brochier J.-J. 11, 377, 622
 Brook P. 227
 Bruneau J. 56
 Buffon G.-L. 171
 Bugeaud T.-R. 410, 420
 Buisine A. 79, 484, 604
 Bury M. 11, 25, 29, 49, 55, 70, 77, 84, 122, 125, 131, 149, 150, 168, 226, 243, 263, 264, 333, 337, 338, 345, 358, 367, 379, 391, 392, 397, 484, 555, 556, 561, 565, 586, 587, 589, 590, 608, 609, 628, 629, 632, 634
 Byron G. 120
 Cabanès J.-L. 80, 189, 265, 288, 309, 316, 523, 532, 560
 Caesar J. 380
 Caillouis R. 568
 Calvet J. 396, 534, 619
 Caro E. 88
 Carroll L. 590
 Castella C. 131, 314, 317, 349, 356, 400, 473, 477, 507, 508, 527, 536, 609
 Castex P.-G. 554, 555, 568
 Cazalis H. 269, 419
 Chamfort N. 344
 Champfleury 329
 Charcot J.-M. 555
 Chateaubriand R. de 236
 Chessex J. 535
 Clair J. 163
 Clausewitz C. von 452
 Clemenceau G. 410
 Clément M. 45
 Cogne P. 24, 152, 317, 375, 392, 396, 397, 514, 582
 Colet L. 37, 268, 333, 340, 431, 456, 605, 610
 Colin R.-P. 87, 88, 280, 327, 387
 Comte A. 13, 437, 438
 Corot J.-B. 162
 Coste D. 223, 304
 Coué É. 175
 Courbet G. 162, 219, 330
 Coÿne 420
 Crébillon C.-P. 606
 Crouzet M. 88, 140, 289, 392, 479, 485, 486, 490, 501, 604, 632
 Cury M. 76
 Dagen P. 184
 Dahuron S. 628
 Danger P. 22, 23, 71, 87, 96, 97, 110, 137, 139, 178, 197, 202, 219, 222, 223, 250, 271, 275, 277, 278, 279, 297, 304, 337, 349, 352, 356, 360, 468, 471, 484, 485, 487, 490, 574, 605
 Daniline I. 477

Dante A. 61
 Darwin C. 180, 184, 597
 Daudet A. 544
 Dauzat A. 263
 Degas É. 184
 Delabroy J. 589
 Delacroix E. 56, 58, 183, 184, 223, 224
 Delaisement G. 40, 54, 55, 153, 162, 217, 227, 326, 329, 335, 392, 406, 425, 426, 444, 520, 529
 Descartes R. 145, 260
 Dethloff U. 277, 281, 346, 370
 Diderot D. 12, 28, 325, 331, 338, 408, 423, 436, 437
 Diogène 431
 Donaldson-Evans M. 51, 80, 107, 276, 280, 293, 490, 540, 619
 Druick D. 184
 Duchet M. 436
 Dumas A. 157
 Dupont J. 153, 338
 Eiffel G. 412, 459, 460
 Eliade M. 510, 639
 Elias N. 437
 Emptaz F. 104
 Escher M. 534
 Fabre J. 185
 Falco D. de 76
 Färnlöf H. 557, 565
 Faussart F. 112
 Febvre L. 429
 Fenga V. 614
 Ferlinghetti L. 629
 Ferro M. 413
 Ferry J. 410, 423
 Feydeau G. 338
 Finkelkraut A. 408
 Flatters P. 449
 Flaubert G. 15, 25, 30, 34, 36, 37, 49, 57, 61, 63, 67, 71, 88, 90, 113, 114, 129, 150, 152, 154, 157, 174, 189, 192, 203, 217, 225, 232, 237, 243, 268, 276, 331, 333, 335, 336, 338, 339, 340, 362, 377, 386, 392, 409, 423, 431, 452, 453, 455, 456, 499, 511, 534, 557, 558, 566, 574, 575, 580, 581, 589, 602, 604, 605, 610, 619, 622, 634
 Fonyi A. 197, 379, 401, 468, 478, 480, 552, 634
 Forestier L. 25, 26, 42, 48, 50, 51, 56, 60, 67, 88, 93, 107, 108, 122, 124, 127, 129, 131, 138, 142, 149, 153, 157, 160, 171, 192, 193, 203, 206, 212, 220, 222, 227, 236, 246, 247, 250, 259, 262, 269, 272, 275, 276, 278, 293, 297, 299, 316, 334, 344, 345, 350, 353, 354, 359, 362, 366, 372, 373, 380, 383, 390, 392, 394, 397, 398, 399, 400, 405, 445, 446, 450, 469, 475, 479, 483, 485, 486, 489, 494, 496, 502, 503, 504, 506, 507, 508, 509, 510, 517, 523, 525, 526, 534, 537, 538, 550, 551, 552, 556, 557, 560, 563, 564, 573, 574, 576, 584, 589, 593, 602, 608, 614, 623, 625, 631
 Foucault M. 557
 Fourier C. 13
 Frazer J. 36

Freud S. 180, 186, 253, 455, 555, 588, 591
 Fromentin E. 54, 427
 Gall F. J. 437
 Garchine V. 442, 452
 Gauguin P. 335, 421, 422
 Gautier T. 330, 331
 Genette G. 575
 Giacchetti C. 34, 289, 304, 350
 Gide A. 14, 21, 423
 Ginisty P. 365
 Girard R. 131, 223, 459, 609
 Gistucci L. 38, 158, 209, 396
 Gobineau J. A. 418
 Godet P. 86
 Goncourt E. et J. 15, 45, 209, 217, 297, 401, 494, 557
 Goody J. 285
 Gouaux-Coutrix M. 221, 423
 Gourmont Remy de 517
 Goya F. 393
 Goyet F. 114, 230, 619, 635
 Granges C. M. des 514
 Gregorio L. 180
 Guillemin A. 474
 Guilleragues G.-J. 610
 Gusdorf G. 17, 18, 31, 466, 579, 596, 641
 Haase-Dubosc D. 137
 Hallays A. 25
 Hamon P. 629
 Harris T. A 327
 Haussmann G. 438
 Hays W. 628
 Helvétius C. 165
 Hennique L. 485
 Hobbes T. 12, 171
 Hoffmann E. 585
 Homère 56, 400, 578, 579, 580
 Houdon J. 352
 Hugo V. 44, 45, 56, 61, 87, 193, 315, 316, 330, 332, 413, 420, 421, 422, 450, 461, 462, 482, 521, 525, 602, 641, 642
 Huysmans J.-K 184, 279, 507, 517
 Ionesco E. 628, 634
 James H. 176, 534
 Jaus H. R. 600
 Jésus 382, 540, 610
 Jourd'hui G. 627
 Jouve V. 600
 Juin H. 523
 Jung C. 177
 Juvénal 147
 Keck F. 465

Killick R. 490
 Krajewska B. 209, 219
 Kristeva J. 547
 La Bruyère J. de 325
 Laclos C. de 453, 495, 606
 La Fontaine J. de 263, 325, 331
 Lamartine A. de 56
 Lanoux A. 280
 La Rochefoucauld F. 325
 Las Casas B. 433
 Lasly M. 221
 Lavater J. K. 184
 Lecomte de Noüy H. 25, 128, 129, 445
 Legendre F. 36
 Legrand F. 163
 Leloir M. 245
 Lemaire S. 412
 Lemaître J. 167, 180, 264, 413, 430, 534, 619
 Lemonnier C. 40, 329, 639
 Le Poittevin E. 478
 Leroyer de Chantepie M.-S. 456
 Lethbridge R. 200
 Leuret F. 555
 Lévi-Strauss C. 285, 408, 415, 426, 430, 431, 433, 436
 Lévy-Bruhl L. 17, 285, 408, 415, 465, 466, 554, 579, 641
 Lewin A. 235, 627
 Lintvelt J. 196, 366
 Lloyd C. 217, 221, 235, 237, 415, 425
 Locke J. 12
 Lombroso C. 184, 260
 Lombroso A. 557
 Lucrèce 365, 387, 396, 445
 Lyautey H. 419
 Maizeroy R. 370
 Malebranche N. 594
 Mallarmé S. 67, 269
 Manet É. 331
 Mantz P. 184
 Marcoin F. 51, 297, 373, 506, 537, 632
 Marmot Raïm 171
 Maulpoix J.-M. 40, 629
 Mauriac F. 445
 Maury A. 555
 McIntosh-Varjabédian F. 482
 Mendès C. 329, 638
 Mérimée P. 544, 547
 Michaux H. 164
 Michel-Ange 70, 93
 Mirabeau 331
 Mirbeau O. 517

Molière 605, 626
 Moltke H. K. B. von 443
 Monet C. 162, 598
 Montagnac L. de 410
 Montaigne M. de 147, 148, 285, 336, 340, 423, 433, 434, 435, 436, 437, 439, 442, 496
 Montesquieu 12, 148, 149
 Morand P. 415
 Mouralis B. 14, 17, 148, 285, 286, 433
 Musset A. de 120, 129, 218, 236, 331
 Napoléon III 419, 438
 Nefzaoui 221
 Néron 457
 Nerval G. de 56, 60
 Neveux P. 35, 40, 400, 456, 457, 600
 Nietzsche F. 375, 462, 482
 Ovide 331
 Pascal B. 112, 120, 149, 154, 378, 396, 408, 594, 613
 Pavlov I. 120, 545
 Phocas N. 487
 Pic de La Mirandole J. 640
 Planche A. 188, 431
 Platon 22, 57, 123, 308, 468, 480, 578, 640
 Plaute 12, 171, 331
 Pluton 332
 Pobéguin J. 449
 Potocka A. 172, 557
 Prévost A. F. 141, 487
 Privat J.-M. 542
 Proust M. 144
 Prudhomme S. 138
 Quesnel A. 219, 318
 Quincey T. de 517
 Rabelais F. 331
 Ragusa-Moleti G. 557
 Rappeneau É. 626
 Raynal G.-T. 345
 Reboul Y. 239
 Renan J. E. 420
 Rheims M. 77
 Rimbaud A. 558, 592, 613
 Rodin A. 334
 Ropars-Wuillemier M.-C. 554
 Rosset C. 86
 Roudinesco É. 365, 584, 591
 Rousseau J.-J 12, 13, 153, 189, 285, 288, 331, 408, 436
 Rousseau H. (Le Douanier) 598
 Rousset J. 605, 606
 Rubens P. P. 207, 208
 Ruscio A. 188, 226, 412, 413, 418, 421, 422, 424, 428, 429
 Sade D. A. F. de 391, 511, 550, 606

Saïd E. 232, 412, 423, 428
 Saint-Simon 13
 Salem J. 43, 75, 171, 186, 188, 194, 222, 318, 389, 390, 391, 425, 444, 503, 504, 545
 Sand G. 456
 Santen Kolff J. Van 456
 Sapir E. 36
 Sarcey F. 483, 619
 Sarraute N. 552
 Sartre J.-P. 636
 Savatier T. 325, 330
 Schaffner A. 587
 Schapira C. 554
 Schasch N. 554
 Schulz B. 626
 Schmidt A.-M. 390, 514, 582
 Schneider M. 554
 Schopenhauer A. 21, 85, 86, 87, 88, 91, 119, 120, 121, 122, 141, 171, 175, 177, 358, 387, 404, 462, 493, 538, 549, 619, 622
 Schor N. 107
 Scott W. 602
 Selva T. 14
 Senancour É. de 24, 45, 55, 57, 79, 168, 398, 461
 Shakespeare W. 130, 299, 331, 602, 634, 635
 Socrate 340
 Sophocle 398, 615, 618
 Soubias P. 221
 Spandonis S. 117, 260, 456, 482
 Spencer H. 120, 143, 149, 165, 353, 379, 451, 523
 Spinoza B. 150
 Spitzner P. 412
 Starobinski J. 187, 623, 639
 Steegmuller F. 469
 Steinen K. von den 465
 Steiner G. 12, 93
 Stendhal 473, 602
 Straus G. 54, 55, 58, 75, 158, 173, 338, 364, 414, 430
 Straus É. 144, 414
 Suétone 397
 Sullivan E. D. 153
 Swinburne A. C. 217, 218, 286, 333, 557
 Taine H. 149, 176, 184, 398, 555, 556, 589, 590, 591
 Tarda C. 221
 Tassart F. 30, 79, 517
 Térence 331
 Thorel-Cailleteau S. 605
 Thumerel T. 44, 353
 Tocqueville A. de 415, 422, 423
 Todorov T. 238, 433, 554, 555, 565, 572, 585
 Tolstoï L. 180, 196, 215, 330
 Topinard P. 411

Tourgueniev¹ I. 186, 453, 585
Tranouez P. 490
Trianon H. 184
Trousson R. 57, 309
Turner W. 128
Valéry P. 431
Valette B. 28
Vallès J. 451
Vax L. 589
Vélasquez D. 290
Verdenal R. 437, 438
Vergès F. 420
Verlaine P. 36, 135, 613
Vernant J.-P. 578, 579
Verne J. 413
Vial A. 11, 115, 129, 131, 155, 209, 210, 263, 317, 326, 327, 399, 400, 401, 419, 451, 489, 490, 504, 510, 557, 570, 596, 624
Vico J.-B. 12
Vigny A. de 142
Villiers de L'Isle-Adam 279
Villot F. 58
Vinci L. de 181, 599
Virgile 56, 246, 331
Voltaire 121, 331, 594, 623
Watteau A. 293, 298
Whyte P. 515, 540
Wilde O. 128
Willi K. 24, 349, 387, 401, 510
Zola É. 52, 85, 117, 151, 176, 199, 331, 399, 418, 456, 458, 483, 524, 609
Zweig S. 273, 291, 484

¹ Maupassant orthographie ce nom « Tourgueneff ».

Bibliographie

I. Bibliographie et dictionnaires

A. Bibliographie générale

LECLERC Yvan et VINCENT Emmanuel, *Bibliographie Maupassant*, Roma, Éditions Memini, Bibliographie des Écrivains Français, 2 vol., 2008, 1690 p.

B. Article « Primitif » dans différents dictionnaires et encyclopédies

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales <http://www.cnrtl.fr/>

Dictionnaire de l'Académie française, rééd. 1798, p. 364.

Dictionnaire de la colonisation française, dir. Claude Liauzu, Larousse, coll. « À présent », 2007, p. 538.

Dictionnaire de la langue française, Littré, 1873-1874, vol. III, p. 1318.

Dictionnaire d'ethnologie et d'anthropologie, dir. Pierre Bonte et Michel Izard, PUF, 2007, p. 600.

Dictionnaire historique de la langue française, Le Robert, dir. Alain Rey, rééd. 1993, p. 1632.

Encyclopédie de la psychologie, section V, dir. Denis Huisman, Nathan, Bourges, 1976, p. 209.

