

LINGUA

LANGUAGE AND CULTURE

YEAR XVII, NO. 1 / 2018, NEW SERIES

Numéro spécial

Guy de Maupassant,

125 ans après

« L'avenir souriait dans un songe ... »
(Guy de Maupassant, « L'Espérance et le doute »)

Sommaire

Guy le Magnifique
 Guy the Magnificent
Louis Forestier 9

VOYAGES (OU SAISIES VIATIQUES)

Images de l'Italie dans les chroniques de voyage de Guy de Maupassant :
 de la ville-ruine à la ville-musée et du « *locus horribilis* » au jardin
 paradisiaque
 Images of Italy in Guy de Maupassant's Travelling Chronicles: from City-
 ruin to City-museum and from «*locus horribilis*» to Paradise Garden
Luminița Diaconu 17

La Musique errante dans le dernier carnet de voyage de Guy de
 Maupassant
 Wandering Music in the Last Guy de Maupassant's Travelogue
Miruna Opriș 39

CORPS ET PATHOLOGIES

Maupassant : le sport contre la finitude
 Maupassant: Sport against Finiteness
Bernard Demont 57

Maupassant fétichiste ? De l'érotique à l'écriture
 Is Maupassant Fetishist? From Eros to Writing
Martina Díaz Cornide 73

Les Maladies ontiques et les personnages de Maupassant
 The Ontic Illnesses and Maupassant's Characters
Maria-Zoica Ghițan 89

NARRATIVITÉ

Perspective narrative dans « La Maison Tellier » : réalisme, ironie et
 humour
 Narrative Perspective in "La Maison Tellier": Realism, Irony and Humour
Liliana Anghel 105

La Figure de l'écart dans « Une partie de campagne »
 The Figure of 'écart' in «A Countryside Excursion»
Clotilde Marquis 119

REPRÉSENTATIONS

Des représentations de l'animal chez Maupassant
On Animal Representations in Maupassant's Work
Ioana Alexandrescu 131

Maupassant et l'impressionnisme : autour d'un malentendu
Maupassant and Impressionism: a Misunderstanding
Emmanuèle Grandadam 147

ADAPTATIONS

Bel-Ami, Maupassant et le cinéma
Bel-Ami by Maupassant: from the Novel to Its Cinematographic
Adaptations
Franck Colotte 163

Structures narratives, du roman au film : La mort de Charles Forestier,
lecture d'une scène-clé de *Bel-Ami*
Narrative Structures, from the Novel to the Film: Charles Forestier's Death,
Analysis of a Key-Scene in *Bel-Ami*
Ioan Pop-Curşeu 183

VARIA

Le Rapport du colloque : Quelques propos en guise de conclusion
The Colloquium Report: Some Words as a Conclusion
Maria Giulia Longhi 195

2013 – L'Année Maupassant en Roumanie
2013 – The Year Guy de Maupassant in Romania
Alexandra Viorica Dulău 203

BOOK REVIEWS

Compte rendu de lecture : *Réalisme et naturalisme dans l'œuvre de Gustave
Flaubert et de Guy de Maupassant*, volume de Liliana Anghel
Book Review: Realism and Naturalism in Gustave Flaubert's and Guy de
Maupassant's Works, by Liliana Anghel
Sergiu Eugen Zagan 213

Guy de Maupassant in Dicţionar de scriitori francezi
Kovács Réka 217

La Réception du Sièg de Vienne en France
The Reception of *The Siege of Vienna* in France
Alexandra Viorica Dulău 221

Guy le Magnifique

Guy the Magnificent

Louis Forestier *

The editorial presents the papers published in this journal and in a previous number of *Lingua. Language & Culture* as a result of the communications sustained by the authors during the colloquium *Maupassant 2013* organized years before.

art; big Guy; colloquium; sport; vision of the world.

L'UNE DES CONTRIBUTIONS AU PRÉSENT RECUEIL RAPPELLE QUE, DANS *Les Signes de Minerve*, l'écrivain roumain Constantin Noica, surnomme Maupassant « big Guy ». À travers une légère familiarité, il exprime son admiration pour l'auteur de *Bel-Ami*, magnifique entre tous. C'est cette richesse que s'est proposé de restituer le colloque international organisé, à Cluj-Napoca, par l'Université Babeş-Bolyai. Et il faut savoir gré à tous ceux qui ont contribué à susciter, relire, rassembler les textes contenus dans le présent recueil : Alexandra Viorica Dulău, Emmanuèle Grandadam, Bernard Demont.

Leur contenu est riche et varié. Ils ont abordé la biographie de Maupassant¹ (la question de la paternité illégitime², par exemple), car notre connaissance de sa vie est loin d'être aussi sûre et complète qu'on pourrait le croire : la récente et superbe étude que Marlo Johnston lui a consacrée nous en a fait prendre pleinement conscience. Si les interventions publiées ici ont traité, pour les réévaluer, des domaines que l'on croyait connus, elles ont aussi ouvert des perspectives neuves sur le sport chez Maupassant, par exemple. Pour le reste, les pages qui suivent jettent des coups de projecteur qui fixent telle ou telle figure de la création littéraire ou telle attitude majeure de l'écrivain devant son époque.

1 La communication de Martine Dreher, « La biographie : entre vérité et légende », présentée au colloque *Maupassant 2013*, organisé à Cluj-Napoca du 7 au 9 juin 2013, a été publiée dans *Lingua. Language & Culture*, New Series, XIII, n° 1, 2014, pp. 85-94.

2 Simona Jişă, « La paternité illégitime », in *Lingua*, op. cit., pp. 155-168.

* Doyen honoraire et Professeur émérite à la Sorbonne, Paris, France

Comment se situe-t-il par rapport aux tendances artistiques de son temps ? Quel type d'écriture pratique-t-il qui le rend particulièrement apte aux transpositions filmiques d'aujourd'hui et même, ajouterait-on, aux adaptations en bandes dessinées, comme l'a prouvé Guillaume Sorel pour la nouvelle « Le Horla » ? Quelle vision du monde traduisent ses confrontations avec divers problèmes de société ou d'existence ? Évoquons quelques-unes de ces questions.

Les goûts musicaux de Maupassant sont sujets à controverse. Certains l'ont accusé de n'apprécier que les musiques militaires. Le jugement est un peu sommaire. Il est vrai que beaucoup de ses personnages, féminins surtout, goûtent les chansons sentimentales et les ritournelles de café-concert. Mais, on ne saurait inférer les penchants d'un auteur à partir des attirances qu'il prête à ses créatures fictives. Une chose est claire : Maupassant n'est ni musicologue, ni amateur éclairé. La musique est d'abord, pour lui, un phénomène acoustique, et il est bien en cela d'un temps qui vit naître les machines parlantes. Il lie assez volontiers la musique à la poésie, c'est-à-dire à des questions de rythme et de sensibilité, voire de sensualité, car elle est « une espèce de caresse », comme il est dit dans *Notre cœur*. Il n'est même pas exclu qu'elle possède un côté hypnotique. Formellement, elle met en jeu des rythmes et des sons : elle est là pour lui rappeler la nécessité de la note juste qu'il n'a cessé de poursuivre dans sa prose. Elle est aussi, pour l'écrivain une occasion d'accompagner l'évolution des personnages, comme cette mélodie de Schubert qu'interprète Any de Guilleroy et qui réveille toute l'obsession de Bertin.

Le regard que Maupassant jette sur la peinture mérite attention. On a tôt fait de dénoncer, chez lui, une inclination excessive pour les jolieses mondaines et les banalités du pompiérisme. Soit, mais n'oublions pas qu'il les a nettement dénoncées dans son *Salon* de 1886. Au fond, ce dont on lui fait grief, c'est de ne pas avoir, comme Zola, défendu les impressionnistes, ni d'avoir plus et mieux parlé d'eux : dans les années 1880-1885, au plus fort de la production de Maupassant, ils n'en ont plus besoin. En revanche, et compte tenu des différences irréductibles entre peinture et écriture, il se sent avec ce mouvement des affinités qui ne sont pas seulement l'effet de la mode ou du hasard. Sa vision pessimiste du monde ne l'empêche pas d'être sensible, comme par contraste, à des spectacles d'une clarté et d'un coloris dont « La Maison Tellier » offre des exemples classiques. Inversement, on trouverait, chez les impressionnistes, chez Degas en particulier (*La Repasseuse* ou *Attente*), plus d'un tableau qui suggère des perspectives plus

sombres. Peut-être Maupassant aime-t-il, dans cette peinture, sa façon de donner une vision moderne du vrai qu'il revendique dans sa propre création.

On se réjouit de trouver, dans ce numéro, l'étude d'un sujet qui ne semble pas avoir été très abordé par la critique : celui du sport. On a beau jeu, naturellement, à en souligner la présence dans la vie et l'œuvre de Maupassant : ce dernier semble rivaliser avec ses personnages en matière de lutte, canotage, parties de chasse et épreuves sportives de toutes sortes. Dans un article peu connu, Apollinaire souligne le fait : « C'était un véritable athlète qui oubliait toute modestie dès qu'il s'agissait de sa force physique. Il racontait avec complaisance ses exploits de rameur. » (*La Culture physique*, 1907). Aux yeux de Maupassant, les sports sont inséparables de la manifestation d'une vie intense et d'une forme de noblesse, comme il le rappelle à propos de l'abbé Vilbois du *Champ d'Oliviers*. La pratique des sports n'est pas seulement une règle de vie, forme de salubrité et d'hédonisme, elle ressortit à une passion d'indépendance et de liberté. Dans cette confrontation avec les sports, il y a peut-être l'espoir inavoué d'être un dieu, rêve qui se heurte à la conscience d'être un esprit et un corps voués à la décrépitude.

Noëlle Benhamou rappelait, naguère, l'extraordinaire aptitude de Guy de Maupassant à être un « passeur d'images ». Ce n'est donc pas sans raison que son œuvre a tenté les cinéastes. Tenté et défié ! Car tout passage du livre à l'écran suppose une interprétation et une orientation nouvelles de l'adaptation réalisée. On en verra l'illustration à travers quelques réalisations de *Bel-Ami*, d'une part, et, d'autre part, à travers diverses interprétations d'une scène de ce même roman : la mort de Forestier. C'est l'occasion d'en revenir aux propos que tenait Claude Santelli au colloque de Fécamp en 1993 : Maupassant est habile à dérouler un scénario autour d'une histoire ou d'un personnage, il sait voir et faire voir dans une mise en image suggestive, il possède un sens très sûr du découpage, aussi a-t-il facilité le travail de ses adaptateurs aussi bien au théâtre qu'au cinéma.

Lecteurs et critiques n'ont pas manqué de relever la propension de Maupassant à saisir certains de ses personnages sous l'aspect d'animaux. La manifestation la plus claire et la plus simple de cette tendance se trouve dans une phrase comme celle-ci : « La femme, raide en sa toilette rustique, avait une physionomie de poule avec un nez pointu comme un bec. » (« La Maison Tellier »). L'homologie se décline sous plusieurs aspects. Il existe une humanité de l'animal qui suscite à son égard sympathie et compassion : cela s'inscrit dans le mouvement contemporain qui avait abouti, en juillet 1850, au vote de la loi Grammont réprimant les mauvais traitements à l'égard des animaux domestiques.