Grand dictionnaire de la philosophie, dir. Michel Blay, éd. Larousse-CNRS, 2003, p. 850

Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle, Larousse, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1875, vol. XIII, p. 150.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle (1789-1960), Gallimard-Centre nationale de la recherche scientifique, 1988, vol. XIII, p. 1193.

II. Sources primaires

A. Œuvres de Maupassant

a- Contes et nouvelles

Contes et Nouvelles, éd. Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I, 1974, 1662 p. et vol. II, 1979, 1766 p.

Boule de Suif, éd. Marie-Claire Bancquart, Livre de Poche, 1984, 287 p.

Le Horla et autres contes cruels et fantastiques, introduction de Marie-Claire Bancquart, Garnier, coll. « Classique », 1976, 615 p.

Le Horla et autres récits fantastiques, introduction de Mariane Bury, Livre de Poche, 2000, 384 p.

Le Horla. Guy de Maupassant, éd. Yvan Leclerc, coll. « Manuscrits », Paris-Cadeilhan, éditions Zulma, CNRS-Bibliothèque Nationale, 1993, 104 p.

Monsieur Parent, préface de Claude Martin, Gallimard, coll. « Folio », 1988, 248 p.

b- Romans

Romans, éd. Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, 1705 p.

Bel-Ami, introduction de Marie-Claire Bancquart, Paris, Imprimerie Nationale, coll. « Lettres françaises », 1979, 436 p.

Bel-Ami, préface de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, 434 p.

Fort comme la mort, introduction de Marie-Claire Bancquart, Livre de Poche, 1989, 317 p.

Fort comme la mort, préface de Gérard Delaisement, Gallimard, coll. « Folio », 1983, 331 p.

Mont-Oriol, préface de Marie-Claire Bancquart, Gallimard, coll. « Folio », 2002, 384 p.

Mont-Oriol, préface de Philippe Bonnefis, Livre de Poche, 1988, 349 p.

Notre cœur, préface de Marie-Claire Bancquart, Gallimard, coll. « Folio », 1993, 300 p.

Pierre et Jean, préface de Bernard Pingaud, Gallimard, coll. « Folio », 1982, 282 p.
Une vie, préface de Henri Mitterand, Livre de Poche, 1983, 336 p.
Une vie, éd. Antonia Fonyi, GF-Flammarion, 1993, 338 p.

c- Chroniques

Chroniques, éd. Hubert Juin, UGE, coll. « 10/18 », vol. I, 1980, 437 p., vol. II, 1980, 444 p., vol. III, 1980, 441 p.
Chroniques. Anthologie, éd. Henri Mitterand, Le Livre de Poche, 2008, 1758 p.
Études, chroniques et correspondance de Guy de Maupassant, éd. René Dumesnil, avec la collaboration de Jean Loize, Paris, Gründ, 1938, 526 p.
Chroniques de Guy de Maupassant, éd. Gérard Delaisement, Rive Droite, 2 vol., 2004, 1852 p.
Les Chroniques politiques de Guy de Maupassant, éd. Gérard Delaisement, Paris, Rive Droite, 2006, 283 p.

d- Récits de voyages

Au soleil, [1884], Ollendorff, illustrations d'André Suréda, 1902, 305 p.
La Vie errante, [1890], La Table Ronde, préface de Olivier Frébourg, 2000, 215 p.
Sur l'eau, [1888], Gallimard, coll. « Folio classique », éd. Jacques Dupont, 1993, 205 p.

e- Correspondance

Correspondance de Maupassant, éd. Jacques Suffel, Cercle du Bibliophile, vol. I (1862-1880), vol. II (1881-1887), vol. III (1888-1893), 1973, 310, 278 et 339 p.
Correspondance Flaubert-Maupassant, éd. Yvan Leclerc, Flammarion, 1993, 513 p.
Correspondance inédite de Guy de Maupassant, éd. Artine Artinian, avec la collaboration d'Edouard Maynial, Paris, Éditions Dominique Wapler, 1951, 343 p.
Lettres inédites de Maupassant à Flaubert, publiées par Pierre Borel, Éditions des Portiques, Paris, 1929, 136 p.

f- Théâtre

Histoire du vieux temps [1874], Paris, Tresse, 1879, 26 p.
Théâtre, préface Pascal Pia, Paris, Le Cercle du Bibliophile, 1970, 323 p.

g- Poèmes

Poèmes érotiques, dans *Cahier d'amour* de Gisèle d'Estoc, éd. Jacques-Louis Douchin, Paris, Arléa, coll. « Les licencieux », 1992, 109 p.
Des vers et autres poèmes. Œuvres poétiques complètes, préface de Louis Forestier, éd. E. Vincent, Publications de l'Université de Rouen, 2001, 474 p.

h- Préfaces

Préface à *Celles qui osent !* de René Maizeroy (p. VII-XIII), Paris, Flammarion, 1883, 302 p.
« Notes sur Algernon Charles Swinburne » (p. V-XXVI), préface à *Poèmes et ballades* d'Algernon Charles Swinburne, trad. Gabriel Mourey, Paris, Albert Savine, 1891, 372 p.

i- Filmographie partielle

Boule-de-suif, de Christian-Jacque (1945)
Deux amis, de Gérard Jourdan (2006)
Le Plaisir, de Max Ophüls (1952) [« Le Masque », « La Maison Tellier », « Le Modèle »]
The Private Affairs of Bel-Ami, d'Albert Lewin (1947)
Une partie de campagne, de Renoir (1947)

Une vie, d'Élisabeth Rappeneau (2004)

B. Œuvres d'autres écrivains

a- Écrivains de l'Antiquité :

HOMÈRE, *L'Odyssée*, La Découverte, trad. Ph. Jaccottet, 1992, 434 p.

LUCRÈCE, *De la nature*, G-F Flammarion, trad. H. Clouard, 1964, 243 p.

PLATON, *Le Politique*, *Œuvres complètes*, vol. VI, dir. É. Saisset, trad. A. Dacier et J.-N. Grou, Paris, Librairie Charpentier et C^{ie}, 1885, 332 p.

SOPHOCLE, *Edipe roi*, Livre de Poche, trad. V.-H. Debidour, 1994, 140 p.

b- Écrivains du XVI^e siècle :

MONTAIGNE Michel de, *Essais*, vol. I, II, III, éd. Pierre Villey, PUF, coll. « Quadrige », 1992, 328 p., 786 p., 1386 p.

c- Écrivains du XVIII^e siècle :

BUFFON, *Œuvres*, Gallimard, coll. « Pléiade », éd. Stéphane Schmitt et Cédric Crémère, 2007, 1677 p.

DIDEROT Denis, *De la poésie dramatique* [1758], éd. Jean Goldzink, GF-Flammarion, 2005, 374 p.

Pensées détachées ou Fragments politiques échappés du portefeuille d'un philosophe, [1772], *Œuvres complètes*, Club Français du Livre, éd. Roger Lewinter, vol. X, 1971, 1163 p.

La Religieuse, Contes et romans, Gallimard, Pléiade, dir. Michel Delon, 2004, 1300 p.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, éd. de l'Imprimerie Nationale, éd. Raymond Trousson, vol. II, 1995, 986 p.

Rêveries du promeneur solitaire, *Œuvres complètes*, vol. I, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1959, 2096 p.

SADE, *La Philosophie dans le boudoir* [1795], Gallimard, coll. « Folio », 2005, 128 p.

SEANCOUR Etienne de, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme*, [1799], Société des textes français modernes, Paris, éd. J. Merlant et G. Saintville, introduite et mise à jour par Fabienne Bercegol, 1999, 503 p.

d- Écrivains du XIX^e siècle

BALZAC Honoré de, « Avant-propos » (p. 7-20) à *La Comédie humaine*, Gallimard, coll. « Pléiade », éd. P.-G. Castex, vol. I, 1976, 1574 p.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Pléiade », vol. I, éd. Y.-G. Le Dantec et C. Pichois, 1961, 1876 p. et vol. I, éd. C. Pichois, 1975, 1605 p.

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, [1899], Paris, Gallimard, éd. André Guyaux, 1993, 469 p.

Études et portraits, Sociologie de la littérature, Paris, Librairie Plon-Nourrit et C^{ie}, vol. III, 1906, 382 p.

Gustave Flaubert, Paris, Champion, 1922, 16 p.

Nouvelles pages de critique et de doctrine, Plon, vol. I, 1922, 322 p.

BRUNETIERE Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann-Lévy, 1883, 393 p.

« Le pessimisme dans le roman », *Revue des deux mondes*, vol. LXX, 1885, p. 214-227.

« Les nouvelles de Maupassant », *Revue des deux mondes*, vol. LXXXIX, 1888, p. 693.

« Les petits naturalistes », *Revue des deux mondes*, vol. LXX, 1^{er} août 1884, p. 214-227.

« Trois romans », *Revue des deux mondes*, vol. LXXX, 1^{er} mars 1887, p. 202-213.

CONRAD Joseph, Préface à *Yvette and other stories* (1904), *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 21-25.

DAUDET Léon, « Guy de Maupassant », *Écrivains et artistes*, Paris, Éditions du Capitole, vol. II, 1928, p. 153-162.

« L'Agonie de la Sémillante », *Lettres de mon moulin*, [1869], *Œuvres*, vol. I, éd. Roger Ripoll, Gallimard, Pléiade, 1986, 1726 p.

FLAUBERT Gustave, *Agonies* (p. 157-162), *Œuvres complètes*, Seuil, coll. « L'Intégrale », éd. Bernard Masson, vol. I, 1964, 796 p.

Correspondance, Gallimard, coll. « Pléiade », éd. Jean Bruneau, vol. I (1973, 1183 p.), vol. II (1980, 1542 p.), vol. IV (1998, 1484 p.).

Correspondance, éd. Conard, 6^e série, 1930, 498 p.

Œuvres de jeunesse, Œuvres complètes, Gallimard, « Pléiade », éd. C. Gothot-Mersch et G. Sagnes, vol. I, 2001, 1667 p.

Les Mémoires d'un fou, Œuvres de jeunesse, Œuvres complètes, Gallimard, « Pléiade », éd. C. Gothot-Mersch et G. Sagnes, vol. I, 2001, 1667 p.

Madame Bovary, Œuvres, éd. A. Thibaudet et R. Dumesnil, Gallimard, coll. « Pléiade », vol. I, 1951, 1036 p.

Par les champs et par les grèves, Droz, Genève, éd. A. J. Tooke, 1987, 834 p.

FROMENTIN Eugène, *Un été dans le Sahara*, éd. Anne-Marie Christin, Flammarion, 2010, 380 p.

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin, Romans, contes et nouvelles*, Gallimard, « Pléiade », éd. Pierre Laubriet, vol. I, 2002, 1582 p.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire* II (1866-1886) et III (1887-1896), Robert Laffont, 1989, 1292 et 1466 p.

Préfaces et manifestes littéraires, Œuvres complètes, XL-XLI, Charpentier, Paris, 1888, 286 p.

HEREDIA José Maria de, « Les vers et la prose de Maupassant », *Annales*, 3 nov. 1901, p. 283-284.

HUGO Victor, « Préface » à *Cromwell, Théâtre*, éd. J.-J. Thierry et J. Méléze, Gallimard, Pléiade, vol. I, 1963, 1805 p.

Actes et Paroles, Œuvres complètes, vol. IV, éd. Robert Laffont, 1985, 3268 p.

HUYSMANS Joris-Karl, « Préface écrite vingt ans après le roman » (1903), *À rebours*, Gallimard, coll. « Folio », éd. Marc Fumaroli, 1977, 433 p.

JAMES Henry, *Sur Maupassant*, [1888], trad. E. Labbé, Éditions Complexe, 1987, 117 p.

LAFORGUE Jules, « Lettre à Max Klinger », Coblenz, 11 juin 1883, *Œuvres complètes*, vol. I, L'Age d'homme, 1986, 920 p.

LEMAÎTRE Jules, « Guy de Maupassant », *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires*, première série, Paris, H. Lecène et H. Oudin éditeurs, 1888, p. 285-310.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, [1909], Gallimard, Pléiade, éd. Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, 1971, p. 209-312.

RENARD Jules, *Journal (1887-1910)*, éd. Léon Guichard et Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, 1426 p.

RIMBAUD Arthur, *Œuvres*, Mercure de France, préface de Paul Claudel, 1938, 398 p.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, nouvelle édition révisée et corrigée par R. Roos, PUF, coll. « Quadrige », 1966, 1440 p.

Pensées et Fragments, trad. J. Bourdeau, Félix Alcan, 29^e éd., 1900, 242 p.

À soi-même, [1821-1855], L'Anabase, trad. G. Fillion, 1992, 60 p.

SPENCER Herbert, *Les Premiers Principes*, trad. M. E. Cazelles, Paris, Librairie Germer Baillière, 1871, 599 p.

Principes de biologie, F. Alcan, rééd. 1893, trad. M. E. Cazelles, 672 p.

TOLSTOÏ Léon, *Guy de Maupassant*, [1894] trad. É. Halpérine-Kaminski, Montpellier, L'Anabase, 1995, 61 p.

Zola, Dumas, Maupassant, trad. É. Halpérine-Kalminsky, Paris, Chailley, 1896, 252 p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Contes cruels*, UGE, coll. « 10/18 », 1963, 381 p.

ZOLA Émile et alii, *Le Roman réaliste et naturaliste*, Paris, H. Didier, 1939, 68 p.

Documents littéraires, Paris, Charpentier, 1902, 421 p.

e- Écrivains du XX^e siècle :

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Gall., coll. « Métamorphoses », 1938, 154 p.

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, [1942], José Corti, 1989, 265 p.

L'Air et les Songes, José Corti, 1943, 312 p.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens (1942-1961)*, Seuil, éd. Eric Marty, vol. I, 2002, 1179 p.

Œuvres complètes. Livres, textes, entretiens (1962-1967), Seuil, éd. Eric Marty, vol. II, 2002, 1350 p.

BATAILLE Georges, « L'art primitif », *Articles, Œuvres complètes, Premiers écrits : 1922-1940*, Gallimard, vol. I, 1987, p. 247.

« La laideur belle ou la beauté laide dans l'art et la littérature », *Œuvres complètes*, article I : 1944-1949, Gallimard, vol. XI, 1988, p. 416.

BLANCHOT Maurice, « Le chant des Sirènes », *Le Livre à venir*, Gallimard, coll. « Folio », 1959, 340 p.

BUTOR Michel, *Improvisations sur Flaubert*, Éditions de la Différence, 1984, 225 p.

ÉCO Umberto, *À reculons comme une écrevisse. Guerres chaudes et populisme médiatique*, Paris, Grasset, trad. M. Bouzaher et alii, 2006, 421 p.

FREUD, *Essais de psychanalyse. Considérations actuelles sur la guerre et la mort*, IV, Petite bibliothèque Payot, 1963, 280 p.

IONESCO Eugène, *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. « Folio », 1966, 371 p.

KUNDERA Milan, *Le Rideau*, Gallimard, coll. « Folio », 2005, 204 p.

LÉVY-BRUHL Lucien, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Alcan, 1910, 469 p.

La Mentalité primitive, Alcan, 1922, 537 p.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et Histoire*, [1952], Paris, Denoël, coll. « Folio Essais », rééd. 1987, 127 p.

Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, 450 p.

La Pensée sauvage, Plon, 1962, 393 p.

Tristes tropiques, Plon, coll. « Terre humaine », 1955, 504 p.

MAURIAC François, « Premier jour de vacances », *Le Figaro*, 25 juil. 1947, p. 1.

MORAND Paul, *Vie de Guy de Maupassant* [1942], *Œuvres*, Paris, Flammarion, 1981, p. 413-536.

QUIGNARD Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 355 p.

- Sordidissimes. Dernier royaume V*, Grasset, Paris, 2005, 266 p.
- RÉDA Jacques, *Album Maupassant*, Paris, NRF, 1987, 325 p.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, Gall., coll. « Bibliothèque de philosophie », rééd. 1988, 1106 p.
- Situations, II. Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, 330 p.
- TOURNIER Michel, *Des clés et des serrures*, édition du Chêne, 1979, 195 p.
- ZWEIG Stefan, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, [1948], Livre de Poche, trad. S. Niémetz, 1993, 506 p.

IV. Ouvrages critiques

A. Ouvrages critiques sur Maupassant et son œuvre

- Album Maupassant*, éd. J. Réda, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1987, 325 p.
- ALVADO Hervé, *Maupassant ou l'amour réaliste*, Paris, La Pensée universelle, 1980, 160 p.
- ARLAND Marcel, « Sur Maupassant », *Comoedia*, 22 août 1942, p. 2.
- ARTINIAN Artine, *Pour et contre Maupassant. Enquête internationale. 147 témoignages inédits*, Paris, Nizet, 1955, 145 p.
- BAILBÉ Joseph-Marc, *L'Artiste chez Maupassant*, Paris, Archives des lettres modernes, n° 259, 1993, 104 p.
- BANCQUART Marie-Claire, *Maupassant, conteur fantastique*, Paris, Archives des lettres modernes, n°163, 1976, 112 p.
- BAYARD Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1994, 228 p.
- BESNARD-COURSODON Micheline, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant : le piège*, Paris, Nizet, 1973, 279 p.
- BESSIERE Irène, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, 256 p.
- BIENVENU Jacques, *Maupassant, Flaubert et Le Horla*, Éditions Muntaner., coll. « Essai », Marseille, 1991, 143 p.
- BONNEFIS Philippe, *Comme Maupassant*, Lille, Presses Universitaires de Lille, rééd. 1993, 149 p.
- Parfums. Son nom de Bel-Ami*, Paris, Galilée, 1995, 129 p.
- Sept portraits perfectionnés de Guy de Maupassant*, Galilée, coll. « Écritures/Figures », Paris, 2005, 228 p.
- BOREL Pierre, *Maupassant et l'androgyne*, Édition du livre moderne, 1944, 213 p.
- Le vrai Maupassant*, Genève, P. Cailler, 1951, 151 p.
- BROCHIER Jean-Jacques, *Maupassant, une journée particulière (1^{er} février 1880)*, Lattès, 1993, 135 p.
- BRYANT David, *The Rhetoric of pessimism and strategies of containment in the short stories of Guy de Maupassant*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 1993, 190 p.
- BURY Mariane, *Maupassant*, Paris, Nathan, coll. « Balises », série « Les écrivains », 1991, 125 p.
- Écriture et vision du monde dans l'œuvre de Guy de Maupassant*, thèse, Paris IV, 1991, 539 p.
- La Poétique de Maupassant*, Paris, SEDES, 1994, 303 p.
- Une Vie de Guy de Maupassant*, Gallimard, « Foliothèque », 1995, 208 p.
- CASTELLA Charles, *Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant*, Bruxelles, L'Âge d'homme, 1972, 297 p.
- Les Contes et nouvelles réalistes de Maupassant, apôtre du marché Dieu. Lecture sociogénétique*, L'Âge d'homme, Lausanne, 2000, 142 p.
- CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, 468 p.

- CHESSEX Jacques, *Maupassant et les autres*, Paris, Ramsay, 1981, 179 p.
- COGNÉ Pierre, *Maupassant, l'homme sans Dieu*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968, 198 p.
- Le Maupassant du Horla*, Lettres modernes, Minard, 1970, 147 p.
- Maupassant, peintre de son temps. Textes pour aujourd'hui*, Paris, Larousse, 1975, 176 p.
- COQUARD Marie-France, *Guy de Maupassant et Jules Ferry*, préface de Louis Forestier, Paris, Cercle parisien de la Ligue française de l'enseignement, 1993, 200 p.
- DAHMAN Philippe, *Guy de Maupassant et les femmes. Essai*, Luneray, Éditions Bertout, 1996, 251 p.
- DANGER Pierre, *Pulsion et désir dans les romans et nouvelles de Guy de Maupassant*, Paris, Nizet, 1993, 216 p.
- DEFFOUX Léon et ZAVIE Emile, *Guy de Maupassant romancier de soi-même*, Paris, Librairie Delesalle, 1918, 23 p.
- DELAISEMENT Gérard, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Paris, Albin Michel, 1956, 302 p.
- Guy de Maupassant, le témoin, l'homme, le critique*, CRDP d'Orléans, 2 vol., 1984, 285 et 259 p.
- Belle-Amie*, François Bourin éd., Paris, 1989, 343 p.
- La Modernité de Maupassant*, Paris, Rive droite, 1995, 308 p.
- DONALDSON-EVANS Mary, *A Woman's Revenge : the chronology of dispossession in Maupassant's fiction*, Lexington, French Forum, 1986, 159 p.
- DOUCHIN Jacques-Claude, *La Vie érotique de Maupassant*, 1986, 197 p.
- DUBREUIL Laurent, *De l'attrait à la possession. Maupassant, Artaud, Blanchot*, Hermann, coll. « Savoir lettres », Paris, 2003, 348 p.
- DUFAY Dominique, *Le Statut de la nouvelle d'après les nouvelles de Guy de Maupassant*, thèse de doctorat 3e cycle, Paris IV, 1983-1984, 293 p.
- DUMESNIL René, *Guy de Maupassant*, Paris, Armand Colin, 1933, 251 p.
- FABRE Jean, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.
- FÄRNLÖF Hans, *L'art du récit court. Pantins et parasites dans les nouvelles de Maupassant*, Cahiers de la recherche, n° 12, Stockholm, 2000, 190 p.
- FONYI Antonia, *Maupassant 1993*, Paris, Éditions Kimé, 1993, 209 p.
- FORESTIER Louis, Boule de Suif, *La Maison Tellier de Guy de Maupassant*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995, 190 p.
- FRÉBOURG Olivier, *Maupassant, le clandestin*, Mercure de France, coll. Folio, 2000, 229 p.
- GALÉANT Germain, *Les Roses sadiques de Maupassant*, Luneray, Bertout, 1992, 106 p.
- GIACCHETTI Claudine, *Maupassant. Espaces du roman*, Genève, Droz, 1993, 241 p.
- GICQUEL Alain-Claude, *Maupassant, tel un météore*, Mayenne, Castor astral, 1993, 265 p.
- Maupassant*, Paris, L'Incertain, coll. « Tombeau », 1993, 83 p.
- GISTUCCI Léon, *Le Pessimisme de Maupassant*, Lyon, Publications de l'office social, 1909, 35 p.
- GOYET Florence, *La Nouvelle. 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, PUF, 1993, 261 p.
- GREIMAS Algirdas Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976, 276 p.
- HAEZEWINDT Bernard, *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, Amsterdam-Atlanta, Éditions Rodopi B.V., 1993, 301 p.
- HARRIS Trevor Anthony Le Voire, *Maupassant in the hall of mirrors : ironies of repetition in the work of Guy de Maupassant*, Macmillan, 1990, 230 p.

Maupassant et Fort comme la mort : le roman contrefait, Paris, A.-G. Nizet, 1991, 92 p.

LANOUX Armand, *Maupassant le Bel Ami*, Paris, Fayard, 1967, 460 p.

LAVARELO-VILLANI Jacqueline, *L'Enjeu de l'enfant : une structure de l'imaginaire maupassantien*, thèse, dir. Philippe Hamon, Paris III, 1994, 506 p.

LEHMAN Tuula, *Transitions savantes et dissimulées. Une étude structurelle des contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, thèse, 1990, 246 p.

LEROY-JAY Hubert, *Guy de Maupassant, mon cousin*, Luneray, Éditions Bertout, « La mémoire normande », 1993, 77 p.

Littérature française. Balzac, Flaubert, Maupassant, Paris, Édition de nouvelle critique, 1956, 160 p.

LUMBROSO Albert, *Souvenirs sur Maupassant. Sa dernière maladie, sa mort*, [1905], Genève, Slatkine, 1981, 708 p.

MACNAMARA Matthew, *Style and Vision in Maupassant's Nouvelles*, Berne, Peter Lang, 1986, 247 p.

MARCOIN Francis, *Les Romans de Maupassant : six voyages dans le bleu*, Éditions du temps, Paris, 1999, 95 p.

MARMOT RAIM Anne, *La Communication non-verbale chez Maupassant*, Paris, Nizet, 1986, 176 p.

Maupassant, 19-20 Revue de littérature moderne, dossier coordonné par Mariane Bury, Mont de Marsan, Société de presse, d'édition et de communication, oct. 1998, n° 6, 124 p.

Maupassant et l'écriture, actes du colloque littéraire international de Fécamp, 21-23 mai 1993, Paris, Fernand-Nathan, 1993, 302 p.

Maupassant et l'Impressionnisme, Maupassant, une vie, des œuvres, catalogue de l'exposition réalisé par Louis Forestier et Yvan Leclerc, musée municipal de Fécamp, 22 mai-22 juil. 1993, 144 p.

Maupassant inédit, éd. Jacques Bienvenu, Édisud, Ais-en-Provence, 1993, 127 p.

Maupassant, miroir de la nouvelle, éd. Jacques Lecarme et Bruno Vercier, actes du colloque de Cerisy, 27 juin-7 juil. 1986, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, 284 p.

Maupassant multiple, actes du colloque de Toulouse, 13-15 déc. 1993, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, « Les cahiers de littérature », 1995, 137 p.

PASQUET Martin, *Maupassant*, Paris, Albin Michel, 1993, 187 p.

POYET Thierry, *L'Héritage Flaubert-Maupassant*, Paris, Kimé, 2000, 279 p.

QUESNEL Alain, *Premières leçons sur les romans de Maupassant*, Paris, PUF, Bibliothèque Major, 1999, 105 p.

ROCHEFORT-GUILLOUET Sophie, *Maupassant et le roman*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1999, 127 p.

SALEM Jean, *Philosophie de Maupassant*, Ellipses, coll. « Littérature et philosophie », 2000, 126 p.

SATIAT Nadine, *Maupassant*, Flammarion, coll. « Grandes biographies », 2003, 712 p.

SAVINIO Alberto, *Maupassant et l'Autre* [1975], trad. Michel Arnaud, Gallimard, 1977, 110 p.

SCHASCH Nafissa. A.-F., *Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux*, Paris, Nizet, 1983, 222 p.

SCHMIDT Albert-Marie, *Maupassant par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1962, 191 p.

STROZYNSKI Tomasz, *Les Jeux de l'être et du paraître dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*, Lublin, 1990, 269 p.

Sur les pas de Maupassant, catalogue de l'exposition du musée municipal de Fécamp, 25 juin-3 août 1981, 31 p.

TASSART François, *Souvenirs sur Guy de Maupassant (1883-1893)*, Paris, Plon, 1911, 314 p.

Nouveaux souvenirs intimes sur Guy de Maupassant, éd. Pierre Cogny, Nizet, Paris, 1962, 192 p.

THORAVAL Jean, *L'Art de Maupassant d'après ses variantes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1950, 168 p.

TOUGARD Robert, *À la rencontre de Maupassant au séminaire d'Yvetot*, Imprimerie Nouvelle, 1992, 134 p.

TROYAT Henri, *Maupassant*, Paris, Flammarion, 1989, 284 p.

VALETTE Bernard, *Une vie*, P.U.F., coll. « Études littéraires », 1993, 125 p.

VIAL André, *La Genèse d'Une vie, premier roman de Guy de Maupassant*, avec de nombreux inédits, Paris, Les Belles Lettres, 1954, 146 p.

Guy de Maupassant et l'art du roman, Paris, Nizet, 1971, 641 p.

Faits et significations, Paris, Nizet, 1973, 354 p.

WILLI Kurt, *Déterminisme et liberté chez Guy de Maupassant*, Zurich, Juris Verlag, 1972, 108 p.

B. Ouvrages critiques autres

AUERBACH Erich, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, 559 p.

BAILLOT Alexandre, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, [1927], Paris, Archives Karéline éditions, 2009, 74 p.

BAILLY Jean-Christophe, *Le Versant animal*, Bayard, coll. « Le rayon des curiosités », 2007, 148 p.

BANCAREL Gilles et ROSSI François-Paul, *Guillaume-Thomas Raynal. Philosophe des Lumières*, CRDP Midi-Pyrénées, 1996, 134 p.

BECKER Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, 202 p.

BERTHIER Patrick, commentaire de *Colomba* de Mérimée, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1992, 255 p.

BESSIERE Irène, *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Larousse, 1974, 256 p.

BORIE Jean, *Le Célibataire français*, Grasset, rééd. 2002, 186 p.

BRUNEAU Jean, *Le « Conte oriental » de Flaubert*, Denoël, coll. « Documents inédits », 1973, 228 p.

BUISINE Alain, *L'Orient voilé*, Zulma, 1993, 304 p.

CABANES Jean-Louis, *Le Corps et la Maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, Paris, Klincksieck, 2 vol., 1991, 836 p.

CAMBOULIVES Catherine, *La Passion selon Don Juan*, catalogue de l'exposition du musée Granet, Aix-en-Provence, 12 juil.-30 sept. 1991, Cannes, 1991, 237 p.

CELLARD Jacques, *Anthologie de la littérature argotique, des origines à nos jours*, Mazarine, 1985, 447 p.

CHAMPSAUR Félicien, *Dinah Samuel*, Paris, Ferenczi et fils éditeurs, 1925, 151 p.

CHEVRILLON André, *Taine. Formation de sa pensée*, Paris, Plon, 1932, 415 p.

CLAIR Jean, *Une leçon d'abîme. Neuf approches de Picasso*, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2005, 215 p.

COGNÉ Pierre, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1953, 125 p.

COLIN René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, 230 p.

DAGEN Philippe, *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998, 285 p.