Il existe, inversement, une animalité de l'homme ; ainsi les frères d'Arville, à la poursuite d'un loup, apparaissent eux-mêmes comme des animaux féroces. On peut dire que l'animal est un révélateur de l'humain et que la ménagerie maupassantienne est, en quelque façon, dénonciatrice de l'humain, cet humain qui est capable de tout ...

On ne s'étonnera donc pas de voir le fétichisme apparaître au fil de ces pages. Alors que le terme vient à peine d'être proposé, au sens médico-psychologique, par Alfred Binet, en 1887, Maupassant en illustre les manifestations de façon éclatante et continue à travers son œuvre. S'il éprouve devant cet état le même dégoût que le narrateur de « La Chevelure », il éprouve aussi une véritable fascination devant ces cas limites. Loin de condamner, il cherche à comprendre et, comme l'écrit Philippe Lejeune, il « entre avec une curiosité effrayée certes, mais tout de même avec sympathie dans l'univers de la transgression ou de la perversion. » Est-ce un vice que dénonce Maupassant ? Sans doute non. C'est plutôt une aventure de l'imagination à travers laquelle s'illustre ce basculement qui peut saisir soudain chacun d'entre nous.

Par l'examen de ces transgressions, le lecteur est conduit à considérer une notion qui pourrait bien être capitale dans l'œuvre et la pensée de Maupassant : celle de l'écart. Il faut entendre ce terme dans toutes ses acceptions possibles. Tantôt on écarte les autres et tantôt on s'écarte soi-même, tantôt on commet des *écarts* par un défaut de conformité à la règle commune. L'étude d'« Une partie de campagne » montre les divers aspects de ce comportement et les dangers qu'il engendre pour l'individu. Dans un tout autre domaine, l'examen des voyages de Maupassant en Italie montre comment l'ailleurs n'est pas un simple déplacement – passage à l'écart de ses lieux de vie ordinaires –, mais l'occasion d'une possession sensorielle de l'espace où s'exécute un « concert de toutes les facultés perceptrices » (« La Nuit »).

Je n'ai fait qu'effleurer quelques-unes des questions abordées dans le colloque de Cluj. D'autres sujets, dont on ne retrouvera pas toujours l'écho ici, retiennent l'attention des participants : le regard neuf sur un Maupassant économiste qu'on ne s'attendait pas à rencontrer (article publié ailleurs sous le titre. « Guy de Maupassant, homme de lettres-homme d'affaires »³) ; la position

3 Alexandra Viorica Dulău, « Guy de Maupassant, homme de lettres-homme d'affaires », in *ibid.*, pp. 107-134.

des lecteurs⁴, critiques ou romanciers, à l'égard de Maupassant (Anne Richter⁵, Constantin Noica, Max Nordau ou Tahar Ben Jelloun⁶) ; ou encore l'examen de thèmes fondamentaux de l'œuvre : l'eau – miroirs et reflets⁷, et naturellement le surnaturel⁸ et le fantastique⁹.

Philippe Bonnefis voyait en Maupassant une sorte d'errant, « en même temps que son personnage, chassé de la maison blanche, devenu pour nous cet écrivain en quête d'asile qu'on voit depuis rôder et qui passe, passe ... » (*Sept portraits perfectionnés de Guy de Maupassant*). Les auteurs qu'on va lire dans les pages qui suivent ont su arrêter un instant le rôdeur et lui demander des comptes, des contes.

Louis Forestier is Honorary Dean and Emeritus Professor at the Sorbonne, Paris (France), being the author of the reference edition of Guy de Maupassant's works in *Pléiade* (critical editions, with annotations, comments, manuscript and editorial variants, and accompanying documents: *Contes et Nouvelles*, Texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1974-1979; *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987).

-
- 4 Diana Rinciog, « Analyse de la typologie des personnages des contes de Maupassant », in *ibid.*, pp. 169-179.
- 5 Anca Clitan, « Anne Richter : le fantastique involontaire de Maupassant », in *ibid.*, pp. 147-154.
- 6 Communication de Sergiu et Diana Zagan-Zelter, Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, *Dire ou ne pas dire. Le fantastique ou le tabou. Guy de Maupassant et Tahar Ben Jelloun – une approche contrastive, présentée au colloque Maupassant 2013*.
- 7 Communication de Corina Moldovan, Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, *Maupassant : eaux, miroirs, réflexions*, présentée au même colloque.
- 8 Ana Alexandra Sanduloviciu, « L'obsession du surnaturel chez Guy de Maupassant », in *Lingua, op. cit.*, pp. 181-189.
- 9 Karen Vergnol-Rémond, « Les contes, entre l'humour et le fantastique », in *ibid.*, pp. 95-106.

Voyages

(ou Saisies viatiques)

Images de l'Italie dans les chroniques de voyage de Guy de Maupassant : de la ville-ruine à la ville-musée et du « *locus horribilis* » au jardin paradisiaque

Images of Italy in Guy de Maupassant's Travelling Chronicles: from City-ruin to City-museum and from «*locus horribilis*» to Paradise Garden

Luminița Diaconu *

Maupassant had a passion for travel, fuelled by his profession as a writer and journalist, by his illness or by his need to discover near and far lands. These experiences offered him the material for several chronicles published in newspapers. Our study will highlight only the texts dedicated to Italy, published after 1885, which allow us to see his unique manner of exploring and discovering the grand cities of art, highly appreciated by his contemporaries, amongst which Venice, Naples, Palermo and Florence. Therefore, apart from the split between his book-based knowledge and his personal opinions, we can notice a vision hesitating between the past and the present. This seems to alternately favor either a sharp perception of the contrasts, if not of the naturalistic aspects, leading to a genuine imagery of the ruined City and the “*locus horribilis*”, or an appreciation of a sumptuous and still impressive past, hence the images of the museum-City, the City as a painting and the Paradise garden.

chronicles; cities of art; locus horribilis; perception of the contrasts; travel.

* University of Bucharest, Romania

INVESTI PAR LES ROMANTIQUES D'UNE FONCTION INITIATIQUE¹, QUI EN FAISAIT un rituel incontournable pour tout jeune instruit², le voyage devient au XIX^e siècle un véritable phénomène, favorisé, entre autres, par une série de progrès de la civilisation occidentale. En effet, les tours et les guides qui se multiplient alors suscitent l'intérêt des voyageurs pour certaines destinations, autant que les moyens de transports, qui se diversifient et se modernisent. Les Occidentaux se sentent donc conviés à adopter cette pratique non seulement comme une « échappatoire au mal de vivre »³, mais également comme une voie captivante qui ouvre vers la (re)découverte d'espaces plus ou moins lointains, plus ou moins parcourus par les voyageurs des siècles antérieurs. Il s'agit, d'une part, des grandes villes européennes – de France, d'Angleterre, d'Allemagne, de Suisse, d'Autriche et surtout d'Italie –, pour laquelle on manifeste un véritable engouement, car la sensibilité et l'imagination y trouvaient pleinement leur récompense devant les monuments historiques, l'architecture des édifices somptueux, de même que dans les musées. D'autre part, pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, le voyageur occidental se sent profondément attiré par *l'Ailleurs* du Désert ou par l'Orient, terme qui désignait à l'époque un espace englobant l'Espagne, la Grèce, l'Égypte, le Bosphore et l'Afrique du Nord.

Guy de Maupassant n'échappe pas, lui non plus, à cet engouement et, à l'instar de la plupart de ses contemporains, il a la passion du voyage, comme il l'avoue lui-même dès le début du premier journal, *Au Soleil*, paru en 1884 : « Tout logis qu'on habite longtemps devient prison ! Oh ! fuir, partir ! Fuir les lieux connus, les hommes, les mouvements pareils aux mêmes heures, et les mêmes pensées surtout ! »⁴.

Pour lui, la décision de partir vers de nouveaux horizons se justifie donc d'abord par un profond besoin d'oublier la monotonie de la vie. Mais, quelques années plus tard, il invoque également l'envie de quitter Paris, où il s'était établi en 1872⁵, car le progrès technique avait mis sur la ville son cachet inadéquat,

1 Cette analyse a eu pour point de départ notre article « Entre réel et imaginaire : les grandes villes italiennes dans les chroniques de voyage de Maupassant », in Luminița Diaconu (dir.), *Villes réelles – Villes imaginaires*, Éditions de l'Université de Bucarest, coll. « Heterotopos » n° 4, 2011, pp. 105-122.

2 Nicole Savy, *Victor Hugo voyageur de l'Europe. Essai sur les textes de voyage et leurs enjeux*, Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1997, pp. 11-18. Voir aussi Henri Bordeaux, *Voyageurs d'Orient*, Paris, Librairie Plon, t. II, 1926.

3 Francis Claudon, *Le Voyage romantique*, Paris, Philippe Lebaud Éditeur, 1986, p. 7.

4 Guy de Maupassant, *Au Soleil*, Paris, Albin Michel, 1925, p. 4.

5 À partir de cette année, il travaille comme employé au ministère de la Marine ou au ministère de l'Administration, mais il commence aussi à écrire des chroniques pour divers journaux dont *Gil Blas*, *Le Figaro* et *L'Écho de Paris*.

voire inacceptable. Rappelons-nous combien virulente a été son attitude, comme celle de nombreux artistes et écrivains de l'époque, après que l'on avait décidé de bâtir la tour Eiffel à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris (1889) :

J'ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop. [...] Ce n'est pas elle uniquement d'ailleurs qui m'a donné une irrésistible envie de vivre seul pendant quelque temps, mais tout ce qu'on a fait autour d'elle, dedans, dessus, aux environs. Comment tous les journaux vraiment ont-ils osé nous parler d'architecture nouvelle à propos de cette carcasse métallique ?⁶

Ce n'est pourtant pas la seule raison qui pousse Maupassant à voyager en France aussi bien qu'à l'étranger. Sa profession d'écrivain-journaliste autant que la maladie dont il souffre, de plus en plus difficile à maîtriser, en sont les deux autres qui lui font quitter Paris. Ainsi, en 1881, le disciple de Flaubert entreprend son premier voyage en Corse et en Algérie, pour aller, une année plus tard, en Bretagne et en Auvergne, de même que sur le littoral de la Méditerranée. En 1885, il revoit l'Italie et l'Afrique du Nord, espaces où il aimera revenir une dernière fois en 1888-1889. À proprement parler, Maupassant a entrepris trois voyages en Italie, mais seuls les deux derniers séjours lui ont inspiré des chroniques, publiées dans les journaux auxquels il a collaboré (*Gil Blas*, *Le Figaro* et *L'Écho de Paris*) : le premier en 1881, un autre en 1885, quand il a été accompagné du peintre Gervex, et le dernier – en 1889, lors duquel il a navigué au bord de son propre yacht *Bel-Ami*. Certaines en furent reprises par la suite, parfois remodelées, dans trois journaux de voyage : *Au Soleil* (1884), *Sur l'eau* (1888), *La Vie errante* (1890).

Dans cette communication, nous nous pencherons uniquement sur les chroniques consacrées à l'Italie, que Maupassant a publiées après 1885, afin d'y saisir la manière dont il entend explorer cet espace autre, les grandes villes, d'une part, notamment Venise, Naples et Florence, fort appréciées par ses contemporains, et, d'autre part, des contrées peu ou mal connues en province. Nous tenterons donc de mettre en lumière ce qui l'y fascine ou, par contre, ce qui l'y dégoûte, les valeurs symboliques dont il les investit, ce qui nous aidera à estimer dans quelle mesure il réussit à s'éloigner des sentiers battus.

6 Guy de Maupassant, « Lassitude », *L'Écho de Paris*, 6 janvier 1890, in Guy de Maupassant, *Chroniques*, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand, Paris, Librairie Générale Française, 2008, p. 831. Désormais, toutes les références aux chroniques de Maupassant seront prises dans cette édition.

Publiée en 1885 dans *Gil Blas*, la première chronique italienne est consacrée entièrement à Venise, ville entourée d'une aura de légende et, à la fois, de mystère, car, comme le laisse entendre Maupassant dès le début, le voyageur est poussé par un élan démesuré, avant même de l'avoir parcourue, sous l'emprise de la littérature, surtout des relations de voyage pour lesquelles on manifestait alors un vif intérêt :

[...] *il est presque impossible à l'homme qui va par le monde de ne pas mêler son imagination à la vision des réalités. On accuse les voyageurs de mentir et de tromper ceux qui les lisent. Non, ils ne mentent pas, mais ils voient avec leur pensée bien plus qu'avec leur regard. Il suffit d'un roman qui nous a charmés, de vingt vers qui nous ont émus, d'un récit qui nous a captivés pour nous préparer au lyrisme spécial des coureurs de route, et quand nous sommes ainsi excités, de loin, par le désir d'un pays, il nous séduit irrésistiblement. Aucun coin de la terre n'a donné lieu, plus que Venise, à cette conspiration de l'enthousiasme.*⁷

Est-ce à dire qu'il défendait les voyageurs qui, manquant toute découverte personnelle, ne cherchaient que ce qu'ils connaissaient déjà pour conforter leurs savoirs ? Nous ne le pensons pas. Par contre, derrière ces lignes, nous discernons moins une excuse qu'une mise en garde contre les représentations qui précèdent le voyage et, à la fois, la volonté de Maupassant de se détacher, quant à lui, des constructions toutes faites. L'adverbe *presque* suggère, à notre sens, que l'écrivain se range dans le camp restreint de ceux pour lesquels il est possible d'abandonner la perspective déformée qu'imposait une imagination nourrie de littérature afin de procéder à une exploration à part entière de l'espace inconnu.

Or, l'immense attente du voyageur qui arrivait à Venise était bien le fruit des représentations véhiculées par tout un imaginaire collectif, et ces clichés se posaient sur le regard de l'étranger tel un écran opaque qui risquait de le rendre inapte à saisir la nouveauté, transformant la découverte de l'altérité en simple examen des connaissances accumulées, retour infécond sur soi-même :

Venise ! Est-il une ville qui ait été plus admirée, plus célébrée, plus chantée par les poètes, plus désirée par les amoureux, plus visitée et plus illustre ?

⁷ Guy de Maupassant, « Venise », *Gil Blas*, 5 mai 1885, in *op. cit.*, p. 765. C'est nous qui soulignons partout.

Venise ! Est-il un nom dans les langues humaines qui ait fait rêver plus que celui-là ? Il est joli, d'ailleurs, sonore et doux ; il évoque d'un seul coup dans l'esprit un éclatant défilé de souvenirs magnifiques et tout un horizon de songes enchanteurs.

Venise ! Ce seul mot semble faire éclater dans l'âme une exaltation, il excite tout ce qu'il y a de poétique en nous, il provoque toutes nos facultés d'admiration. Et quand nous arrivons dans cette ville singulière, nous la contemplons avec des yeux prévenus et ravis, nous la regardons avec nos rêves.⁸

La reprise du nom de la ville sous forme d'exclamation à valeur d'emphase, détaché en tête de trois paragraphes successifs et deux fois suivi par des questions rhétoriques, traduit l'irrépressible séduction que le mythe de Venise, intimement lié à la sonorité harmonieuse du toponyme, exerçait alors non pas tant sur Maupassant que sur ses contemporains. C'était un objet d'admiration et de contemplation, source privilégiée de l'imagination, et l'écrivain français n'est pas le premier à y puiser. D'autres l'avaient fait avant lui, de sorte que l'on a raison de se demander si Maupassant réussira à se débarrasser du poids des lieux communs, s'il parviendra à voir cette ville de ses propres yeux ou s'il la percevra, par contre, à travers l'écran de l'imaginaire. Autrement dit, réussira-t-il à ne pas raconter « Venise dont tout le monde parle »⁹, comme il le prétend ?

À première vue, on serait tenté de croire que la démarche du disciple de Flaubert est vouée à l'échec, car, lorsqu'il défend les voyageurs qui se laissent guider par leur imagination et par la littérature, il emploie le pluriel inclusif *nous*, à plusieurs reprises même. Quelques lignes plus loin, Maupassant lui préfère un nom précédé de l'article défini (*l'homme*), dont le sens vise toujours les voyageurs en général : « L'homme qui a lu, qui a rêvé, qui sait l'histoire de la cité où il entre, qui est pénétré par toutes les opinions de ceux qui l'ont précédé, emporte avec lui ses impressions presque toutes faites, il sait ce qu'il doit aimer, ce qu'il doit mépriser, ce qu'il doit admirer. »¹⁰.

Les éléments descriptifs livrés au début de cette chronique – les clochers et les toits des monuments que le voyageur aperçoit à travers la fenêtre du train, malgré une certaine distance, au-dessus d'une nappe d'eau, élément si cher aux

8 *Ibid.*, p. 765.

9 *Ibid.*, p. 767.

10 *Ibid.*, pp. 765-766.

impressionnistes¹¹ – ont une empreinte poétique incontestable et créent une atmosphère mystérieuse comme avant une ascension initiatique :

Le train traverse d'abord une plaine, criblée de flaques d'eau bizarres. On dirait une sorte de carte de géographie, avec les océans et les continents ; puis le sol disparaît peu à peu ; le convoi court sur un talus d'abord et bientôt s'élanche sur un pont démesuré jeté dans la mer et qui s'en va vers *la ville aperçue là-bas, élevant ses clochers et ses monuments au-dessus de la nappe immobile et illimitée des eaux.*¹²

Cette perspective favorise ensuite une brève rêverie romantique ayant pour point de départ la description minutieuse des gondoles que Maupassant aperçoit une fois entré en gare, qui sont des espaces féminins, protecteurs et confortables, censés procurer un plaisir complet durant la promenade, et, à la fois, des espaces secrets et menaçants :

Longue, mince et noire, dressant les pointes de ses extrémités et portant à l'avant une proue étrange et jolie, en acier luisant, la fine gondole mérite sa gloire. Un homme, debout derrière les voyageurs, la gouverne avec une seule rame que porte et que soutient une sorte de bras en bois tordu, fixé sur le bord droit de l'embarcation. Elle a un air coquet et sévère, amoureux et guerrier, et *elle berce d'une façon délicieuse le promeneur étendu sur une sorte de chaise longue. La douceur de ce siège, le balancement exquis de ces barques, leur allure vive et calme, nous donnent une inattendue et adorable sensation. On ne fait rien et on va, on se repose et on voit, on est caressé par ce mouvement, caressé dans l'esprit et dans la chair, pénétré par une subite et continue jouissance physique et par un profond bien-être de l'âme.* Quand il pleut, on ajuste au milieu de ces embarcations une petite chambre en bois sculpté, ornée de cuivres, et couverte de drap noir. *Les gondoles alors glissent, impénétrables, sombres et closes, cercueils flottants vêtus de crêpe. Elles semblent porter des mystères*

11 Maupassant a eu quelques amis peintres tels, Gervex, Guillaumet, Le Poittevin. De plus, en 1885, lors d'un séjour à Étretat, il a vu Monet, Corot et Courbet en train de peindre en plein air. Enfin, son intérêt pour la peinture impressionniste se fait jour dans plusieurs de ses chroniques, consacrées aux Salons de Paris, qu'il aimait fréquenter.

12 Guy de Maupassant, « Venise », in *op. cit.*, p. 766.

*de mort ou d'amour, et elles montrent parfois une jolie figure de femme derrière leur étroite fenêtre.*¹³

Pourtant, l'enthousiasme des premiers moments agréables passés à Venise cède le pas, assez vite, dirions-nous, à un profond désenchantement, sinon carrément au dégoût, lorsque, en train de descendre le Grand Canal, l'écrivain français perçoit les odeurs nauséabondes¹⁴ que les eaux malpropres des canaux répandent dans l'air : « On est surpris d'abord par l'aspect de cette ville dont les rues sont des rivières ... des rivières ou plutôt des égouts à ciel ouvert. »¹⁵. Ce choc olfactif lui fait adopter ensuite une perspective démystifiante sur la ville, plus exactement sur la morphologie urbaine, dont il retient particulièrement les vieilles maisons délabrées :

C'est là vraiment l'impression que donne Venise après le premier étonnement passé. Il semble que des ingénieurs facétieux aient fait sauter la voûte de maçonnerie et de pavés qui recouvre ces courants d'eaux malpropres dans toutes les autres villes du monde, pour forcer les habitants à naviguer sur les égouts.

Et cependant quelques-uns de ces canaux, les plus étroits, sont parfois délicieusement bizarres. Les vieilles maisons rongées par la misère y reflètent leurs murailles déteintes et noircies, y trempent leurs pieds sales et crevassés, comme des pauvres en guenilles qui se laveraient dans des ruisseaux. [...] *Tout semble en ruine, tout semble sur le point de s'écrouler dans cette eau qui porte une ville usée.*¹⁶

À proprement parler, ce n'est pas seulement à l'étranger que Maupassant fait preuve d'une sensibilité à fleur de peau, si l'on pense aux critiques virulentes qu'il adresse aux Parisiens aussi bien qu'aux autorités avant la construction de la tour Eiffel, dans les conditions où un réseau d'égouts voué à assainir la ville s'imposait, selon lui, comme une nécessité impérieuse :

13 *Ibid.*

14 Pour ce qui est de la géographie olfactive maupassantienne, voir Luminița Diaconu, « Le voyage comme une aventure olfactive : parfums et miasmes dans les *Chroniques* de Guy de Maupassant », in R. Bizek-Tatara (dir.), *Odeurs de l'écriture. Expression de l'olfaction dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2012, pp. 97-109.

15 Guy de Maupassant, « Venise », in *op. cit.*, p. 766.

16 *Ibid.*, p. 767.

Or, le premier devoir de la politesse, avant de les laisser franchir les murs de Paris, ne devrait-il pas consister tout simplement à désinfecter la ville ?