- DAVOINE Françoise et GAUDILLIÈRE Jean-Max, *Histoire et trauma. La folie des guerres*, Stock, coll. « L'Autre pensée », 2006, 415 p.
- DÉJEUX Jean, *Image de l'étrangère. Unions mixtes franco-maghrébines*, La Boîte à documents, 1989, 312 p.
- DELATTRE Simone, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Albin Michel, rééd. 2003, 851 p.
- DÉTIENNE Marcel et VERNANT Jean-Pierre, *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Flammarion, 1974, 316 p.
- DUMESNIL René, *L'Époque réaliste et naturaliste*, Paris, Tallandier, 1945, 445 p.
- DUVIGNAUD Jean, *Fêtes et civilisations*, Actes Sud, Paris, rééd. 1991, 258 p.
- ESTÈVE Laurent, *Montesquieu, Rousseau, Diderot : du genre humain au bois d'ébène ou Les silences du droit naturel*, Éditions UNESCO, 2002, 272 p.
- FOREST Philippe, *La Beauté du contresens et autres essais sur la littérature japonaise*, éditions Cécile Defaut, 2005, 311 p.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Grasset, coll. « Pluriel », 1961, 351 p.
- Le Bouc émissaire*, B. Grasset, 1982, 298 p.
- GODENNE René, *La Nouvelle française*, PUF, coll. « Sup. », 1974, 176 p.
- GOYET Florence, *La Nouvelle : 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, PUF, 1993, 261 p.
- GUÉRIN Michel, *Nihilisme et modernité. Essai sur la sensibilité des époques modernes de Diderot à Duchamp*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, 248 p.
- GUERRE Pierre, *René Char*, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1961, 206 p.
- GUSDORF Georges, *Mythe et Métaphysique. Introduction à la philosophie*, Flammarion, 1984, 366 p.
- HALPÉRINE-KAMINSKY Ely, *Ivan Tourgueneff d'après sa correspondance avec ses amis français*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1901, 358 p.
- Histoire de la vie privée. IV – De la Révolution à la Grande Guerre*, dir. Philippe Ariès et de Georges Duby, Seuil, 1987, 636 p.
- Histoire du corps. De la Révolution à la Grande Guerre*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Seuil, vol. II, 2005, 442 p.
- Histoire du corps. Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, dir. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, Seuil, vol. III, 2006, 522 p.
- JEOFFROY-FAGGIANELLI Pierrette, *L'Image de la Corse dans la littérature romantique française*, PUF, 1979, 446 p.
- JOUBE Vincent, *La Lecture*, Hachette supérieur, coll. « Contours littéraires », 1993, 110 p.
- Le Temps des philosophes*, dir. Catherine Roux-Lanier, Hatier, 1995, 640 p.
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse*, dir. Daniel Lagache, PUF, 1967, 520 p.
- Le Jardin parfumé. Manuel d'érotologie arabe du Cheikh Nefzaoui*, traduit par le baron R*** et présenté par Mohamed Lasly, Mas de Vert, éd. Philippe Picquier, 2002, 353 p.
- LEWI Alain, *Le Surréalisme*, Paris, Bordas, coll. « Littérature vivante », 1989, 127 p.
- LINTVELT Jaap, *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, éd. Nota bene et L'Harmattan, Québec et Paris, 2000, 306 p.
- LOTTMAN Herbert, *Gustave Flaubert*, Fayard, trad. M. Véron, 1989, 579 p.
- MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Actes sud, trad. Christine Le Boeuf, 1998, 428 p.
- MOUTHON François Ignace, *Du bluff au chantage*, Paris, Pauwels, 1908, 196 p.
- Le Naturalisme*, colloque de Cerisy, dir. Pierre Cogny, UGE, collection 10/18, 1978, 442 p.

- PARIS Jean, *Univers parallèles II, Le Point aveugle. Poésie-Roman*, Paris, Seuil, 1975, 279 p.
- La Philosophie. De Kant à Husserl*, dir. F. Châtelet, vol. III, Hachette, coll. « Marabout Histoire », 1973, 320 p.
- PICARD Michel, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, 319 p.
- Lire le temps*, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1989, 188 p.
- PIERROT Jean, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du romantisme à la décadence (1830-1900)*, thèse de Paris IV, 1974, 796 p.
- RAIMOND Michel, *Le Roman*, Armand Colin, Paris, 1988, 191 p.
- REFORT Lucien, *La Caricature littéraire*, Armand Colin, 1932, 208 p.
- RHEIMS Maurice, *Dictionnaire des mots sauvages (écrivains des XIX^e et XX^e siècles)*, Larousse, 1969, 604 p.
- ROSSET Clément, *Le Principe de cruauté*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, 92 p.
- Écrits sur Schopenhauer*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2001, 253 p.
- ROUBAUD Jacques, *La Fleur inverse. L'art des troubadours*, Les Belles Lettres, coll. « Architecture du verbe », rééd. 1994, 357 p.
- ROUJON Henry, *La Galerie des bustes*, Paris, Hachette, 1909, 313 p.
- SAGNES Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969, 510 p.
- SALEM Jean, *La mort n'est rien pour nous. Lucrèce et l'éthique*, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1990, 302 p.
- Cinq variations sur la sagesse, le plaisir et la mort*, éd. Encre marine, 1999, 323 p.
- SAPIR Edward, *Anthropologie*, trad. C. Baudelot et P. Clinquart, Éditions de Minuit, coll. « Points », 1967, 380 p.
- SAVATIER Thierry, *L'Origine du monde. Histoire d'un tableau de Gustave Courbet*, Bartillat, 2006, 231 p.
- SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, 463 p.
- STAROBINSKI Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970, 143 p.
- Temps, Mémoires, Chaos*, actes des colloques de la Nuit de Ville-Évrard (1990-1992), éd. Descartes et Cie, 1993, 246 p.
- THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman* [1912], Gallimard, coll. « NRF », 1964, 257 p.
- Réflexions sur la littérature* [1914], Gallimard, coll. « Quarto », 2007, 1764 p.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 187 p.
- Nous et les autres. La Réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, coll. « Essais », 1989, p.
- TRIAIRE Sylvie, *Une esthétique de la déliaison. Flaubert (1870-1880)*, Champion, 2002, 477 p.
- TRICOTEL Claude, *Comme deux troubadours. Histoire de l'amitié Flaubert-Sand*, SEDES-CDU, 1978, 252 p.
- TROUSSON Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1975, 296 p.
- VERNANT Jean-Pierre, *La Traversée des frontières. Entre mythe et politique II*, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004, 189 p.

WILDENSTEIN Daniel, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, vol. I (1840-1881), Bibliothèque des arts, Lausanne-Paris, 1974, 461 p.

ZENKINE Serge, *Madame Bovary et l'oppression réaliste*, Association des publications de la faculté des Lettres et Sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1996, 144 p.

C. Ouvrages critiques sur le primitif

GONNARD René, *La Légende du bon sauvage. Contribution à l'étude des origines du socialisme*, Paris, Librairie de Médicis, 1946, 124 p.

JOURDA Pierre, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. Du romantisme à 1939*, vol. II, Slatkine Reprints, rééd. 1970, 294 p.

LAÛT-BERR Sylvie, *Flaubert et l'Antiquité. Itinéraires d'une passion*, Champion, 2001, 375 p.

MOURALIS Bernard, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage de l'Antiquité à Rousseau*, Bordas, coll. « Littérature vivante », 1989, 127 p.

RUSCIO Alain, *Le Credo de l'homme blanc. Regards coloniaux français. XIX^e-XX^e siècles*, préfacé par Albert Memmi, Éditions Complexe, 1995, 409 p.

Introduction aux *Amours coloniales. Aventures et fantasmes exotiques de Claire de Duras à Georges Simenon*, préfacé par Madeleine Rebérioux, Éditions Complexe, 1996, p. 9-38.

TOLO Khama-Bassili, *L'Intertextualité chez Mérimée. L'étude des sauvages*, Summa Publications, Alabama, 1998, 320 p.

Zoos humains : au temps des exhibitions humaines, ACHAC-GDR, sous la direction de Nicolas Bancel, La Découverte, 2004, 485 p.

V. Articles critiques

A. Articles critiques sur Maupassant et son œuvre

ALAVOINE Maurice, « Maupassant ou la sagesse des athées », *Revue de la Méditerranée*, n° 19, 1959, p. 129-144.

ALEXANDRESCU Sorin, « Le discours étrange. Essai de définition à partir d'une analyse de *La Nuit* de Maupassant », *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, coll. « L », 1973, p. 55-95.

ANDRÉ Robert, « Le sang, l'eau, le feu », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 26-31.

ANTOINE Régis, « État présent des études sur Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n° 144, oct.-déc. 1971, p. 649-655.

BACHAT Charles, « Maupassant, le météore », *Etudes normandes. Maupassant, du réel au fantastique*, n° 2, 1994, p. 117-125.

BAGULEY David, « Une vie et *La Joie de vivre* », *Maupassant conteur et romancier*, éd. Christopher Lloyd and Robert Lethbridge, University of Durham, 1994, p. 57-69.

BAILBÉ Joseph-Marc, « Le peintre et la sensibilité féminine chez Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, op. cit., p. 75-85.

BAKKALI-YEDRI Mohammed, « Le besoin de ravage dans les contes et les nouvelles de Maupassant », *Langues et Littératures*, Publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, Rabat, vol. VI-VII, 1987-1988, p. 25-34.

BALSAMO Jean, « Maupassant et les lieux trop communs du voyage en Italie », *Maupassant et les pays du soleil*, dir. Jacques Bienvenu, actes de la rencontre internationale de Marseille, 1er et 2 juin 1997, Klincksieck, 1999, p. 125-138.

BANCQUART Marie-Claire, « Maupassant et l'argent », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 130-139.

« Un auteur fin de siècle ? », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 47-50.

« Flaubert et Maupassant : manger en mots, manger des mots », *Flaubert, Le Poitevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, actes du colloque international de Fécamp, 27-28 oct. 2000, éd. Yvan Leclerc, publications de l'Université de Rouen, 2002, p. 167-180.

« Maupassant et l'artiste », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 61-70.

« Maupassant et la femme moderne », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 109-116.

« Maupassant et Paris », *RHLF*, XCIV, n° 5, sept.-oct. 1994, p. 793-799.

« Maupassant journaliste », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 155-166.

« Maupassant, la guerre, la politique », *Magazine littéraire*, n° 156, janv. 1980, p. 18-21.

« Maupassant, un homme énigmatique », *Guy de Maupassant*, livret documentaire de l'exposition située au Ministère des Affaires Etrangères, 1993, p. 3-31.

« Réalisme et mystère chez Barbey d'Aurevilly, Flaubert et Maupassant », *Les Amis de Flaubert*, n° 33, déc. 1968, p. 4-8.

« Une exactitude de l'indicible », *Europe*, LXXI, n° 772-773, août-sept. 1993, p. 3-6.

BAROCHE Christiane et BOUTTIER Pierre, « La nouvelle aujourd'hui », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 259-268.

BARON Anne-Marie, « La description clinique et l'analyse des états-limites chez Maupassant », *RHLF*, XCIV, n° 5, sept.-oct. 1994, p. 765-773.

« Le thème bureaucratique chez Flaubert et Maupassant », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 53-68.

« L'expressionnisme de Maupassant, entre Schopenhauer et Gogol », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 12, 15 juin 1994, p. 53-66.

BECKER Colette, « Ce confus travail d'un caractère qui se forme. Une jeune fille : Annette de Guilleroy dans *Fort comme la mort* », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 81-88.

« L'Art et la Vie : le drame d'Olivier Bertin », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1994, p. 786-792.

BEM Jeanne, « La vieille fille et son histoire, chez Flaubert et Maupassant », *Flaubert, Le Poitevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, *op. cit.*, p. 181-195.

« Le Travail du texte dans *Boule de suif* », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire. Texte et psychanalyse*, n° 10, 1990, p. 97-108.

BEN FARHAT Arselène, « L'inscription du récit dans le théâtre de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 109-118.

BENHAMOU Noëlle, « L'amour maternel dans l'œuvre de Maupassant : une grande vertu des femmes de petite vertu », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 7, 1999, p. 49-62.

« Le théâtre de Maupassant, précurseur de celui de Courteline : de *La Paix du ménage* à *La Paix chez soi* », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 95-108.

BERNADIN François, « Le scandale de *Bel-Ami* », *La Nouvelle critique*, n° 65, mai 1955, p. 126-138.

BESNARD-COURSODON Micheline, « Regard et destin chez Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n° 167, 1977, p. 423-441.

BESSIÈRE Jean, « Flaubert, Maupassant et le réalisme américain d'après la critique littéraire de Henry James », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 273-282.

BESSIRE François, « La nature dans *Une vie* », *Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme*, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 161-169.

- « Lire *Une vie* », *Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme*, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 7-24.
- BIAGGI Vladimir, « Maupassant polémiste », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 2, 1994, p. 67-72.
- BIENVENU Jacques, « La lettre volée », *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, *op. cit.*, p. 23-46.
- « Le Horla et son double », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 45-47.
- « Voyage initiatique en Sicile », *Maupassant et les pays du soleil*, *op. cit.*, p. 139-146.
- BISMUT Roger, « Sur le roman *Fort comme la mort* : Maupassant à mi-chemin de Flaubert et de Proust ? », *Lettres romanes*, vol. XLI, n° 4, 1987, p. 311-318.
- « 'Le Bonheur' de Maupassant, nouvelle à énigme », *Les Amis de Flaubert*, n° 50, mai 1977, p. 5-8.
- « À propos de la nouvelle 'Mon oncle Sosthène', de Guy de Maupassant », *Les Amis de Flaubert*, n° 30, mai 1967, p. 15-16.
- « Présence de Gustave Flaubert dans *Mont-Oriol* », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 207-225.
- « Un cas privilégié de filiation littéraire : *Une vie* de Guy de Maupassant », *Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest*, Paris, Nizet, 1979, p. 97-119.
- BLANC Anne-Lise, « Écarts et séduction dans 'Une aventure parisienne' de Guy de Maupassant », *Maupassant multiple*, *op. cit.*, p. 69-78.
- BOLSTER Richard, « *Mademoiselle Fifi* : an unexpected literary source », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 29-39.
- BONNEFIS Philippe, « Comme Maupassant », *Le Naturalisme*, *op. cit.*, p. 287-315.
- « Le cri de l'étain », *Revue de sciences humaines*, n° 160, 1975, p. 513-538.
- « L'invention de la peinture », *Revue des sciences humaines. Imaginer Maupassant*, textes réunis par Francis Marcoin, n° 235, 1994, p. 37-53.
- « La Mille et Deuxième Nuit », *Maupassant et les pays du soleil*, *op. cit.*, p. 55-63.
- « La question du lien », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 42-59.
- BORIE Jean, « Le romancier de l'intimité », *Magazine littéraire*, mai 1993, n° 310, p. 50-53.
- BORNECQUE Jacques-Henry., « Dans l'intimité des Maupassant. Une femme méconnue : Laure de Maupassant (d'après des lettres et documents inédits) », *RHLF*, n° 4, oct.-déc. 1964, p. 623-632.
- BOTTEREL Catherine, « La maternité dans l'œuvre de Maupassant : un mythe perverti », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 7, 1999, p. 35-48.
- « La parade nuptiale : mimesis et paradoxe(s) dans *Madame Bovary* et *Bel-Ami* », *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, *op. cit.*, p. 197-213.
- « Le discours amoureux romanesque : poncifs, ironie et paradoxe », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 57-73.
- « L'inversion des sexes dans quelques textes de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, p. 23-36.
- BOUREAU Alain, « *Boule-de-Suif* et la république des ogres », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 13, LXXXIV, juin 1993, p. 27-37.
- « Maupassant et le cannibalisme social », *Stanford French Review*, n° 2, hiver 1978, p. 351-362.