Bourgeois de Paris, vous êtes de braves gens très doux, quoi qu'on dise en certain monde, à moins que vous n'ayez perdu l'odorat, ce qui est encore possible. [...] Comment ! vous ne sentez rien ? Mais le cœur monte aux lèvres quand on rentre dans Paris, après une promenade au Bois, par les doux soirs de printemps. À partir des Champs-Élysées l'infection commence, et quand on pénètre ensuite dans le centre de la ville, cela devient une telle puanteur qu'on est contraint de s'enfermer dans sa chambre pour y brûler du sucre ou de l'eau de Cologne.¹⁷

Dans la logique des métaphores organicistes, Venise apparaît donc comme un corps vieilli et malade, l'état déplorable des édifices, suggéré par l'épithète « rongées », ensuite par la métaphore des « pieds sales et crevassés » et par la comparaison « comme des pauvres en guenilles », qui renvoie encore aux vieilles maisons, n'étant pas l'unique aspect qui justifie une telle analogie. Le divorce entre attente ou représentation imaginaire et réalité est encore renforcé par leurs dimensions jugées trop réduites par rapport à la renommée d'une telle cité : « *On a rêvé une vaste cité aux immenses palais, tant est grande la renommée de cette antique reine des mers. On s'étonne que tout soit petit, petit, petit !* »¹⁸.

L'insistance sur l'adjectif *petit* – repris trois fois de suite, en juxtaposition, dans la phrase exclamative – souligne la profonde déception du voyageur, sa perspective dépréciative sur une ville dont il s'était construit une image différente, auréolée de grandeur. En réalité, selon Maupassant, ce n'était qu'une ville-bibelot dont le charme procédait de sa gloire de jadis, de son ancienneté et surtout de ses œuvres d'art, alors que l'espace urbain dans son ensemble était alors marqué par la ruine, la pauvreté ou le délabrement. Dans ce cas, la maladie n'est pas causée uniquement par l'écoulement du temps, mais aussi par la présence de l'élément liquide dont la symbolique s'avère ambivalente : source de vie d'abord et élément central qui structure l'espace de la ville, l'eau devient, à la longue, source de maladie et de mort.

La méditation sur l'espace urbain se double ainsi d'une méditation sur le temps, de même que *l'eau* (élément dynamique comme le temps) et *le registre terrestre* (élément stable) apparaissent comme des registres enchevêtrés, image

17 Guy de Maupassant, « La Tour ... prends garde ! », *Gil Blas*, 19 octobre 1886, in *op. cit.*, p. 559.

18 Guy de Maupassant, « Venise », in *op. cit.*, p. 767.

qui suggère le morcellement, la fragilité, nous faisant penser en outre à la discontinuité spatiale dans les toiles d'Elstir, chez Proust : « Les ponts de pierre enjambent cette eau et renversant dedans leur image l'encadrent d'une double voûte dont l'une est fausse et l'autre vraie. »¹⁹.

À l'étape suivante, Maupassant retrouve cependant son élan initial, se montrant de nouveau prêt à découvrir les monuments du passé, lieux de mémoire qui constituent le noyau dur de Venise. Il s'agit d'édifices à caractère profane ou sacré, circonscrits à un espace restreint, mais ce n'est pas leur architecture qu'il apprécie avant tout, car il les trouve toujours délabrés à l'extérieur. Au contraire, ce sont les trésors artistiques, notamment les toiles qu'ils abritent, qui lui font retrouver sa voix enthousiaste à l'égard de Venise. Il est vrai que, à un moment donné, il exprime son admiration au superlatif quant à l'aspect extérieur du Palais des Doges (« un admirable monument de style mauresque, une merveille de grâce orientale et d'élégance imposante »²⁰), mais sans insister par la suite sur les détails d'architecture.

Comme nous l'avons déjà constaté, Maupassant est fort sensible aux contrastes, tel celui entre la façade de l'église Saint-Marc, qui lui semble vulgaire – « une devanture de café-concert en carton-pâte » –, et la beauté de la décoration intérieure, signe d'un autre temps :

[...] à l'intérieur est tout ce qu'on peut concevoir de plus absolument beau. La pénétrante harmonie des lignes et des tons, les reflets des vieilles mosaïques d'or aux lueurs adoucies, au milieu des marbres sévères, les merveilleuses proportions des voûtes et des lointains, un je ne sais quoi de divinement trouvé dans l'ensemble, dans l'entrée calme du jour qui devient religieux autour de ces piliers, dans la sensation jetée à l'esprit par les yeux, font de Saint-Marc la chose la plus complètement admirable qui soit au monde.²¹

Dans les lignes qui suivent, il préfère rapprocher ce joyau de l'architecture byzantine d'un chef-d'œuvre de l'art gothique français qu'il connaît très bien, le Mont-Saint-Michel. D'une part, cette analogie peut sembler une réduction de la spécificité de Venise, mais, d'autre part, elle témoigne, selon nous, d'une volonté

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, pp. 767-768.

d'établir une hiérarchie des monuments incontournables pour tout voyageur puisqu'ils constituent le patrimoine occidental.

Le dernier aspect qui l'intéresse à Venise, sur lequel se fonde, à ses yeux, l'unicité de cette ville, est la peinture, dont les chefs-d'œuvre se trouvent enfermés dans des musées, églises, palais : « *Ce qui fait Venise absolument sans égale, c'est la Peinture ! Elle fut la patrie, la mère de quelques maîtres de premier ordre qu'on ne peut connaître que dans ses musées, ses églises et ses palais. Le Titien, Paul Véronèse ne se révèlent vraiment qu'à Venise dans leur splendeur géniale.* »²².

L'écrivain s'attarde longuement sur les maîtres de cet art – Le Titien, Véronèse, Carpaccio et surtout Tiepolo, dont le style élégant et coquet lui rappelle Watteau ou Boucher. Certes, ses connaissances en la matière sont redevables à ses amis peintres, de même qu'à la fréquentation assidue des Salons, à Paris ; mais, une fois de plus, la réalité brise brusquement cet élan : signe de la décadence de Venise, Maupassant affirme avoir entendu parler de l'intention des propriétaires du Palais Labbia de vendre cet édifice. Or, cela le scandalise puisque, malgré l'air d'« une ruine » qu'il avait à l'extérieur, le Palais renfermait un trésor extrêmement précieux – la salle peinte par Tiepolo –, sommairement décrite dans la dernière partie de la chronique :

Le palais Labbia, une ruine, montre peut-être la plus admirable chose qu'ait laissée ce grand artiste. Il a peint une salle entière, une salle immense. Il a tout fait, le plafond, les murailles, la décoration et l'architecture, avec son pinceau. Le sujet, l'histoire de Cléopâtre, une Cléopâtre vénitienne du XVIII^e siècle, se continue sur les quatre faces de l'appartement, passe à travers les portes, sous les marbres, derrière les colonnes imitées. Les personnages sont assis sur les corniches, appuient leurs bras ou leurs pieds sur les ornements, peuplent ce lieu de leur foule charmante et colorée.²³

Naples est une autre ville italienne qui attire le regard de Maupassant et à laquelle il consacre une partie d'une chronique parue la même année que celle sur Venise (1885). Cette fois-ci, la féminisation de la ville est manifeste dès le début, nous faisant penser en quelque sorte au fragment sur les gondoles de Venise, bien que la découverte et l'appropriation de l'espace urbain à Naples

22 *Ibid.*, p. 768.

23 *Ibid.*, p. 769.

différent du parcours vénitien : « Naples s'éveille sous un éclat de soleil. Elle s'éveille tard, comme une belle fille du Midi endormie sous un ciel chaud. »²⁴.

En effet, Maupassant y focalise son attention exclusivement sur la vie foisonnante de la rue. Il insiste, d'abord, d'une manière obsessionnelle sur la malpropreté visible qui le dégoûte, parce qu'elle « empoisonne » l'air de mauvaises odeurs, pour décrire ensuite les habitants pris dans une dynamique incessante, tel un corps sauvage indomptable dans sa gestuelle autant que dans son comportement verbal, les occupations des femmes, celles des hommes, leurs vêtements et, en fin de compte, les voitures à cheval à deux places, dont pouvaient se servir les étrangers pour se déplacer dans la ville. Selon Maupassant, cette agitation assure non seulement le caractère spécifique de Naples, mais également et surtout sa gaieté, à la différence de Venise : « Par ses rues, où jamais on ne voit un balayeur, où toutes les poussières, faites de tous les débris, de tous les restes des nourritures mangées au grand jour, sèment dans l'air toutes les odeurs, commence à grouiller la population remuante, gesticulante, criante, toujours excitée, toujours enfiévrée, qui rend unique cette ville si gaie.²⁵ ».

L'air empesté qui serait à l'origine de nombre de maladies est un topos dont les racines sont à chercher dans les mentalités occidentales de la seconde moitié du XVIII^e siècle, plus exactement dans l'influence du discours hygiéniste sur les représentations de la maladie et de la contagion par l'intermédiaire de l'air²⁶. Chez Maupassant, celui-ci est souvent repris dans les chroniques, non seulement lorsqu'il décrit d'autres villes italiennes, telle Gênes, mais aussi lorsqu'il parle d'Alger ou de Tunis.

La juxtaposition et non pas l'enchevêtrement des registres terrestre et marin revient, tel un leitmotiv, lorsqu'il évoque l'animation des quais, espace réservé aux femmes et aux jeunes filles, qui y font du commerce, et où l'on retrouve le même vacarme dans les rues, étonnant pour le regard occidental :

Le long des quais, les femmes, les filles, vêtues de robes roses ou vertes, dont le bas grisâtre est limé par le frottement des trottoirs, la gorge enveloppée de foulards rouges, bleus, de toutes les couleurs les plus vives, les plus criardes et les plus inattendues, appellent le passant pour lui offrir des huîtres fraîches, des oursins, tous les fruits de

²⁴ *Ibid.*, p. 770.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Pour plus de détails à ce sujet, voir Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986 [1^{ère} édition 1982], pp. 11-23, 158.

la mer comme on dit (*frutti di mare*), ou des boissons de toute nature, ou des oranges, des nèfles du Japon, des cerises, les fruits de la terre. Elles piaillent, s'agitent, lèvent les bras, et leurs visages aux plis mobiles expriment dans une mimique amusante et naïve les qualités des choses qu'elles vous proposent.²⁷

Quant aux hommes, non seulement leur apparence est pitoyable – « en guenilles », « vêtus d'innommables loques » –, mais, à la différence des femmes, leur existence est en outre extrêmement passive, limitée à des causeries emportées ou à un état de léthargie ou d'engourdissement : « [ils] sommeillent sur le granit chaud du port »²⁸.

Dans le paragraphe sur le moyen de transport spécifique à la ville, l'écrivain établit une similitude entre le tempérament des habitants et celui des bêtes, similitude que l'on peut juger dévalorisante, mais qui est plutôt valorisante dans ce contexte, car la voix du voyageur est explicitement appréciative : « il [lire *le cheval*] est exubérant, paradeur et bon enfant, comme son maître »²⁹.