- BRAHIMI Denise, préface aux *Écrits sur le Maghreb de Maupassant*, éd. Minerve, 1991, p. 5-33.
- BROCHIER Jean-Jacques, « Maupassant, l'homme qui osait », *Magazine littéraire*, n° 24, déc. 1968, p. 6-9.
- BROOKS Peter, « Le conteur-réflexions à partir de Walter Benjamin », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 225-242.
- BRYANT David, « Maupassant and the writing hand », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 85-96.
- BUISINE Alain, « Je suis avant tout un regardeur », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 31-33.
- « En haine de Flaubert », *Revue des sciences humaines. Imaginer Maupassant*, éd. Francis Marcoin, n° 235, 1994, p. 91-115.
- « Le mot de passe », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 161-171.
- « Paris-Lyon-Maupassant », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 17-38.
- « Peuple et famille », *Littérature*, n° 26, mai 1977, p. 24-31.
- « Profits et pertes », *Revue des sciences humaines*, vol. XLV, n° 173, 1979, p. 117-136.
- « Prose tombale », *Revue des sciences humaines*, n° 160, 1975, p. 539-551.
- « Tel fils, quel père ? », *Le Naturalisme*, *op. cit.*, p. 317-337.
- BURY Mariane, « Guy de Maupassant (1850-1893) », *Précis de littérature française du XIX^e siècle*, dir. Madeleine Ambrière, Paris, PUF, 1990, p. 411-414.
- « L'être voué à l'eau », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 99-107.
- « La modernité de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, p. 37-46.
- « Le goût de Maupassant pour l'équivoque », *19-20 Revue de littérature moderne*, *op. cit.*, p. 83-94.
- « Le Horla ou l'exploration des limites », *Op. cit.*, n° 5, nov. 1995, p. 245-251.
- « Maupassant chroniqueur ou l'art de la polémique », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 17-28.
- « Maupassant et la revue », *Revue des deux mondes*, juin 1993, p. 9-18.
- « Maupassant pessimiste ? », *Romantisme*, XVIII, n° 61, 1988, p. 75-83.
- « Récit court et langage dramatique : l'effet dans la poétique de Maupassant », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 125-133.
- « Rhétorique de Maupassant ou les figures du style simple », *Études normandes*, n° 3, 1988, p. 63-69.
- « Le vieillir comme fondement d'un tragique moderne chez Maupassant », *Écrire le vieillir*, dir. Alain Montandon, PU Blaise Pascal, *Cahiers de recherches du CRLMC*, coll. « Littératures », juin 2005, p. 117-131.
- CABANÈS Jean-Louis, « Ressassement et progression narrative dans *Pierre et Jean* », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 187-196.
- CALI Andréa, « Histoire encadrante et histoire encadrée, ou de la réception du conte maupassantien », *La narration et le sens. Etudes sur Barbey d'Aurévilly, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant et Balzac*, Lecce, Milella, 1986, p. 101-129.
- CALVET Jean, « La leçon de morale de l'œuvre de Maupassant », *L'Univers*, 13 déc. 1906, p. 2.
- CAMPARIO Jean-François, « Monet/Maupassant, Étretat. 1885 : ces horribles travailleurs du réel », *RHLF*, n° 1, janv.-mars 2003, p. 93-110.

CAPITANIO Sarah, « Les contraintes de la série », *Les Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 7-16.

CASTELLA Charles, « À propos de Maupassant romancier : une problématique des miroirs ou la chimère du contenu historique et social », *Le Naturalisme*, *op. cit.*, p. 367-381.

« Une divination sociologique : les contes fantastiques de Guy de Maupassant », *Agencer un univers nouveau*, Paris, Lettres modernes, Minard, 1976, p. 63-92.

CÉARD Henry, « Guy de Maupassant », *Revue illustrée*, n° 56, 1^{er} avril 1888, p. 255-256.

CHAMBERS Ross, « La lecture comme hantise, *Spirite* et *Le Horla* », *Revue de sciences humaines*, n° 1, 1980, p. 105-117.

CHARBONNEL Victor, « Questions morales et religieuses. Maupassant chez les Barbares », *Mercure de France*, vol. XXV, janv. 1898, p. 249.

CHARPENTIER Véronique, « Notre cœur de Maupassant », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 1, 1999-2000, p. 37-42.

CLÉMENT Marilène, « La folie (?) et la mort de Maupassant », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 31-35.

COGNY Pierre, « La structure de la farce chez Guy de Maupassant », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 93-99.

« Maupassant, écrivain de la décadence ? », *Flaubert et Maupassant, écrivains normands*, PUF, Rouen, 1981, p. 197-205.

COMPEYRON Sabrina, « De l'utile à l'hostile. Les objets dans les romans de Maupassant », *Europe, Maupassant*, n° 772-773, 1993, p. 108-114.

COSTE Didier, « 'Allouma' ou ce que la main gauche n'a pas dit à la main droite », *French Forum*, vol. XIII, n° 2, mai 1988, p. 229-242.

COUDERT Marie-Louise, « De Maupassant à Guy », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 21-26.

COWARD David, « Traduire Maupassant », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 1-11.

CROCE Benedetto, « Maupassant », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 7-15.

CROUZET Michel, « Une rhétorique de Maupassant ? », *RHLF*, n° 2, mars-avril 1980, p. 233-261.

CURY Maurice, « La notion du temps dans la nouvelle », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 88-92.

DAHMAN Philippe, « Maupassant et la comtesse Potocka », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 219-229.

DANGER Pierre, « Le père défait », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 54-57.

« La transgression dans l'œuvre de Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 151-159.

DANILINE Iouri, « Maupassant. 1. Un réquisitoire contre la société bourgeoise ; 2. *Bel-Ami* ; 3. Les conceptions littéraires de Maupassant », *Recherches soviétiques*, n° 6, 1956, p. 105-158.

DE BIASI Pierre-Marc, « Flaubert, le père symbolique », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 40-43.

DELABROY Jean, « Corps inconnaissable », *Recherche en sciences des textes. Hommage à Pierre Albouy*, PU Grenoble, 1977, p. 125-134.

DELAISEMENT Gérard, « *Bel-Ami* et les écrits antérieurs de Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n° 82, avril-juin 1956, p. 195-228.

« La composition des *Carnets de voyages* de Guy de Maupassant. *Au soleil, Sur l'eau, La Vie errante* », *Revue des sciences humaines*, n° 92, oct.-déc. 1958, p. 531-554.

« La place prépondérante des chroniques dans le *Bel-Ami* de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 49-55.

« Les chroniques coloniales de Maupassant », *Maupassant et l'écriture, op. cit.*, p. 53-59.

« L'univers de *Bel-Ami* », *Revue des sciences humaines*, n° 69, janv.-mars 1953, p. 77-87.

« Maupassant, poète en vers et en prose », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 131-141.

« Un journaliste moderne », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 71-76.

« Vers l'Afrique, derrière le voyageur... le poète, l'historien », *Maupassant et les pays du soleil, op. cit.*, p. 45-54.

DELON Michel, « L'ombre du grand marquis », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 81-82.

DELVAILLE Bernard, « Bords de Seine », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 34-36.

DENTAN Michel, « *Le Horla* ou le vertige de l'absence », *Études de lettres*, série 3, vol. IX, n° 2, 1976, p. 45-54.

DETHLOFF Uwe, « Patriarcalisme et féminisme dans l'œuvre romanesque de Maupassant », *Maupassant et l'écriture, op. cit.*, p. 117-126.

DONALDSON-EVANS Mary, « La femme (r)enfermée chez Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, actes du colloque de Fécamp, 21-23 mai 1993, dir. Louis Forestier, Nathan, 1993, p. 63-74.

« La topographie du bonheur », *Maupassant et les pays du soleil, op. cit.*, p. 13-24.

« Maupassant and the physician-narrator », *Maupassant conteur et romancier, op. cit.*, p. 97-110.

« Maupassant et le carcan de la nouvelle », *Les Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 75-82.

DUGAST Daniel, « Mots-thèmes et motifs ou Sur la répartition des vocables d'un texte (*Fort comme la mort*) », *Verbum*, IV, n° 1, 1981, p. 61-84.

DULAU Alexandra Viorica, « Le rôle de la poésie dans l'œuvre de Guy de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 143-157.

DUMESNIL René, « La légende de Guy de Maupassant », *Mercure de France*, CCLXXXVII, 1^{er} oct. 1938, p. 38-60.

DUPEYRON Georges, « Maupassant est-il si loin de nous ? », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 99-102.

DUPUY Aimé, « *Bel-Ami* et les origines du protectorat français en Tunisie », *Le Monde*, 19 fév. 1955, p. 7.

« L'Algérie dans l'œuvre de Maupassant », *Documents algériens*, n° 51, 26 déc. 1950, p. 1-5.

EMPTAZ Florence, « Flaubert et Maupassant : les enfants indésirables », *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire, op. cit.*, p. 127-143.

« Maupassant : du vrai malade aux médecins imaginaires », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 231-242.

FAGUET Émile, « Guy de Maupassant », *Revue bleue*, vol. LII, 15 juil. 1893, p. 65-68.

« Tolstoï et Maupassant », *Revue bleue*, 13 juin 1896, p. 750-754.

FAUVIN-LUNETTA Virginie, « 'Un cas de divorce'. Étude d'un cas de névrose », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 12, 15 juin 1994, p. 33-44.

FENGA Valentina, « Le double-fond de l'âme : étude autour de T. De Quincey, E.T.A. Hoffmann, G. Maupassant », *Revue des littératures de l'union européenne*, n° 6, mai 2007, p. 1-21.

FERNANDEZ Dominique, « Guy de Maupassant », *L'Art de raconter*, Grasset, 2006, p. 457-467.

FONYI Antonia, « La limite : garantie précaire de l'identité », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1994, p. 757-764.

« La nouvelle de Maupassant : le matériau de la psychose et l'armature du genre », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 71-85.

« Le Horla, double indéterminé », *Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, éd. Jean Bessière, Champion, 1995, p. 91-141.

« *Secrète quintessence de vie*. Racines inconscientes et butées esthétiques de l'épistémologie de Maupassant », *Revue des sciences humaines. Imaginer Maupassant*, éd. Francis Marcoin, n° 235, 1994, p. 69-90.

FORESTIER Louis, « Chasse et imaginaire dans les contes de Maupassant », *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*, n° 129, oct. 2005, p. 41-60.

« Conclusions », *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, *op. cit.*, p. 241-245.

« D'une lettre et du *Horla* », *Bérénice*, n° 11, juil. 1984, p. 1-4.

« Icono-Biblio-Chronologie », *Magazine littéraire*, n° 156, janv. 1980, p. 8-14.

« Guy de Maupassant et la poésie », *Le Lieu et La formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978, p. 137-151.

« Guy de Maupassant et le Salon de 1886 », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, Rouen, 1981, p. 111-125.

« Introduction » à *Agencer un univers nouveau*, Minard, Lettres Modernes, éd. Louis Forstier, 1976, p. 1-4.

« Ischia ou *L'île des morts* », *Maupassant et les pays du soleil*, *op. cit.*, p. 113-124.

« La lettre, le journal et le « hors-là ». À propos de quelques contes de Maupassant », *Cent ans de littérature française, 1850-1950. Mélanges offerts à Jacques Robichez*, Paris, SEDES, 1987, p. 147-151.

« La lyre et le projecteur », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 76-80.

« *La meilleure garce*. Observations sur *Des Vers* de Maupassant », *19-20 Revue de littérature moderne*, *op. cit.*, p. 25-41.

« La nourriture dans *Pierre et Jean* », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 149-159.

« La recherche de la vérité », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 53-60.

« Le rire dans quelques contes normands de Maupassant », *Hommages à Jacques Landrin*, éd. Martine Bercot et Gérard Taverdet, Éditions Universitaires de dijonnaises, Dijon, 1992, p. 163-175.

« Maupassant et l'avenir », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 5-13.

« Maupassant et le fait divers », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 5, 1997, p. 7-14.

« Retour à Maupassant », *La Quinzaine littéraire*, n° 138, 1^{er}-15 avril 1972, p. 13-14.

GAMARRA Pierre, « Maupassant ancien et moderne », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 63-69.

GAUDEFROY-DEMOMBYNES Jean, « L'amoralité de Maupassant », *La revue de l'université Laval*, Québec, n° 5, janv. 1950, p. 435-440.

GENEVOIX Maurice, « Le réalisme de Guy de Maupassant », *Le Bel-Ami*, n° 3-4, 1955, p. 18-22.

GIACCHETTI Claudine, « L'écriture dans les romans de Maupassant : la lettre et le livre », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 229-236.

GICQUEL Alain-Claude, « Jeux de miroirs », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 57-58.

« L'élément liquide dans l'œuvre de Maupassant », *Revue des deux mondes*, juin 1993, p. 46-51.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, « Lire-écrire avec Maupassant », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 189-201.

GRANDADAM Emmanuèle, « La composition des recueils de Maupassant : des « sacs » de contes et de nouvelles ? », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 7, 1999, p. 103-123.

GROJNOWSKI Daniel, « L'amateur de nouvelles », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 9-13.

GUILLEMIN Alain, « Le rustique, la brute, l'exquis et le faisandé. Les figures de l'aristocratie dans l'œuvre de Maupassant », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 71-80.

HAASE-DUBOSC Danielle, « La mise en discours du féminin-sujet », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 125-144.

HAMON Philippe, « Misère de la mimesis. Lecture d'Une famille », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 139-149.

HAN Jean-Pierre, « Un précurseur du nouveau roman ? », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 102-106.

HARRIS Trevor, « Jamais deux sans trois : *calculs* narratifs et Histoire chez Maupassant », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 135-147.