Suite aux expériences vécues pendant ses voyages en Afrique du Nord, la promenade en voiture à cheval à Naples lui apparaît comme une pratique relevant à la fois du ludique, du sacré et du rituel. De plus, ce moyen de transport napolitain le ravit par son caractère riche, somptueux et, à la fois, composite (le mélange de styles), ce qui confère à Naples l'air d'une ville orientale :

Les bêtes qui traînent des charrettes, ou toutes voitures de service, portent sur le dos un vrai monument de cuivre, une selle géante à trois sommets, avec sonnettes, girouettes, ornements de toute espèce qui font penser aux baraques des bateleurs, aux mosquées d'Orient, aux pompes d'église et de foire. Cela est joli, vaniteux, amusant, clinquant, un peu mauresque, un peu byzantin, un peu gothique, et tout à fait napolitain.³⁰

Si Venise était dominée par l'eau, Naples l'est par les montagnes, et la domination de la nature, qui comporte parfois des menaces, est renforcée par la présence du Vésuve de l'autre côté de la baie. La lourde fumée de soufre qui

27 Guy de Maupassant, « Ischia », *Gil Blas*, 12 mai 1885, in *op. cit.*, p. 771.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

en émane « voile le ciel bleu d'une brume éternelle »³¹, posant ainsi un écran impressionniste sur la ville, tout en en atténuant l'animation.

Continuant son voyage en bateau pour découvrir d'autres villes plus petites, Maupassant aperçoit, sur la côte nord de Naples, le tombeau de Virgile, symbole d'un âge illustre, qui, surplombant la ville autant que la végétation généreuse de la contrée, semble les protéger telle une aura de légende. Le passé transfigure donc de nouveau le présent, le rehaussant jusqu'à l'occulter :

Puis, autour de nous, derrière nous, jusqu'au sommet de la côte, des vignes, des jardins, des vignes fraîches d'un vert si tendre, si doux ! La pensée de Virgile vous envahit, vous possède, vous obsède. Voilà bien la terre charmante qu'il aima, qu'il chanta, la terre où ont germé ses vers, ces fleurs du génie. De son tombeau qui domine Naples, on voit Ischia.³²

Lors de ce déplacement, le voyageur se montre une fois de plus fasciné devant les paysages saisis d'en haut, censés permettre au regard dominateur de prendre possession d'un espace très vaste, limité uniquement par le Vésuve et par la mer, qui neutralise l'effet menaçant du volcan en tant qu'élément rassurant auquel l'écrivain était accoutumé depuis son enfance, de même qu'aux brumes légères qui estompent les images perçues :

Nous montons et nous descendons les rues à dos d'âne, car la ville était bâtie sur une suite de mamelons pareils à des vagues de terre. Et chaque fois que nous atteignons une hauteur, nous découvrons un large et superbe paysage. En face, la mer calme et bleue ; là-bas, dans une brume légère, la côte d'Italie, la côte classique aux rochers corrects ; le cap Misène se termine au loin, tout au loin. Puis, à droite, entre deux monticules, on aperçoit toujours la tête fumante et pointue du Vésuve.³³

La chronique sur Palerme offre un autre exemple dans ce sens, puisqu'on y retrouve une vue panoramique de la topographie urbaine, complétée par une autre, dont le repère, fixé à une hauteur inférieure, est le centre de la ville,

31 *Ibid.*, p. 772.

32 *Ibid.*, p. 774.

33 *Ibid.*

aussi bien que la juxtaposition terre-mer, favorable au transfert entre les deux registres, et les nuances chères aux impressionnistes :

La ville, couchée au milieu d'un vaste cirque de montagnes nues, d'un gris bleu nuancé parfois de rouge, est divisée en quatre parties par deux grandes rues droites qui se coupent en croix au milieu. De ce carrefour on aperçoit par trois côtés la montagne, là-bas au bout de ces immenses corridors de maisons, et par le quatrième, on voit la mer, une tache bleue, d'un bleu cru, qui semble tout près, comme si la ville était tombée dedans !³⁴

Comme dans les autres villes, le champ d'exploration se rétrécit par la suite, de sorte que Maupassant se concentre d'abord sur les édifices sacrés de Palerme, à commencer par la chapelle Palatine, à la structure et à l'histoire de laquelle il consacre de longs passages, probablement sous l'emprise des guides qui en faisaient un chef-d'œuvre architectural, donc un passage obligé. Néanmoins, il tient à souligner que ce joyau est enserré dans une « lourde construction du palais royal, ancienne forteresse construite par les Normands »³⁵, ce qui prouve que, à part le gothique, l'architecture médiévale ne jouit pas de ses faveurs. En fait, à lire attentivement le texte, on se rend compte que le monument n'est qu'un prétexte car, dès que l'écrivain entrevoit, à travers une porte, la « campagne lointaine » jouxtant le mur du palais, son regard se détache complètement des colonnes de la cour, pour se poser, en proie à « des songes illimités », sur « la cime bleue » d'un mont qui surplombe une vallée d'orangers. De même, à l'intérieur de la chapelle, dont la paix procède des couleurs assombries des mosaïques, l'imagination du visiteur s'évade dans une rêverie métaphysique :

La beauté colorée et calme, pénétrante et irrésistible de cette petite église qui est le plus absolu chef-d'œuvre imaginable vous laisse immobile devant ces murs couverts d'immenses mosaïques à fond d'or, luisant d'une clarté douce éclairant le monument entier d'une lumière sombre, entraînant aussitôt la pensée en des paysages bibliques et divins où l'on voit, debout dans un ciel de feu, tous ceux qui furent mêlés à la vie de l'Homme-Dieu.³⁶

34 Guy de Maupassant, « La Sicile. Palerme », *Le Figaro*, 13 mai 1885, in *op. cit.*, p. 780.

35 *Ibid.*, p. 780.

36 *Ibid.*, pp. 780-781.

Après cette incursion dans l'architecture sacrée et dans l'histoire de Palerme, Maupassant vit une expérience unique à l'hôtel des Palmes, lorsqu'il demande à voir l'appartement que Wagner avait habité à l'époque où celui-ci avait composé *Parsifal*. Espérant y trouver un indice de son passage, il ouvre l'armoire à glace et constate, émerveillé, qu'un parfum « délicieux » s'en exhale, provenant du linge que le grand compositeur mouillait d'essence de roses, ce qui lui donne l'illusion de triompher du temps et d'avoir accès aux « habitudes secrètes et chères qui font la vie intime d'un homme »³⁷.

Situé à l'écart du centre de Palerme, le cimetière des Capucins est, par contre, un *locus horribilis* qui éveille la curiosité de l'écrivain d'autant plus que cet endroit n'était pas répertorié dans les guides. D'ailleurs, à en juger d'après son goût pour le fantastique macabre, tel celui de *La Main d'écorché*, il n'est pas étonnant que Maupassant désire voir ce souterrain peuplé de cadavres et de squelettes, qui évoque, selon nous, les représentations villonesques de la *Ballade des pendus* et l'iconographie des danses macabres :

Une ligne de morts est debout par terre, une ligne compacte dont les têtes affreuses semblent parler. Les unes sont rongées par des végétations hideuses qui déforment davantage encore les mâchoires et les os, les autres ont gardé leurs cheveux, d'autres un bout de moustache, d'autres une mèche de barbe. Celles-ci regardent en l'air, de leurs yeux vides, celles-là en bas ; en voici qui semblent rire atrocement, en voilà qui sont tordues par la chaleur, toutes paraissent affolées par une épouvante surhumaine.³⁸ Dans un coin noir, ils sont une vingtaine ensemble suspendus sous une lucarne, qui leur jette l'air du dehors par grands souffles brusques. Ils sont vêtus d'une sorte de toile noire nouée aux pieds et au cou, et penchés les uns sur les autres. On dirait qu'ils grelottent, qu'ils veulent se sauver, qu'ils crient « au secours ! »³⁹

Le choc visuel et olfactif, de même que les histoires terrifiantes qu'on lui raconte sur place le poussent toutefois à chercher, juste après cette visite, un refuge réconfortant, comme il y en a tant à Palerme : les jardins fleuris de la villa Tosca⁴⁰.

37 *Ibid.*, p. 784.

38 *Ibid.*, p. 788.

39 *Ibid.*, p. 790.

40 Guy de Maupassant, « En Sicile. Monreale. Les brigands », *Le Figaro*, 6 juin 1885, in *op. cit.*, p. 792.

La promenade dans la ville lui permet également de mieux en connaître les habitants et d'en étudier, comme il le fait presque partout où il voyage, la physionomie, le tempérament, les habitudes. Il parvient ainsi à rapprocher le Sicilien de l'Arabe⁴¹, en vertu de l'allure grave et de la voix aiguë de ceux qu'il croise dans les rues. Il n'oublie pas non plus leurs passions, notamment l'opéra, fort prisé par tous les Italiens, mais qu'il semble ne pas apprécier, à la différence de Stendhal, bien que, à d'autres moments, la musique éveille sa sensibilité, tels les chants de San Remo, qu'il entend sur son yacht, lors du dernier parcours italien :

Au théâtre, par exemple, le Sicilien redevient tout à fait Italien et il est fort curieux pour nous d'assister, à Rome, Naples ou Palerme, à quelque représentation d'opéra. [...] *Carmen*, en ce moment, passionne le peuple sicilien, et on entend, du matin au soir, fredonner par les rues le fameux « Toréador ». ⁴²

Et tout à coup, à travers cette ombre neigeuse, une musique lointaine venue on ne sait d'où, passa sur la mer. Je crus qu'un orchestre aérien errait dans l'étendue pour me donner un concert. Les sons affaiblis, mais clairs, d'une sonorité charmante, jetaient par la nuit douce un murmure d'opéra. ⁴³

Au fond, toutes les chroniques sur la Sicile visent une double finalité, soulignée de manière explicite : convier ses contemporains à découvrir par eux-mêmes un pays qu'ils redoutaient à tort, voire à aller au-delà des sentiers battus, et, à la fois, démonter, par ses propres expériences, les préjugés – bref, tout l'imaginaire négatif brodé autour de légendes avec des brigands :

On est convaincu, en France, que la Sicile est un pays sauvage, difficile et en même temps dangereux à visiter. [...] À deux points de vue, cependant, la Sicile devrait attirer les voyageurs, car ses beautés naturelles et ses beautés artistiques sont aussi particulières que remarquables. ⁴⁴

41 Guy de Maupassant, « La Sicile », *Le Figaro*, 22 mai 1885, in *op. cit.*, p. 785.

42 *Ibid.*, p. 786.

43 Guy de Maupassant, « La Nuit », *L'Écho de Paris*, 10 janvier 1890, in *op. cit.*, p. 840.

44 Guy de Maupassant, « La Sicile. Palerme », in *op. cit.*, p. 777.

Les Siciliens semblent avoir pris plaisir à grossir et à multiplier les histoires de bandits pour effrayer les étrangers ; et encore aujourd'hui on hésite à entrer dans cette île aussi tranquille que la Suisse.⁴⁵

Parue le 24 janvier 1890 dans *L'Écho de Paris*, après son troisième et dernier voyage en Italie, la dernière chronique, partiellement consacrée à Florence, révèle une féminisation achevée de la ville. Le phénomène est rendu possible par le truchement de l'art, plus précisément d'une toile du Titien – *Vénus au repos* ou *Vénus couchée* –, que Maupassant affirme avoir contemplée dans la Salle de la tribune, de la Galerie des Offices. Le voyageur en train d'explorer la ville ressemble alors à un homme séduit par une femme ou par l'Art. En fait, c'est Florence elle-même qui lui apparaît comme une femme attrayante ou comme la cité des arts :

Si j'avais le choix cependant entre la plus belle des créatures vivantes et la femme peinte du Titien que huit jours plus tard je revoyais dans la salle de la tribune de Florence, je prendrais la femme peinte du Titien !