HENNART Marcel, « À propos de l'adaptation cinématographique d'un chef-d'œuvre de la nouvelle », *Marginales*, n° 166-167, sept.-oct. 1975, p. 46-49.

HIMBER Elisabeth, « La théâtralité dans l'œuvre de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 119-127.

HOEK Léo, « Euphorie et dysphorie dans les contes de Maupassant : une analyse sociocritique », *Romantisme*, n° 81, 1993, p. 101-112.

IDT Geneviève, « Bluettes sartriennes », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 243-258.

JOHNSTON Marlo, « Les dates du deuxième voyage de Maupassant en Afrique du Nord (6 nov. 1888-16 janv. 1889), d'après sa correspondance », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 243-253.

JOLY Bernard, « La reprise de l'incipit dans les Contes et Nouvelles de Maupassant », *Les Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 83-96.

« Quelques images de Paris », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 116-121.

JUIN Hubert, « Le double et les fantômes », *Magazine littéraire*, n° 156, janv. 1980, p. 22-23.

JULLIOT Claudine, « Maupassant et la condition féminine », *Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme*, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 146-160.

KILLICK Rachel, « Maupassant, Flaubert et *Trois contes* », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 41-56.

KOWZAN Tadeusz, « Fortune théâtrale de *Boule-de-suif* », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 143-152.

KRAJEWSKA Barbara, « *Bel-Ami* ou la rage d'être femme », *Revue des deux mondes*, juin 1993, p. 34-45.

LABARRÈRE André, « 'Le Horla' de Guy de Maupassant », *L'École des lettres*. Second cycle, n° 14, 15 mai 1987, p. 39-45.

LABOURET Mireille, « *Notre cœur*, dernier avatar de la femme sans cœur », *Etudes normandes. Maupassant, du réel au fantastique*, n° 2, 1994, p. 49-58.

LABRUSSE Hughes, « Le nihilisme, figure de la modernité dans la littérature française », *Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme*, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 170-191.

LACOSTE Francis, « Maupassant entre Flaubert et Zola », *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, op. cit., p. 145-166.

« Des Liaisons dangereuses à Bel-Ami », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 39-48.

LAGRIFFE Lucien, « La peur dans l'œuvre de Maupassant », *Archives d'anthropologie criminelle*, vol. XXVIII, n° 231, 15 mars 1913, p. 188-189.

LANOUX Armand, « Le dossier Maupassant en 1969 », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 12-21.

« Le gueuloir et l'habit rouge. Guy de Maupassant », *Magazine littéraire*, n° 156, janv. 1980, p. 15-17.

LARROUX Guy, « Maupassant classique », *Maupassant multiple*, op. cit., p. 41-47.

LECOMTE DE NOÛY Hermine, « Guy de Maupassant intime, notes d'une amie », *La Grande Revue*, 25 oct. 1912, p. 673-699.

LE ROY Lucile et JANIN Pierre, « Les lettres à l'inconnue », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 83-86.

LE SIDANER Louis, « Les opinions de Guy de Maupassant », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 112-116.

LECARME-TABONE Éliane, « Énigme et prostitution », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, op. cit., p. 111-123.

« La relation mère-fille dans l'œuvre de Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, op. cit., p. 87-98.

LECLERC Yvan et LISSONNET Vincent, « Du nouveau du côté de Flaubert et de Maupassant », *Études normandes*, n° 1, 1992, p. 1-12.

LECLERC Yvan, « Chronologie », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 18-27.

« D'un fantastique vraiment littéraire », *Études normandes. Maupassant, du réel au fantastique*, n° 2, 1994, p. 66-74.

« Maupassant : le texte hanté », *Maupassant et l'écriture*, op. cit., p. 259-270.

« Maupassant, l'imitation, le plagiat », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 115-128.

« Maupassant, poète naturaliste ? », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 181-193.

« Préface » à la *Correspondance Gustave Flaubert-Guy de Maupassant*, Flammarion, 1993, p. 7-37.

LEGENDRE Françoise, « Maupassant et la comtesse Potocka : correspondance conservée à la bibliothèque municipale de Rouen », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 197-218.

LEJEUNE Philippe, « Maupassant et le fétichisme », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, op. cit., p. 91-109.

LÉON Yvonne, « Maupassant : 'Le Horla' », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 13, 1^{er} mai 1980, p. 33-36.

LETHBRIDGE Robert, « Le texte encadré : les tableaux « illusionnistes » dans les romans de Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, op. cit., p. 197-205.

« Maupassant : a centenary état présent », *Maupassant conteur et romancier*, op. cit., p. 185-201.

« Parenthèses solaires », *Maupassant et les pays du soleil*, op. cit., p. 83-98.

LICARI Carmen, « Le lecteur des contes de Maupassant », *Francofonia*, n° 3, automne 1982, p. 91-103.

LINTVELT Jaap, « L'animalisation humaine et l'amour dans *Berthe* de Maupassant », *CRIN. L'homme et l'animal*, n° 19, 1988, p. 65-71.

« La polyphonie de l'encadrement dans les contes de Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 173-185.

LLOYD Christopher, « Maupassant et la femme castratrice : lectures de *L'Inconnue* », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p. 99-108.

« Maupassant et les stéréotypes nationaux », 19-20 *Revue de littérature moderne*, *op. cit.*, p. 9-24.

« Maupassant trichologue : histoires de poils », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 161-172.

LONGHI Maria Giulia, « Contes et chroniques de la Corse », *Maupassant et les pays du soleil*, *op. cit.*, p. 25-44.

« Maupassant préfacier. Avec une préface inédite », 19-20 *Revue de littérature moderne*, *op. cit.*, p. 43-82.

« Relire *Le Docteur Héraclius Gloss* », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 7, 1999, p. 125-140.

LOUIT Robert, « James et Maupassant : un lion sur le chemin », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 67-68.

LUYAT Anne, « Le courage et la justice », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 16-20.

MALRIEU Joël, « Renoir, Ophuls et Astruc, adaptateurs de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 257-265.

MARCOIN Francis, « Fini de rire », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 12, 15 juin 1994, p. 3-17.

« L'éventail poétique de Maupassant », *Revue des sciences humaines*, n° 235, juil.-sept. 1994, p. 9-35.

« La Mort au Midi », *Maupassant et les pays du soleil*, *op. cit.*, p. 65-81.

« La représentation bloquée », *Revue des sciences humaines*, n° 154, avril-juin 1974, p. 249-266.

« Maupassant et la statue de Flaubert », *Flaubert, Le Poittevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, *op. cit.*, p. 229-240.

« Maupassant l'infidèle », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 75-83.

« Mutisme de Maupassant », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 61-69.

« Sous la hache. Lecture de 'La Petite Roque' », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 13, 1^{er} juin 1993, p. 85-94.

MARTIARENA Martine, « La figure, la voix et le texte de Maupassant dans *Le Plaisir* de Max Ophuls », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 267-275.

MATHEIX Paul, « Un geste meurtrier de Maupassant », *La Chronique médicale*, 1^{er} mars et 1^{er} juil. 1926, p. 85 et 214.

MATTHEWS John Herbert, « Maupassant, écrivain naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, vol. VI, n° 16, 1960, p. 655-661.

MAURICE Jean, « Réflexions sur la vitesse du récit dans *Une vie* », *Études normandes. Maupassant, du réel au fantastique*, n° 2, 1994, p. 105-116.

MAYNIAL Édouard, « La composition dans les premiers romans de Guy de Maupassant », *Revue bleue*, vol. XX, n° 18, 31 oct. 1903, p. 562-565.

« La composition dans les premiers romans de Guy de Maupassant », *Revue bleue*, vol. XX, n° 19, 7 nov. 1903, p. 604-608.

- MÉLIA Jean, « Le premier voyage de Guy de Maupassant en Algérie », *Algérie*, avril 1937, p. 19-20.
- MILLET Claude, « Le légendaire dans l'œuvre de Maupassant », *Études normandes. Maupassant, du réel au fantastique*, n° 2, 1994, p. 82-90.
- MITTERAND Henri, « Chroniques de la vie errante », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 69-71.
- « Maupassant navigateur et routard : chroniques de la vie errante », *Maupassant et l'écriture, op. cit.*, p. 253-258.
- « Midis littéraires : Maupassant et Zola », *Maupassant et les pays du soleil, op. cit.*, p. 99-112.
- MOGER Angela, « Kissing and telling : narrative crimes in Maupassant », *Maupassant conteur et romancier, op. cit.*, p. 111-123.
- MORTIER Daniel, « *Fort comme la mort* et *Le Portrait de Dorian Gray* », *Études normandes. Maupassant, du réel au fantastique*, n° 2, 1994, p. 129-137.
- MURY Gilbert, « Maupassant a décrit l'univers d'un impérialisme pourrissant », *Les lettres françaises*, n° 329, 21 sept. 1950, p. 3.
- NEVEUX Pol, « Guy de Maupassant. Étude », préface aux *Œuvres complètes de Guy de Maupassant*, Paris, Conard, 1908, p. XIII-XC.
- OBERLE Christoph, « Maupassant et le théâtre : quelques lettres inédites autour de la création de *Musotte* », *Les Cahiers naturalistes*, n° 74, 2000, p. 283-294.
- PERROT Jean, « Le tour d'écrou du cœur : de Maupassant à Henry James », *Maupassant, miroir de la nouvelle, op. cit.*, p. 149-175.
- PIA Pascal, « Guy de Maupassant », *Romanciers, poètes, essayistes du XIX^e siècle*, Paris, Denoël, 1971, p. 352-361.
- PIERROT Jean, « Espace et mouvement dans les récits de Maupassant », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 167-196.
- « Le portrait et le miroir : identité et différence dans les romans de Maupassant », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1994, p. 774-785.
- « Nature et artifice dans *Notre cœur* », *Études normandes. Maupassant, du réel au fantastique*, n° 2, 1994, p. 35-48.
- PIJLS Pieter, « Image et symbole dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant », *Neophilologus*, vol. LIII, n° 4, oct. 1969, p. 372-398.
- « La structure du temps dans *Fort comme la mort* de Guy de Maupassant », *Neophilologus*, vol. LXI, n° 3, juil. 1977, p. 356-370.
- PLANCHE Alice, « De Le Clézio à Maupassant : vers l'amont d'une métaphore », *La Métaphore dans les littératures coloniales et anticoloniales*, actes du colloque de Nice, 18-19 mars 1982, publiés dans la revue *Métaphores*, n° 6, 1983, p. 51-68.
- PLUCHON Pierre, « La politique dans l'œuvre de Guy de Maupassant », *Revue politique et parlementaire*, n° 764, fév. 1966, p. 48-57.
- POLI Annarosa, « Le côté baudelairien de Maupassant », *Europe*, n° 482, juin 1969, p. 121-145.
- POYET Thierry, « La postérité comparée de Flaubert et Maupassant dans l'enseignement des lettres », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 295-307.
- « L'influence de Flaubert sur Maupassant », *Flaubert, Le Poitevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire, op. cit.*, p. 215-228.
- PRIVAT Jean-Marie, « La parodia sacra dans 'Boule de suif' », *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, actes du colloque international de Metz, juin 1999, dir. Pierre-Marie Beaude et Jacques Fantino, Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 189-197.
- RITCHIE Adrian, « Religion et foi dans l'œuvre de Guy de Maupassant », *Les Amis de Flaubert*, n° 63, déc. 1983, p. 17-25.

ROPARS-WUILLEMIER Marie-Claire, « La lettre brûlée (écriture et folie dans *Le Horla*) », *Le Naturalisme*, *op. cit.*, p. 349-360.

« Le Masque de Maupassant ou les enjeux d'une réécriture filmique », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 203-219.

« Lire l'écriture », *Esprit*, n° 12, déc. 1974, p. 800-833.

ROY Alain, « Le thème de la pomme dans « Le Vieux » de Maupassant ou l'ombilic du texte », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1994, p. 742-756.

SADOUL Georges, « Grandeur de Maupassant », *Lettres françaises*, n° 405, 13 mars 1952, p. 9-10.

SALEM Jean, « Le bestiaire imaginaire de Maupassant », *Maupassant et l'écriture*, *op. cit.*, p.129-138.

« Maupassant, la mort et le problème du mal », 19-20 *Revue de littérature moderne*, *op. cit.*, p. 95-110.

« Maupassant et Schopenhauer », *La Raison dévoilée. Études schopenhauriennes*, actes du colloque des 14-15 nov. 2003, éd. Christian Bonnet et Jean Salem, Centre d'Histoire des Systèmes de Pensée Moderne, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 2005, p. 175-191.

SALLENAVE Danielle, « Argent-sexe-parole : lecture du « Parapluie » de Guy de Maupassant », *Littérature, science, idéologie*, n° 1, 1971, p. 23-32.

SANGSUE Daniel, « De seconde main : rire et parodie chez Maupassant », *Maupassant, miroir de la nouvelle*, *op. cit.*, p. 177-187.

SARCEY Francisque, « La loi sur les écrits pornographiques », *Le XIX^e siècle*, 4 juil. 1882, p. 1.

SCHAFFNER Alain, « Pourquoi *Horla* ? ou Le passage du miroir », *Les Temps modernes*, n° 499, fév. 1988, p. 150-164.

SCHAPIRA Charlotte, « La folie. Thème et outil narratif dans les contes de Maupassant », *Neophilologus*, n° 74, janv. 1990, p. 30-43.

SCHÖNE Maurice, « La langue et le style de Maupassant », *Le Français moderne*, vol. IX, n° 2, avril 1941, p. 95-110.

SERRES Michel, « Lieux et positions », *Europe*, n° 772-773, 1993, p. 26-43.

SIEGFRIED André, « À propos de *Bel-Ami* », *Le Figaro*, 25 fév. 1954, p. 1.

SILLAM Maguy, « Bel-Ami, héros de la transgression », *Les Cahiers naturalistes*, n° 70, 1996, p. 83-92.

SPALIKOWSKI Edmond, « Lettres et poésies érotiques de Guy de Maupassant », *Mercure de France*, 15 janv.-1^{er} fév. 1927, p. 507-508.

SPAZIANI Marcello, « Le Lettere di Maupassant alla principessa Matilde », *Studi francesi*, n° 8, 1959, p. 243-257.

STIVALE Charles, « Maupassant or la famille des écorchés », *Maupassant conteur et romancier*, *op. cit.*, p. 71-84.

TACONET Noël, « La vie et la mort dans *Une vie* », *Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme*, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 93-130.

TANG Zhen, « Traduction et critique de Maupassant en Chine dans les années 90 », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 85-92.

TARGE André, « Trois apparitions du Horla », *Poétique*, n° 24, 1975, p. 446-459.

« Topographie de la violence », *Littérature*, n° 20, déc. 1975, p. 49-61.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, « Le ratelier de Schopenhauer », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 12, 15 juin 1994, p. 47-51.

THUMEREL Thérèse, « Aurélia-Ellorah-Le Horla : le « Voyage en Orient » de Maupassant », *Revue des sciences humaines. Imaginer Maupassant*, éd. Francis Marcoin, n° 235, 1994, p. 117-146.

« D'une littérature légère à une littérature de la légèreté », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 13, juin 1993, p. 5-26.

« Il était une fois Maupassant », *Études normandes*, n° 2, XXXIX, juin 1990, p. 93-97.

« Les paysages normands de Maupassant : du val à la mare », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 1, sept. 1993, p. 43-55.

« Maupassant ou Le double saturnien de Nerval », *Les Cahiers naturalistes*, XXXVI, n° 64, sept. 1990, p. 191-208.

« Modulations sur un titre : 'Le Horla' », *L'École des lettres*, Second cycle, n° 12, 15 juin 1994, p. 19-32.

TRANOUEZ Pierre, « La Maison Tellier ou le lupanar généralisé », *Littérales*, n° 13, 1994, p. 115-132.

UGHETTO André, « À propos d'Une vie : esthétique et pessimisme », *Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme*, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 131-145.

VANDÈREM Fernand, « La sensualité de Maupassant », *Journal*, 12 juil. 1893, s. p.

VIAL André, « Le lignage clandestin de Maupassant conteur fantastique », *RHLF*, n° 6, nov.-déc. 1973, p. 993-1009.

« Maupassant et Restif de la Bretonne », *RHLF*, n° 5, sept.-oct. 1979, p. 772-799.

VILLANI Arnaud, « Pessimisme et vitalité dans Une vie », *Lectures d'Une vie de Maupassant. Le thème du pessimisme*, Paris, Belin, coll. « DIA », 1979, p. 65-92.

VILLANI Jacqueline, « Vénus rustique ou le thème de la jeune fille portée », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 159-168.

VINCENT Emmanuel, « Des Vers et autres poèmes de Maupassant », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 169-180.

« Maupassant et ses œuvres : l'instant critique », *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 9, 2001, p. 279-293.

WALD LASOWSKI Patrick et Roman, « L'homme perclus », *Magazine littéraire*, n° 310, mai 1993, p. 36-40.

« La petite voix », *Revue des sciences humaines. Imaginer Maupassant*, éd. Francis Marcoin, n° 235, 1994, p. 55-67.

WETHERILL Peter Michael, « Dérapages thématiques : Flaubert / Maupassant », *Flaubert, Le Poinctevin, Maupassant. Une affaire de famille littéraire*, op. cit., p. 115-126.

WHYTE Peter, « Maupassant et le réflexe conditionné », *Maupassant conteur et romancier*, op. cit., p. 173-184.

WOOLLEN Geoff, « Editer Maupassant, ou la propriété des vitres », *Maupassant conteur et romancier*, op. cit., p. 13-28.

ZALIS Henri, « La tentation réaliste de Flaubert à Maupassant : véritable école du récit », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 265-272.

ZVIGUILSKY Alexandre, « Maupassant et Tourguenev : la source de Fort comme la mort », *Revue de littérature comparée*, n° 1, janv.-mars 1973, p. 131-138.

B. Articles critiques autres

BAILBÉ Joseph-Marc, « Le Voyage en Egypte de Flaubert, illusion et poésie », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 71-89.

BARONCELLI Jean de, « L'éveil d'une conscience », *Le Monde*, 4 nov. 1975, s. p.

BOWMAN Frank Paul, « Flaubert dans l'intertexte des discours sur le mythe », *Gustave Flaubert II. Mythes et religions I*, éd. B. Masson, Minard, Lettres modernes, 1986, p. 5-57.

CHAUVAUD Frédéric, « Les îlots de la marginalité rurale au XIX^e siècle », *Mentalités. Histoire des cultures et des sociétés. Les marginaux et les autres*, Imago, 1990, p. 119-134.

CLAUDON Francis, « À propos des voyages de Flaubert : Le *Voyage en Italie et en Suisse* (1845) », *Flaubert et Maupassant écrivains normands*, PUF, 1981, p. 91-109.

COLLINS WEITZ Margaret, « Flaubert et Montaigne : parallèles », *Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest*, A. G. Nizet, 1979, p. 79-96.

DANGER Pierre, « Sainteté et castration dans *La Tentation de Saint Antoine* », *Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest*, A. G. Nizet, 1979, p. 185-202.

DE BIASI Pierre-Marc, « Le palimpseste hagiographique. L'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de 'La Légende de saint Julien l'Hospitalier' », *Gustave Flaubert II. Mythes et religions I*, éd. B. Masson, Minard, Lettres modernes, 1986, p. 69-124.

DESPORTES Matthieu, « Qui va à la chasse ? Sur le saint Julien l'Hospitalier de Flaubert », *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*, n° 129, oct. 2005, p. 31-40.

DUCHET Claude, « Sade dans Flaubert », *Magazine littéraire*, n° 250, fév. 1988, p. 38-40.

EYDOUX Henri Paul, « Esquisse d'une géographie littéraire du Sahara », *Documents algériens*, 25 avril 1951, p. 75-88.

GAILLARD Françoise, « *Bouvard et Pécuchet* : un conte de la folie ordinaire », *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, éd. François Lecercle et Simone Messina, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 152-160.

GAMBONI Dario, « *Parahi te marae* : où est le temple ? », 48-14. *La Revue du Musée d'Orsay*, n° 20, printemps 2005, p. 6-17.

JEANCOLAS Jean-Pierre, « Existe-t-il un exotisme colonial dans le cinéma français ? 1896-1960 », *Positif*, n° 528, fév. 2005, p. 91-95.

KIM Yong-Eun, « La philosophie de la nature, source de l'épisode des animaux de *La Tentation de saint Antoine* (version de 1849) », *Flaubert, l'autre. Pour Jean Bruneau*, éd. François Lecercle et Simone Messina, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 95-103.

LE BRETON David, « Notes sur les imaginaires racistes du corps », *Quasimodo. Fictions de l'étranger*, n° 6, printemps 2000, p. 53-59.

LECLERC Yvan, préface à *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse de Flaubert*, Flammarion, 1991, p. 7-27.

LEGRAND François, « Les Miroirs du désespoir », *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Exposition du Grand Palais, 13 oct. 2005-16 janv. 2006, hors-série de *Connaissance des arts*, n° 261, 2005, p. 46-54.

« Les sociétés primitives », section V de l'*Encyclopédie de la psychologie*, dir. Denis Huisman, Fernand Nathan, Bourges, 1976, p. 209-225.

LIOTARD Philippe, « Fictions de l'étranger : le corps soupçonné », *Quasimodo. Fictions de l'étranger*, n° 6, printemps 2000, p. 61-87.

MACASSAR Gilles, « Antonin Artaud. L'écrit et la fureur », *Télérama*, n° 2849, 18 août 2004, p. 33-35.

NIESS Robert, « Flaubert et Faulkner : deux allégories de la chasse », *Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest*, A. G. Nizet, 1979, p. 363-380.

RÉTAT Laudyce, « Flaubert, Renan et l'interrogation des religions », *Gustave Flaubert III. Mythes et religions II*, éd. Bernard Masson, Minard, Lettres modernes, 1988, p. 5-34.

SARRÉ Jean-Paul, « Animal : sauvage analyse ? », *Critique. L'animalité*, n° 375-376, août-sept. 1978, p. 875-880.

SÉGINGER Gisèle, « L'ontologie flaubertienne. Une naturalisation du sentiment religieux », *Gustave Flaubert III. Mythes et religions II*, éd. Bernard Masson, Minard, Lettres modernes, 1988, p. 63-85.

SOHN Anne-Marie, « Les attentats à la pudeur sur les fillettes en France (1870-1939) et la sexualité quotidienne », *Mentalités. Histoire des cultures et des sociétés. Violences sexuelles*, Imago, 1989, p. 71-111.

STÉFANI Claude, « Introduction. Quelques aspects de l'imaginaire des mers du Sud », *Kannibals et Vahinés. Les sources de l'imaginaire*, catalogue de l'exposition, Musée des beaux-arts de Chartres, 24 oct.-18 fév. 2002, p. 9-22.

TALADOIRE Barthélemy, « Actualité de Lucrèce : le *De rerum natura* et la condition humaine », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n° 7, juin 1949, p. 56-78.

« Lucrèce », *Encyclopædia Universalis*, vol. 14, 1995, p. 31-32.

TARAUD Christelle, « La prostituée indigène à l'époque coloniale », *Quasimodo. Fictions de l'étranger*, n° 6, printemps 2000, p. 219-227.

THOMAS Kerstin, « La mise en scène du sauvage : Gustave Courbet et la chasse », *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*, n° 129, oct. 2005, p. 79-96.

VIGÉE Claude, « L'ambivalence de l'image mythique chez Flaubert », *Essais sur Flaubert. En l'honneur du professeur Don Demorest*, A. G. Nizet, 1979, p. 155-183.

VOUILLOUX Bernard, « Émergence d'un paradigme esthétique : Champfleury et les arts mineurs », 48/14. *La revue du Musée d'Orsay*, n° 21, automne 2005, p. 26-35.

C. Articles critiques sur le primitif

BERTHELOT Sandrine, « Du barbare antique au primitif moderne : l'inscription paradoxale du sublime dans l'œuvre de Flaubert de *Salammbô* à *Un cœur simple* », *Discours sur le primitif*, éd. Fiona McIntosh-Varjabédian, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle de Lille-3, 2002, p. 83-94.

BOULOGNE Jacques, « Le barbare, le primitif et le sauvage dans la tragédie grecque », *Études inter-ethniques, Le barbare, le primitif, le sauvage*, éd. Jacques Boulogne et Jacques Sys, n° 10, 1995, p. 27-48.

BURY Laurent, « Trollope chez les bons sauvages : *South Africa* (1878) », *Discours sur le primitif*, éd. Fiona McIntosh-Varjabédian, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle de Lille-3, 2002, p. 107-116.

DESLANDRES Dominique, « Le jésuite, l'intoléré et le sauvage : la fabrication par omission d'un mythe », *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières. 1680-1820*, colloque de La Sorbonne, 24-25 mai 1988, éd. Chantal Grell et Christian Michel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique et histoire », 1989, p. 87-99.

DUCHET Michèle, « Le primitivisme de Diderot », *Europe*, n° 405-406, 1963, p. 126-137.

FAUSSART Francis, « Le monde primitif selon Antoine Court de Gébelin », *Discours sur le primitif*, éd. Fiona McIntosh-Varjabédian, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle de Lille-3, 2002, p. 35-43.

GLIOZZI Giuliano, « Rousseau : mythe du bon sauvage ou critique du mythe des origines ? », *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières. 1680-1820*, colloque de La Sorbonne, 24-25 mai 1988, éd. Chantal Grell et Christian Michel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique et histoire », 1989, p. 193-203.

LE GOFF Jean-Pascal, « Emile entre l'enfant de nature et le citoyen », *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières. 1680-1820*, colloque de La Sorbonne, 24-25 mai 1988, éd. Chantal Grell et Christian Michel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique et histoire », 1989, p. 165-175.

MCINTOSH-VARJABÉDIAN Fiona, « Le primitif : complexité et diversité d'une notion », *Discours sur le primitif*, éd. Fiona McIntosh-Varjabédian, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle de Lille-3, 2002, p. 9-21.

RACAULT Jean-Michel, « Le motif de l'enfant de la nature dans la littérature du XVIII^e siècle ou la recreation expérimentale de l'origine », *Primitivisme et mythes des origines dans*

la France des Lumières. 1680-1820, colloque de La Sorbonne, 24-25 mai 1988, éd. Chantal Grell et Christian Michel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique et histoire », 1989, p. 101-117.

ROUSSEAU André, « Le mot *barbare* dans le vocabulaire indo-européen », *Études inter-ethniques, Le barbare, le primitif, le sauvage*, éd. Jacques Boulogne et Jacques Sys, n° 10, 1995, p. 15-26.

SPANDONIS Sophie, « *Bête humaine* ou *Animal d'avenir* : deux mythes des origines pour une société désorbitée. Le discours sur le primitif dans *La Bête humaine* de Zola (1890) et *Vamireh* de J.-H. Rosny Aîné (1892) », *Discours sur le primitif*, éd. Fiona McIntosh-Varjabédian, Édition du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle de Lille-3, 2002, p. 95-106.

TOUCHEFEU Yves, « Le sauvage et le citoyen. Le mythe des origines dans le système de Rousseau », *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières. 1680-1820*, colloque de La Sorbonne, 24-25 mai 1988, éd. Chantal Grell et Christian Michel, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Mythes, critique et histoire », 1989, p. 177-191.

D. Sources radiophoniques (dans le cadre de l'émission « Les nouveaux chemins de la connaissance », animée par Raphaël Enthoven sur France Culture)

BENHAMOU Noëlle, « *Bel-Ami* de Maupassant » (29 janvier 2008).

SALEM Jean, « La philosophie de Maupassant. II » (31 janvier 2008).

SALEM Jean, « Maupassant et la paix » (6 novembre 2008).