Florence, qui m'appelle comme la ville où j'aurais le plus aimé vivre autrefois, qui a pour mes yeux et pour mon cœur un charme inexprimable, m'attire encore presque sensuellement par cette image de femme couchée, rêve prodigieux d'attrait charnel.⁴⁶

Les femmes de la rue captivent son regard, mais celles que les peintres ont représentées sur leurs toiles le font également. Nous dirions même que ce sont ces dernières qui l'attirent plus que les femmes en chair et en os aperçues dans la ville, tout en le conviant à les contempler par « la puissance séductrice de leur corps » ou, au contraire, par leur douceur et leur pudeur, à l'instar des vierges de Raphaël⁴⁷. Sa ville d'élection se transforme ainsi, pas à pas, en musée (« cette cité si pleine de merveilles qu'on rentre à la fin des jours courbaturé d'avoir vu comme un chasseur d'avoir marché »⁴⁸), emboîté dans un autre plus étendu – la Toscane. Dès lors, son attention est entièrement détournée de

45 Guy de Maupassant, « En Sicile. Monreale. Les brigands », in *op. cit.*, p. 798.

46 Guy de Maupassant, « La Côte italienne », *L'Écho de Paris*, 24 janvier 1890, in *op. cit.*, p. 861.

47 *Ibid.*, p. 862.

48 *Ibid.*, p. 861.

l'espace urbain concret, avec ses habitants insensibles et incapables d'apprécier l'héritage du passé, au seul profit des monuments d'architecture – églises, chapelles – et des chefs-d'œuvre de peintres et sculpteurs célèbres, non pas sans une profonde nostalgie pour l'âge d'or où ils furent créés, l'époque de la Renaissance :

Quand on se promène non seulement dans cette ville unique, mais dans tout ce pays, la Toscane, où les hommes de la Renaissance ont jeté des chefs-d'œuvre à pleines mains, on se demande avec stupeur ce que fut l'âme exaltée et féconde, ivre de beauté, follement créatrice, de ces générations secouées par un délire artiste. [...] Mais plus on est grisé, plus on est conquis par la séduction de ce voyage dans une forêt d'œuvres d'art, plus on se sent envahi par un bizarre sentiment de malaise qui se mêle bientôt à la joie de voir. Il provient de l'étonnant contraste de la foule moderne si banale, si ignorante de ce qu'elle regarde avec les lieux qu'elle habite. On sent que l'âme délicate, hautaine et raffinée du vieux peuple disparu qui couvrit ce sol de chefs-d'œuvre, n'agite plus les têtes à chapeaux ronds couleur chocolat, n'anime point les yeux indifférents, n'exalte plus les désirs vulgaires de cette population sans rêve.⁴⁹

En réalité, la métamorphose de la cité en femme plonge ses racines dans une chronique antérieure, de 1886, où Maupassant s'attarde longuement sur la Vénus de Syracuse, statue romaine en marbre dans laquelle il trouve « la femme telle qu'elle est, telle qu'on l'aime, telle qu'on la désire, telle qu'on veut l'êtreindre »⁵⁰, bref, « le symbole de la chair »⁵¹.

La campagne et les petites villes réservent, quant à elles, d'autres vécus au voyageur, qu'elles intègrent le paradigme du *sacré*, grâce aux édifices laissés en héritage par les générations du passé, celui du *jardin paradisiaque*, souvent enrichi lui-même par des vestiges antiques, comme pour prouver que l'harmonie entre culture et nature est possible ou, par contre, le paradigme que l'on pourrait désigner par le syntagme de *locus horribilis*.

C'est pendant le voyage en Sicile que Maupassant accorde, en effet, une attention singulière à l'architecture et à la décoration des églises, qu'il se plaît, d'ailleurs, à décrire amplement, car, de par l'harmonie des lignes, des

49 *Ibid.*, pp. 862-863.

50 Guy de Maupassant, « Sur une Vénus », *Gil Blas*, 12 janvier 1886, in *op. cit.*, p. 824.

51 *Ibid.*, p. 825.

proportions et des couleurs, ces espaces favorisent, selon lui, l'expérience de la foi, à la différence des cathédrales gothiques à l'air imposant. Il visite, entre autres, le cloître de Monreale et celui de l'église San Giovanni degli Eremiti, endroits propices à la méditation et au repos, mais aussi dépourvus de la sévérité monacale et de l'air triste des cloîtres de France. Le bonheur de *l'immersion* dans la paix de ces îlots du sacré est prolongé ensuite, presque de manière naturelle, par le parfum qui monte d'une vallée d'orangers : « Un souffle continu monte de la forêt embaumée ; un souffle qui grise l'esprit et trouble les sens. [...] 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. »⁵².

Dans le sud de la Sicile, le présent est à peu près entièrement occulté par le passé, la présence des vestiges ouvrant la voie à la connaissance de la Grèce antique autant qu'à la méditation sur l'art et, en fin de compte, sur l'histoire de l'homme :

Il semble qu'on ait devant soi l'Olympe entier, l'Olympe d'Homère, d'Ovide, de Virgile, l'Olympe des dieux charmants, charnels, passionnés comme nous, faits comme nous, qui personnifiaient poétiquement toutes les tendresses de notre cœur, tous les songes de notre âme, et tous les instincts de nos sens.

C'est l'antiquité toute entière qui se dresse sur ce ciel antique. Une émotion puissante et singulière pénètre en vous, ainsi qu'une envie de s'agenouiller devant ces restes augustes, devant ces restes laissés par les maîtres de nos maîtres.⁵³

Il n'y a pas de doute que le Cimetière des capucins illustre le mieux le paradigme du *locus horribilis*, mais, dans ce pays de contrastes qu'est la contrée sicilienne, Maupassant découvre encore quelques endroits angoissants, de véritables points d'attraction pour les étrangers à cette époque-là : d'abord l'Etna, le monstre qui crache des vapeurs suffocantes de soufre⁵⁴, auquel s'ajoutent, la même année (1885), deux autres, moins terrifiants – le Volcano et le Stromboli : « Au bout de la colline aux temples de Girgenti commence une surprenante contrée qui semble le vrai royaume de Satan, car si, comme on le croyait jadis,

52 Guy de Maupassant, « En Sicile. Monreale. Les brigands », in *op. cit.*, p. 797.

53 Guy de Maupassant, « Temples grecs », *Gil Blas*, 8 septembre 1885, in *op. cit.*, p. 815.

54 Guy de Maupassant, « L'Etna », *Gil Blas*, 14 juillet 1885, in *op. cit.*, p. 808.

le diable habite dans un vaste pays souterrain, plein de soufre en effusion, où il fait bouillir les damnés, c'est en Sicile assurément qu'il a établi son mystérieux domicile. »⁵⁵.

Il arrive même que les contraires coexistent et c'est, peut-être, ce qui fait le charme particulier de toute l'Italie. À titre d'exemple, une petite localité sur la côte nord de l'île Ischia, Casamicciola, entièrement dévastée par le tremblement de terre de 1883, que Maupassant tient à visiter en 1885. Cette « Pompéi moderne », selon le qualificatif livresque qu'il lui attribue, a l'air d'un cimetière où, de façon paradoxale, la vie semble triompher de la mort, puisque la végétation y repousse entre les décombres, pendant que des « orphelins mutilés » cueillent les roses épanouies sur les tombeaux de leurs parents pour les offrir aux voyageurs : « On va dans cette horrible ruine qui serre le cœur, on passe de maison en maison, on enjambe des tas de maçonnerie émietée dans les jardins qui ont refléuri, libres, tranquilles, admirables, pleins de roses. Un parfum de fleurs flotte dans cette misère. »⁵⁶.

Par conséquent, le voyage n'est pas un simple déplacement qui sollicite la participation du corps et du noble sens de la vue. C'est une aventure de tous les sens, la conquête de l'espace étant indissociable de l'expérience sensorielle, d'autant plus que la connaissance de l'altérité se fonde au début sur une multitude de perceptions dont la synthèse et le déchiffrement ne reviennent qu'ensuite à la pensée. En d'autres termes, Maupassant est plus qu'un visuel dans la descendance de Flaubert⁵⁷, pour reprendre l'attribut par lequel l'a défini l'exégèse ; c'est un écrivain voyageur particulièrement sensible, pour lequel *l'Ailleurs* est « un concert de toutes les facultés perceptives »⁵⁸, comportant au-delà du registre visuel, des sonorités particulières et une infinie variété d'odeurs riches de valeurs symboliques.

Ce sont souvent des voyages et des promenades à travers une forêt de clichés enracinés dans le mental collectif, mais une pareille analyse nous permet de montrer que Maupassant parvient à s'en détacher et à proposer à ses lecteurs des images qui portent le cachet de sa riche culture autant que de sa sensibilité à fleur de peau.

55 Guy de Maupassant, « Le Soufre », *Gil Blas*, 29 septembre 1885, in *op. cit.*, p. 816.

56 Guy de Maupassant, « Ischia », in *op. cit.*, p. 773.

57 Albert-Marie Schmidt, *Maupassant par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, p. 66.

58 Guy de Maupassant, « La Nuit », in *op. cit.*, p. 843.

Luminița Diaconu. PhD, is an Associate Professor at the University of Bucharest, Faculty of Foreign Languages and Literatures, where she teaches the French Literature from the Middle Ages and Renaissance and French Civilisation. In 2004 she earned her PhD degree in Philology (*Summa cum laude*) with a thesis entitled *L'Imaginaire médiéval de la sexualité : le topos du « cœur mangé »*, published in 2006. She is the author of four other books: *Écrits sur l'imaginaire français : valeurs culturelles, représentations et transgressions symboliques*, 2009; *Figures du cœur, de la prouesse guerrière à la finamor et à l'adultère*, 2012; *La Littérature française de la Renaissance. Histoire littéraire et choix de textes*, 2009, written in collaboration, and *Dicționar de scriitori francezi*, 2012. Her research activity also includes some fifty studies, most of them on the Middle Ages French literature, but also on Maupassant's chronicles and voyage journals, published in magazines, collective works, as well as in national and international colloquium papers.

La Musique errante dans le dernier carnet de voyage de Guy de Maupassant Wandering Music in the Last Guy de Maupassant's Travelogue

*Miruna Opreș **

As a child, Maupassant received musical education; later on, he could be found in the heart of musical life in Paris. Frequenting well-known Parisian salons and the Opera House, being very sensitive to the music typical of the countries he visited, Maupassant described it and made pertinent comments on music in his letters, *Chroniques* or short stories and novels. According to him, the music of a real travel opens an interior travel; thus, art transcends places and creates some privileged moments in-between silence and music. Tongue music is translated by writing, especially due to synesthesia, and becomes a feast of all the senses. Being an explorer of the tongue and rhythm of the sentence, Maupassant led this analysis to the number of syllables and alliteration. His musical experience based not only on aural, but also on tactile, olfactory, visual senses remembers Messiaen, who saw colours when he listened to sounds.

interior travel; musical education; musical life in Paris; music of visited countries; synesthesia.

AVANT DE COMMENCER MA CONTRIBUTION, JE VOUDRAIS EXPRIMER MA PLUS vive et plus sincère gratitude pour l'aide avisée et efficace que M^{me} Emmanuèle

* Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Romania

Grandadam a bien voulu apporter à l'élaboration de mon ouvrage en vue de sa publication.