E. Internet met à disposition divers outils de recherche, notamment :

- Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr>)
- la base textuelle Frantext (<http://www.frantext.fr>), consultable à la BNF
- le site de Thierry Selva Maupassant par les textes (<http://maupassant.free.fr>)
- le site Maupassantiana (<http://www.maupassantiana.fr>)

Titre des chroniques citées

Édition H. Juin :

1^e volume

- « Gustave Flaubert » (*Chro.*, J. I, p. 17-23)
- « Étretat » (*Chro.*, J. I, p. 45-53)
- « Souvenirs d'un an » (*Chro.*, J. I, p. 54-60)
- « Gustave Flaubert d'après ses lettres » (*Chro.*, J. I, p. 61-67)
- « La Patrie de Colomba » (*Chro.*, J. I, p. 68-72)
- « Le Monastère de Corbara » (*Chro.*, J. I, p. 73-79)
- « Bandits corses » (*Chro.*, J. I, p. 80-86)
- « Une page d'histoire inédite » (*Chro.*, J. I, p. 87-94)
- « Chine et Japon » (*Chro.*, J. I, p. 106-112)
- « Le Pays des Korrigans » (*Chro.*, J. I, p. 113-118)
- « La Lysistrata moderne » (*Chro.*, J. I, p. 127-133)
- « Gustave Flaubert dans sa vie intime » (*Chro.*, J. I, p. 134-139)
- « La Verte Érin » (*Chro.*, J. I, p. 149-155)
- « L'Art de rompre » (*Chro.*, J. I, p. 156-162)
- « Maison d'artiste » (*Chro.*, J. I, p. 175-180)
- « Au muséum d'histoire naturelle » (*Chro.*, J. I, p. 181-187)
- « Amoureux et Primeurs » (*Chro.*, J. I, p. 188-193)
- « Bouvard et Pécuchet » (*Chro.*, J. I, p. 201-206)
- « Propriétaires et Lilas » (*Chro.*, J. I, p. 212-217)
- « Balançoires » (*Chro.*, J. I, p. 218-223)
- « Le Préjugé du déshonneur » (*Chro.*, J. I, p. 229-235)
- « L'Échelle sociale » (*Chro.*, J. I, p. 236-241)
- « Les Poètes grecs contemporains » (*Chro.*, J. I, p. 250-256)
- « Zut ! » (*Chro.*, J. I, p. 262-267)
- « Lettre d'Afrique » (*Chro.*, J. I, p. 268-273)
- « Va t'asseoir ! » (*Chro.*, J. I, p. 274-280)
- « Autour d'un livre » (*Chro.*, J. I, p. 281-287)
- « Les Femmes » (*Chro.*, J. I, p. 301-305)
- « Adieu mystères » (*Chro.*, J. I, p. 311-315)
- « Galanterie sacrée » (*Chro.*, J. I, p. 326-330)
- « Un dilemme » (*Chro.*, J. I, p. 331-336)
- « Le Duel » (*Chro.*, J. I, p. 349-354)
- « Pensées libres » (*Chro.*, J. I, p. 358-363)
- « La Pitié » (*Chro.*, J. I, p. 364-369)
- « Les Causeurs » (*Chro.*, J. I, p. 387-391)
- « L'Adultère » (*Chro.*, J. I, p. 397-402)
- « Les Scies » (*Chro.*, J. I, p. 408-413)
- « L'Honneur et l'Argent » (*Chro.*, J. I, p. 419-423)
- « Fini de rire » (*Chro.*, J. I, p. 430-434)

2^e volume

- « Les Héros modestes » (*Chro.*, J. II, p. 5-9)
- « En lisant » (*Chro.*, J. II, p. 13) 16
- « Romans » (*Chro.*, J. II, p. 40-44)
- « Notes d'un démolisseur » (*Chro.*, J. II, p. 61-68)

« Chronique » (*Chro.*, J. II, p. 75-80)
 « Les Vieilles » (*Chro.*, J. II, p. 81-85)
 « À propos du divorce » (*Chro.*, J. II, p. 86-89)
 « Discours académique » (*Chro.*, J. II, p. 90-95)
 « Chronique » (*Chro.*, J. II, p. 96-100)
 « La Belle Ernestine » (*Chro.*, J. II, p. 105-110)
 « Louis Bouilhet » (*Chro.*, J. II, p. 116-121)
 « L'Anglais d'Étretat » (*Chro.*, J. II, p. 134-137)
 « L'Exil » (*Chro.*, J. II, p. 158-161)
 « En séance » (*Chro.*, J. II, p. 166-171)
 « Le Haut et le Bas » (*Chro.*, J. II, p. 177-182)
 « L'Amour des poètes » (*Chro.*, J. II, p. 208-213)
 « Les Masques » (*Chro.*, J. II, p. 214-218)
 « De Paris à Rouen » (*Chro.*, J. II, p. 219-227)
 « L'Egalité » (*Chro.*, J. II, p. 228-233)
 « Petits Voyages » (*Chro.*, J. II, p. 234-243)
 « Ivan Tourgueneff » (*Chro.*, J. II, p. 249-255)
 « Le Fantastique » (*Chro.*, J. II, p. 256-260)
 « A propos du peuple » (*Chro.*, J. II, p. 273-279)
 « Les Audacieux » (*Chro.*, J. II, p. 280-285)
 « Sursum corda » (*Chro.*, J. II, p. 286-291)
 « La Guerre » (*Chro.*, J. II, p. 292-299)
 « Émile Zola » (*Chro.*, J. II, p. 306-322)
 « Le Pistolet » (*Chro.*, J. II, p. 323-327)
 « Fille de fille » (*Chro.*, J. II, p. 328-331)
 « Celles qui osent ! » (*Chro.*, J. II, p. 332-336)
 « Les Trois cas » (*Chro.*, J. II, p. 337-343)
 « Causerie triste » (*Chro.*, J. II, p. 350-355)
 « L'Aristocratie » (*Chro.*, J. II, p. 369-376)
 « La Jeune Fille » (*Chro.*, J. II, p. 377-382)
 « Notes d'un mécontent » (*Chro.*, J. II, p. 383-387)
 « Les Subtils » (*Chro.*, J. II, p. 393-398)
 « Par-delà » (*Chro.*, J. II, p. 399-407)
 « La Lune et les poètes » (*Chro.*, J. II, p. 435-441)

3^e volume

« Petits voyages » (*Chro.*, J. III, p. 5-11)
 « Vérités fantaisies » (*Chro.*, J. III, p. 19-25)
 « Souvenirs » (*Chro.*, J. III, p. 47-52)
 « Le Sentiment et la Justice » (*Chro.*, J. III, p. 53-62)
 « Les Académies » (*Chro.*, J. III, p. 63-70)
 « L'Amour à trois » (*Chro.*, J. III, p. 71-76)
 « Gustave Flaubert » (*Chro.*, J. III, p. 77-124)
 « Mépris et Respects » (*Chro.*, J. III, p. 125-129)
 « Fin de saison » (*Chro.*, J. III, p. 130-136)
 « Philosophie-Politique » (*Chro.*, J. III, p. 146-152)
 « Venise » (*Chro.*, J. III, p. 153-157)
 « Ischia » (*Chro.*, J. III, p. 158-163)
 « Aux critiques de *Bel-Ami* » (*Chro.*, J. III, p. 164-168)
 « Les Grands Morts » (*Chro.*, J. III, p. 175-181)

« Les Enfants » (*Chro.*, J. III, p. 182-187)
 « Les Juges » (*Chro.*, J. III, p. 194-200)
 « Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux » (*Chro.*, J. III, p. 210-216)
 « A propos de rien » (*Chro.*, J. III, p. 233-237)
 « Au salon » (*Chro.*, J. III, p. 238-267)
 « Un miracle » (*Chro.*, J. III, p. 268-275)
 « L'Amour dans les livres et dans la vie » (*Chro.*, J. III, p. 276-282)
 « La Vie d'un paysagiste » (*Chro.*, J. III, p. 283-287)
 « La Tour... prends garde » (*Chro.*, J. III, p. 288-292)
 « Tremblement de terre » (*Chro.*, J. III, p. 293-297)
 « Pêcheuses et Guerrières » (*Chro.*, J. III, p. 298-303)
 « Loi morale » (*Chro.*, J. III, p. 304-308)
 « De Paris à Heyst » (*Chro.*, J. III, p. 315-327)
 « Aux bains de mer » (*Chro.*, J. III, p. 344-348)
 « Afrique » (*Chro.*, J. III, p. 359-366)
 « Les Africaines » (*Chro.*, J. III, p. 367-377)
 « L'Evolution du roman au XIX^e siècle » (*Chro.*, J. III, p. 378-384)
 « Danger public » (*Chro.*, J. III, p. 385-389)
 « Les Servantes » (*Chro.*, J. III, p. 390-394)
 « Un empereur » (*Chro.*, J. III, p. 395-401)
 « Gustave Flaubert » (*Chro.*, J. III, p. 402-410)
 « Flaubert et sa maison » (*Chro.*, J. III, p. 411-412)
 « Une fête arabe. La route » (*Chro.*, J. III, p. 413-422)
 « Une fête arabe. La fête » (*Chro.*, J. III, p. 422-431)
 « Notes sur Algernon Charles Swinburne » (*Chro.*, J. III, p. 432-442)

Édition G. Delaisement :

1^e volume

« La guerre » (*Chro.*, D. I, p. 188-191)
 « Alger à vol d'oiseau » (*Chro.*, D. I, p. 239-242)
 « Lettres d'Afrique » (*Chro.*, D. I, p. 244-246)
 « Autour d'Oran » (*Chro.*, D. I, p. 248-249)
 « Sur les hauts plateaux » (*Chro.*, D. I, p. 261-264)
 « Les Oulad-Naïl » (*Chro.*, D. I, p. 271-273)
 « Le ramadan » (*Chro.*, D. I, p. 280)
 « La vie arabe » (*Chro.*, D. I, p. 287-292)
 « Le feu en Kabylie » (*Chro.*, D. I, p. 293-295)
 « Lettre d'Afrique » (*Chro.*, D. I, p. 300-302)
 « Les grands chefs indigènes en Algérie » (*Chro.*, D. I, p. 309-313)
 « Dans le désert » (*Chro.*, D. I, p. 315-317)
 « Les Oasis et le Mzab » (*Chro.*, D. I, p. 322)
 « Le Pays du sel » (*Chro.*, D. I, p. 339-341)
 « Thémidore ou mon histoire et celle de ma maîtresse » (*Chro.*, D. I, p. 408)
 « Mme Pasca » (*Chro.*, D. I, p. 412)
 « Un combat mortel » (*Chro.*, D. I, p. 422-423)
 « Chez la mort » (*Chro.*, D. I, p. 503-505)
 « Coins de pays. La Pointe du Raz » (*Chro.*, D. I, p. 556)
 « En carême » (*Chro.*, D. I, p. 622-626)
 « Bazaine » (*Chro.*, D. I, p. 650)
 « Au Creusot » (*Chro.*, D. I, p. 700)

« L'Orient » (*Chro.*, D. I, p. 711-714)
« En Bretagne » (*Chro.*, D. I, p. 796-806)

2^e volume

« L'Etna » (*Chro.*, D. II, p. 1025-1030)
« Temples grecs » (*Chro.*, D. II, p. 1034)
« Le Soufre » (*Chro.*, D. II, p. 1037-1038).
« Les grandes passions » (*Chro.*, D. II, p. 1048-1049)
« Sur une Vénus » (*Chro.*, D. II, p. 1061)
« Livre de bord » (*Chro.*, D. II, p. 1151-1153)
« Chez les bêtes » (*Chro.*, D. II, p. 1169-1171)
« Sur les nuages » (*Chro.*, D. II, p. 1178-1181)
« Mosquée et Zaouïa » (*Chro.*, D. II, p. 1191)
« La côte italienne » (*Chro.*, D. II, p. 1264)

Résumé

À une époque qui se concentre sur l'avenir de l'humanité, Maupassant s'intéresse aux origines. Pour lui, l'homme est un « animal humain » en qui coexistent le moderne et l'archaïque. C'est à ce regard original que nous invite son œuvre, qui travaille à montrer le primitif dans et non contre le civilisé. En quoi le primitif est-il une figure dérangeante ? En quoi le rapport à la nature et au corps est-il primitif ? Ici, le rapport à la nature, le corps, la sexualité, l'animalité, la bêtise sont traités comme des composantes irréductibles de l'humain. Mais la nature et le corps sont fondamentalement ambivalents. La figure du primitif, par son inscription dans la matière, est donc un miroir troublant tendu à l'homme du XIX^e siècle. Ainsi définie, la notion de primitif fonctionne, si l'on peut dire, comme un pavé dans la mare, qui éclabousse la notion de civilisation et ses valeurs. Dénonçant la société comme dénaturée, Maupassant en vient à mettre en question la définition même de la civilisation et à mettre en cause l'opposition traditionnelle entre sauvage et civilisé. L'acception anthropologique de la notion de primitif, et plus particulièrement le principe de « participation », jettent *a posteriori* un éclairage singulier sur l'œuvre. C'est l'angle d'attaque de la dernière partie. Parce qu'elle échappe au normatif, la figure du primitif met à mal ce qui, dans la société, a valeur de cadre, de loi. Aussi assiste-t-on chez Maupassant au brouillage des différenciations sexuelle, sociale et morale, ainsi qu'au brouillage des frontières entre folie et raison, et entre fantastique et réaliste. De cet ébranlement des repères participe, enfin, une écriture elle-même primitive.

Mots-clés

Ailleurs, amoralité, animalité, anthropophagie, barbare, bestialité, bête humaine, bêtise, catharsis, chasteté, civilisation, civilisé, colonisation, comédie humaine, corps, corruption, critique de la modernité, critique de la société, cruauté, culture, dénaturation, désir, déterminisme, Dieu, ébranlement des repères, équivoque, Éros et Thanatos, esprit, exotisme, fantastique, fatalité, folie, guerre, héros, homosexualité, imposture, inceste, indifférenciation, instinct, loi du marché, massacre des innocents, maternité, meurtre, mort, nature, parenté, primitif, pulsion, pulsion de mort, pulsion de vie, reproduction, sauvage, sens, sexualité, spontanéité, suicide, superstitions, vengeance, viol, violence, Vouloir.

[TITRE de la thèse] (en anglais)

The Primitive Element in Maupassant's Works

Résumé en anglais

At a time when the future of humanity was all that mattered, Maupassant focused on the origins. For him man is a "human animal" combining elements of both modern and archaic behaviour. This original approach is the one Maupassant wants us to adopt with regard to his work, in which he endeavours to reveal the primitive aspect of man within his civilized refinement and not in opposition to it. In what way is the primitive an element which is disturbing? How does Maupassant portray the relationship between nature and the human body as primitive? He describes nature, the body, sexuality, animality and stupidity as irreducible components of man. However, nature and the human body are fundamentally ambivalent. The primitive element holds up a disturbing mirror image to the 19th century man. As such, it is tantamount to setting the cat among the pigeons, thereby tarnishing the notion of civilized man and his values. By condemning society as unnatural, Maupassant challenges the actual definition of civilized behaviour, and questions the traditional opposition between the civilized and the uncivilized. The anthropological acceptance of the concept of primitive, and

in particular the principle of “participation”, in hindsight throws a different light on Maupassant’s works. This is the angle adopted in the last section. Because it defies norms, the notion of primitive refutes what constitutes the framework and laws of society. Hence Maupassant’s works blur the distinctions between social, sexual and moral behaviour, as well as those between madness and reason, between fantasy and realism. Lastly Maupassant contributes to this breakdown of bearings with his primitive style of writing

Keywords: Elsewhere, amorality, animality, anthropophagy, barbaric, bestiality, the beast in man, stupidity, catharsis, chastity, civilisation, civilised, colonisation, the human comedy, body, corruption, criticism of the modern world, criticism of society, cruelty, culture, denaturation, desire, determinism, God, breaking down bearings, ambiguous, Eros and Thanatos, wit, exoticism, fantasy, fate, madness, war, hero, homosexuality, imposture, incest, non-differentiation, instinct, free market law, massacre of the innocents, maternity, murder, death, nature, relationship, primitive, drive, death wish, life instinct, reproduction, uncivilized, sense, sexuality, spontaneity, suicide, superstitions, vengeance, rape, violence, Will.

Discipline :

Littérature et civilisation françaises
École doctorale III de Paris IV