« Tout est mystère. Songe à la musique, cet art divin, cet art qui bouleverse l'âme, l'emporte, la grise, l'affole, qu'est-ce donc ? [...] La musique, cet art complexe et mystérieux, précis comme l'algèbre et vague comme un rêve »¹, dit Jacques Parent, le héros du conte « Un fou ? » de Maupassant. L'idée d'une double nature de la musique, art « étrange », « mystérieux » et « divin », tenant autant de la précision mathématique dans sa conception que du flou de la rêverie pour ses effets, revient, peu de temps après, dans un autre conte, exprimée de manière presque identique : « Cette métamorphose accomplie par le nerf auditif dans le court trajet de l'oreille au cerveau nous a permis de créer un art étrange, la musique, le plus poétique et le plus précis des arts, vague comme un songe et exact comme l'algèbre. »².

Dès l'enfance, la musique appartient à l'univers du futur écrivain : sa mère, Laure de Maupassant, après son installation à Étretat avec ses deux fils, prend en mains leur éducation et leurs loisirs et les fait participer régulièrement à des séances musicales. Une lettre à Flaubert raconte avec bonheur ces soirées :

On se réunit le soir trois fois par semaine. On fait de la musique, on joue aux cartes, on prend le thé, et on mange force gâteaux que les jeunes filles confectionnent à qui mieux mieux. Nous avons pour voisins deux vieux artistes dont le nom ne t'est certainement pas inconnu, c'est le ménage Dorus-Gras, qui a précieusement gardé le culte des beaux-arts. Nous passons donc en revue tous les chefs-d'œuvre de la grande musique. Hier au soir, c'était la Symphonie pastorale, avec ses chants d'oiseaux, ses bruits d'orage et ses chalumeaux ; demain, ce sera l'ouverture du jeune Henri, avec ses fanfares, qui font passer devant vos yeux une chasse tout entière. Mozart, Beethoven, Haydn, Rossini, Auber, tous les grands maîtres viennent contribuer à nos jouissances.³

On peut penser que ces premiers bains de musique dans un cadre familial et intime, et non dans un lieu consacré et institutionnel, comme une salle de

1 Guy de Maupassant, « Un fou ? », in *Contes et nouvelles (CN)*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. II, p. 310.

2 Guy de Maupassant, « Lettre d'un fou », *CN II*, p. 463.

3 Lettre de sa mère, n° 16, in Thierry Selva, Maupassant par les textes [En ligne]. URL : <<http://maupassant.free.fr>> (Consulté le 5 avril 2013).

concert, ou à l'Opéra de Rouen, ont construit en partie le rapport de l'écrivain à la musique. Plus tard, Maupassant vit « au cœur de la vie⁴ musicale »⁵ à Paris. Ses lettres témoignent de soirées à l'Opéra où il est fréquemment invité⁶ et le montrent fréquenter les salons dans lesquels la musique a une place privilégiée. La musique fait partie de sa vie, au point qu'en 1893, Gustave de Maupassant, après la mort de son fils, tente de racheter le piano à queue de Guy⁷ avec, on peut penser, l'espoir, que cet instrument si symbolique lui permette de « retrouver [...] un peu de lui, un peu de son désir, un peu de son âme. »⁸.

L'œuvre romanesque évoque le chant de Didon (*Notre Cœur*) dans un salon et une soirée à l'Opéra où l'on joue *Faust (Fort comme la mort)*. Mais, ce qui nous intéresse, c'est une autre musique, loin de la vie parisienne et de ses temples musicaux, celle que découvre l'écrivain dans ses voyages. Maupassant, « le routard » – comme l'appelle H. Mitterand –, se montre très sensible aux musiques des pays qu'il a traversés, et c'est toujours avec bonheur qu'il relate les sensations qu'il a éprouvées à leur contact. Ce sont la place et le sens que tient la musique dans *La Vie errante*, le dernier carnet de voyage, publié en 1890⁹, que nous envisageons ici.

En véritable ethnographe, le voyageur s'intéresse autant aux peintres, aux musiciens, aux sculpteurs et aux architectes des terres parcourues qu'à la vie quotidienne des autochtones : vêtements, poids de la religion en terre musulmane et notamment prière, animation et mouvements de rue, manière de jouer d'instruments parfois inconnus, d'interpréter une mélodie ou de l'accompagner

4 En effet, la veuve du compositeur français entrera dans la vie de l'écrivain : « Durant cet été, Maupassant fit un semblant de cour à Geneviève Bizet, lui proposant une promenade sur l'eau, et de déjeuner ou dîner à Chatou. » (Marlo Johnston, *Guy de Maupassant*, Fayard, 2012, p. 638.).

5 Jeanine Vieuxtemps, « Maupassant et la musique », in *Bulletin Flaubert-Maupassant*, n° 20, 2007, p. 45.

6 « M^{me} Denisane m'a offert hier une place à l'Opéra, j'ai été entendre la *Muette*, c'est très joli. », Lettre à sa mère, n° 11, in Thierry Selva, *op. cit.*

7 « Je charge ma belle-sœur de me racheter plusieurs choses à la vente de Guy [...]. Je ne vois pas figurer sur l'inventaire le piano à queue ? » (Lettre de Gustave de Maupassant à M^e Jacob, n° 797, in Thierry Selva, *ibid.*

8 À propos de Wagner dont Maupassant cherche une trace, un souvenir dans une chambre que le musicien a habitée (Guy de Maupassant, *La Vie errante (L. V. e.)*, Préface d'Olivier Frébourg, Gallimard, coll. « La Petite Vermillon », n° 122, La Table Ronde, 2000, p. 71.).

9 Ce carnet de voyage est composé, comme tous les autres, de textes d'abord parus dans plusieurs revues et journaux. La distribution des chapitres dans *La Vie errante* prend des libertés avec la chronologie des voyages de l'écrivain : l'ouvrage, de fait, relie des périodes différents, en Italie et en Afrique, et inverse leur ordre. Le texte sur « Les Côtes italiennes », qui relate la première « vraie croisière » partie de Cannes, à bord du second *Bel-Ami*, en 1889, est en fait chronologiquement postérieur au voyage en Afrique, organisé autour de la visite de trois villes : Alger, Tunis et, au terme d'un voyage difficile, Kairouan.

d'une danse : « J'adore la vie du voyageur, et je ne suis jamais mieux à mon aise qu'à bord d'un bateau à vapeur ou dans un compartiment de chemin de fer. », confiait Maupassant à son traducteur danois¹⁰. Le dépaysement permet à l'écrivain de fuir l'ennui et les pesanteurs de la vie parisienne source de lassitude – « Lassitude » qui sera le titre du chapitre d'ouverture de *La Vie errante* – et de partir en quête de l'« élargissement de l'âme et de la sensation »¹¹.

Maupassant reprend l'image courante de l'Italie « terre musicienne »¹² et rend hommage à l'âme musicienne de son peuple. S'il a déjà exposé, auparavant, dans ses chroniques et dans son œuvre fictionnelle, ses réserves sur l'opéra et son caractère factice¹³, en revanche ses réticences tombent en Italie : « car il est fort curieux pour nous d'assister, à Rome, Naples ou Palerme à quelque représentation d'opéra »¹⁴. Mais, c'est plus le spectacle qu'offre la salle que la scène elle-même qui le captive : le public italien, généreux dans ses manifestations extérieures, exerce sur lui un mélange de forte fascination et de légère répulsion. D'abord, il reconnaît son oreille, « nerveuse à souhait », « aussi délicate que sensible, aimant à la folie la musique »¹⁵ : l'hyperexcitabilité à la beauté ou à la laideur est pour lui la signature d'une vraie nature artiste. Ensuite, lui, qui ne cesse de clamer sa détestation de la foule, il exprime le même émerveillement que Stendhal, pour l'écoute attentive, passionnée, « frémissante » du public italien oscillant entre gratitude enthousiaste et colère soudaine pour les musiciens ou pour les chanteurs, même s'il finit par retrouver son aristocratique réprobation pour les « hurlements de bête féroce » du public. Maupassant ne peut pas ignorer la ferveur du peuple italien pour l'opéra, véritable topos, mais c'est sans s'y attarder qu'il cède à son évocation, car ce qui l'intéresse c'est une autre musique, loin du cabotinage des temples et des sanctuaires de la musique. Il préfère écouter ce qu'il appelle, dans sa chronique « Les Scies », « la musique toute simple »¹⁶, qu'il retrouve, on peut

10 N. J. Berendsen, *Souvenirs d'un vieux journaliste*, in Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 453.

11 Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 35.

12 *Ibid.*, p. 43.

13 Dans la chronique « Les Scies », Maupassant propose, par provocation, la suppression de l'Opéra. Il y dénonce ce « burlesque » « récit en musique ». « Exprimer des sentiments en roulades me semble d'ailleurs une idée de sauvage » (Chronique du 8 février 1882, in Guy de Maupassant, *Chroniques*, Anthologie, textes choisis, présentés et annotés par Henri Mitterand (*Chroniques*), Le Livre de poche, « La Pochothèque », 2008, t. I, p. 412.).

14 Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 73.

15 *Ibid.*

16 « Alors que voulez-vous ? dira-t-on. De la musique toute simple, où la voix humaine ne sera plus qu'un instrument. » (*Chroniques*, t. I, p. 413.)

penser, en Sicile, avec l'air du « fameux « Toréador » » qu'il entend « du matin au soir, fredonner par les rues »¹⁷.

Ce qu'il aime par-dessus tout, c'est une musique jaillie là où il ne l'attendait pas. Ainsi, un soir, dans le petit port de Savone où il a débarqué, le voyageur entend « un bruit de musique » d'origine inconnue qui l'attire et lui fait traverser toute la ville. Il finit par découvrir un de ces petits orchestres d'extérieur, que l'on surprend le soir, sur les côtes italiennes. Là, le plaisir de la musique se voit augmenté de celui du plein air : par un heureux surgissement de l'inattendu, hasard magique, le bruit des vagues se mêle à celui de la musique, la musique se fond dans les bruits de la mer, et tout cela au milieu des couleurs étranges de la nuit : « Les vagues un peu lourdes¹⁸, bien que le vent du large fût tout à fait tombé, traînaient le long du rivage leur bruit monotone et régulier qui rythmait le chant vif des instruments et le firmament violet, d'un violet presque luisant, doré par une infinie poussière d'astres, laissait tomber sur nous une nuit sombre et légère. »¹⁹.

De fait, le premier événement important qui ouvre *La Vie errante*, c'est un choc musical. La rencontre avec la musique surgit, imprévisible, non loin des côtes de San Remo, dans le cadre le plus singulier qu'on puisse imaginer : au milieu de l'eau. Dans la chaleur de la nuit, une brume de mer, caressante et rafraîchissante, isole d'abord le bateau de la côte et l'enveloppe, avec les étoiles, dans un délicieux cocon de ouate. L'écrivain, « béatifi[é] », grisé par la chaleur et le silence, perçoit des sons assourdis « d'une sonorité charmante », répandus autour de lui et venus, comme par enchantement, d'un « orchestre du ciel ». Entre réalité et surnaturel, songe et vie matérielle, le phénomène pourtant s'explique : le vent emporte vers le large la musique jouée dans le jardin public de la ville par l'orchestre de San Remo. Doux et léger d'abord, le chant gagne en puissance :

Voilà qu'au milieu d'un morceau, il *s'enfla, grandit, parut accourir vers nous*. Ce fut d'un effet si fantastique et si surprenant que je me dressai pour l'écouter. Certes, *il venait*, plus distinct et plus fort de seconde en seconde. *Il venait* à moi, mais comment, sur quel radeau fantôme allait-il apparaître ? *Il arrivait*, si rapide, que malgré moi, je regardai dans l'ombre avec des yeux émus ; et *tout à coup je fus noyé* dans un souffle chaud et parfumé d'aromates sauvages qui s'épandait comme un flot plein de la senteur

17 Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 73.

18 C'est nous qui soulignons partout.

19 *Ibid.*

violente des myrtes, des menthes, des citronnelles, des immortelles, des lentisques, des lavandes, des thym brûlés sur la montagne par le soleil d'été.²⁰

La juxtaposition des verbes par masses croissantes (« s'enfla, grandit, parut accourir vers nous ») donne à imaginer cette sensation de la musique qui s'élargit, roulant vers le bateau, comme le suggère l'allitération en « r ». Et la répétition, comme par vagues, du verbe « venir » à l'ouverture de deux phrases, puis sa reprise, dans la troisième, sous la forme, nuancée, du verbe « arriver », recrée les étapes de son avancée, partant de la côte et allant à la rencontre du voyageur. Le passage du passé simple « grandit, parut » aux imparfaits répétés (« il venait ») donnant l'image d'un temps comme dilaté, sans contour, puis le retour du passé simple augmenté d'« un tout à coup » font sentir au lecteur le ballonnement émotionnel ressenti par le voyageur jusqu'à ce flot quasi magique, chargé de toutes les senteurs de la côte. Là, les éléments sont associés par et pour leurs délicates sonorités : les « m » d'abord (des *myrtes*, des *menthes*) de deux termes balançant chacun entre deux syllabes, puis les « elles » (des *citronnelles*, des *immortelles*) d'un couple de mots trisyllabiques, puis les liquides (des *lentisques*, des *lavandes*) de mots associés, là encore, pour leur trois syllabes. L'écriture tente de traduire la délicieuse expérience musicale, puis olfactive, cette fête de tous les sens.

Le concert cosmique, doublé des caresses de la brume et du vent de senteurs, a bouleversé le navigateur écrivain et mis d'emblée à l'épreuve son acuité sensorielle et, puis, suscité un ébranlement de tous ses sens : « Je ne savais plus si je respirais de la musique, ou si j'entendais des parfums, ou si je dormais dans les étoiles. ». On pense à Rimbaud : « Je devins un opéra fabuleux. »²¹.

La triple expérience musicale, olfactive et tactile suscite des questions sur la façon de rendre par l'écriture « l'intraduisible [...] vibration nerveuse [qui l'a] saisi ». Le poème « Correspondances » de Baudelaire, sonnet sur les synesthésies, surgit alors dans le carnet de voyage qui le restitue intégralement (de mémoire ?). Les réflexions sur la communication des sens entre eux, dans les premières pages de *La Vie errante*, donnent la véritable note de l'ouvrage : l'exploration des côtes italiennes ne peut se faire indépendamment de l'exploration des « insaisissables perceptions »²². La musique ouvre au voyage réel, mais aussi au voyage intérieur qui va rendre tellement plus intense la visite en terre étrangère. Maupassant est

²⁰ *Ibid.*, p. 29.

²¹ Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe », in *Délires II, Une saison en enfer*, GF-Flammarion, 1989, p. 130.

²² Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 33.

autant un maître de la mer qu'un maître de l'écriture et le récit de l'expérience s'est fait avec une prose poétique « assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie »²³, poétique proche de celle dont rêvait Baudelaire.

La réflexion inaugure la manière maupassantienne de découvrir d'autres lieux, les sens toujours en alerte, sa sensibilité sur le qui-vive et Maupassant, au cours de son voyage, retrouve souvent l'expérience de ces « correspondances » comme un moyen d'appréhender le monde. D'abord, lors d'une escale en Sicile et pendant son séjour à l'hôtel des Palmes à Palerme, le voyageur, apprend que Wagner a vécu en ces lieux à la fin de sa vie²⁴. Curieux, il demande à voir le logement du musicien avec l'espoir de trouver un objet, ou une trace qu'il aurait laissés. Alors qu'il ouvre une armoire, un parfum de roses, à la fois violent et suave²⁵, le saisit et fait revivre le souvenir du génial compositeur et de sa musique : « Je respirais cette haleine de fleurs enfermée en ce meuble, oubliée là, captive ; et il me semblait y retrouver en effet quelque chose de Wagner, dans ce souffle qu'il aimait, un peu de lui, un peu de son désir, un peu de son âme, un peu de sa musique, dans ce rien des habitudes secrètes et chères qui font la vie intime d'un homme. »²⁶. C'était là, dans cette chambre imprégnée de l'odeur de roses, que Wagner avait achevé Parsifal ; c'est là que le passé jaillit de l'émotion olfactive et qu'« un peu de » sa musique tout en contrastes, puissante et parfois si subtile, se superpose à l'odeur douce et capiteuse, envolée de cette armoire.

À Tunis, avec l'animation colorée du souk et avec les vêtements des femmes et des enfants, ce ne sont plus les odeurs qui laissent entendre leur musique, mais les couleurs, sur un rythme allegro léger, plein de gaieté et de joie de vivre, parfois tempéré par des couleurs qui s'exténuent²⁷.

23 *Petits poèmes en prose*, À Arsène Houssaye, in Charles Baudelaire, *Intégrale des œuvres*, Grands Classiques, p. 141.

24 Quelques années plus tôt, en janvier 1882, au même endroit, à l'hôtel des Palmes de Palerme, Wagner qui « met[tait] la dernière note à Parsifal [...] dans un état de maladie et de nerf [...], ne mange[ant] plus » accorde une courte séance de pause à Renoir en voyage en Italie : « Il a été très gai, mais très nerveux [...]. Bref, j'ai, je crois, bien employé mon temps, 35 minutes, ce n'est pas beaucoup. » (Lettre de Renoir du 14 janvier 1882, *Tout l'œuvre peint de Renoir*, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'art », « Écrits de Renoir », 1985, p. 9.).

25 On lui expliquera qu'il s'agit de l'odeur d'essence de rose dont le compositeur parfumait son linge.

26 Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 71.

27 Le terme d'« agonisantes », placé entre « tendres », « pâlies » et « harmonieuses » est gracieusement assourdi par les termes environnants.

Aux juifs seuls [Arlequin] toléra *les tons* violents [...] Quant aux Maures, il s'amusa à les vêtir avec une telle variété de coloris que l'œil, à les voir, se grise comme une grive avec des raisins [...]. Oh ! pour [l]es Levantins métis de Turcs et d'Arabes, il a fait une collection de nuances si fines, *si douces, si calmées, si tendres, si pâlies, si agonisantes, si harmonieuses*, qu'une promenade au milieu d'elles est une *longue caresse pour le regard*. [...] C'est un défilé de féerie, depuis les teintes les plus *évanouies* jusqu'aux *accents les plus ardents, ceux-ci noyés dans un tel courant de notes de notes discrètes* que rien n'est dur, rien n'est criard, rien n'est violent le long des rues, ces couloirs de lumière qui tournent sans fin, serrés entre les maisons basses, peintes à la chaux.²⁸

L'évocation de Tunis se clôt sur la visite de la ville secrète, fermée aux étrangers le soir, et sur une expérience musicale inouïe. Maupassant se rend dans un bouge, un « lieu d'amour » où l'on joue « une étrange et aigre musique », où des « filles parées, dirait-on, pour un culte sacré » chantent « une interminable mélodie du Sud [...] en tapant sur la darbouka [que] les musiciens [...] accompagnent sur de petites guitares, des tambourins et des flûtes aiguës. »²⁹.

Le surgissement, dans un tel lieu, de cette musique, écoutée sans un rire par des hommes d'une « gravité auguste [...] qui semblent murmurer le Coran », trouble tellement « le roumi »³⁰ qu'il s'interroge : « Où sommes-nous ? Dans un temple de religion barbare ou dans une maison publique ? »³¹. La soirée connaît un nouveau rebondissement musical. Deux bergers kabyles présents dans l'assistance sortent des flûtes³² de leur pays, deux roseaux coupés par eux au bord d'une rivière :

Ah ! la surprenante et délicieuse sensation qui se glissa dans mon cœur avec les premières notes *si légères, si bizarres, si inconnues, si imprévues*, des deux petites voix de ces deux petits tubes poussés dans l'eau. C'était *fin, doux, haché, sautillant* : des sons qui *volaient*, qui *voletaient* l'un après l'autre sans se rejoindre, sans se trouver, sans s'unir jamais ; un chant qui s'évanouissait toujours, qui recommençait toujours, qui passait, qui flottait autour de nous, comme un souffle de l'âme des feuilles, de l'âme

28 *Ibid.*, pp. 140-141.

29 *Ibid.*, pp.159-160.

30 Nom donné aux chrétiens et généralement aux Européens par les musulmans.

31 *Ibid.*, p. 157.

32 Flûtes en roseau, appelées *nay*.

des bois, de l'âme des ruisseaux, de l'âme du vent, entré avec ces deux grands bergers des montagnes kabyles dans cette maison publique d'un faubourg de Tunis.³³

L'écriture maupassantienne restitue la délicate légèreté des flûtes : quatre adjectifs, choisis autant pour la grâce des sons évoqués que pour leur même nombre de syllabes, prennent appui sur quatre « si » qui, accentués, donnent à chaque fois un nouvel élan à la phrase (« si légères, si bizarres, si inconnues, si imprévues »). Ils sont suivis de quatre autres adjectifs qui, eux, se juxtaposent harmonieusement par masses croissantes³⁴ (fin, doux, haché, sautillant) : l'abondance de termes (huit) exprime cette « fièvre de l'adjectif »³⁵ qui, pour l'écrivain, est la marque de tout artiste. La métaphore chant/oiseau est soutenue d'abord par le sautellement créé par le choix de termes très courts (« des deux petites voix de ces deux petits tubes poussés dans l'eau », repris presque symétriquement par l'antithèse « ces deux grands bergers ») qui font sonner les consonnes initiales ; puis, l'image flûtes/oiseaux prend son essor avec l'envol des voix. Et, poussé par sa « grande passion du verbe »³⁶, l'écrivain juxtapose au terme « voler », trop approximatif, son diminutif « voleter », plus gracieux (« des sons qui volaient, qui voletaient l'un après l'autre »). L'entrelacs de deux voix se cherchant et se fuyant, plonge tant le voyageur que le lecteur dans un bain sonore (« flottait »), rendant palpable cette course impalpable et sans fin.

L'audition et la lecture évoquent une vision, autant liée à la musique elle-même – c'est une véritable invitation au voyage en terre kabyle depuis un bouge tunisien – qu'à l'instrument qui l'a produite. Comme si les flûtes, en souvenir du roseau dont elles sont faites avaient gardé leur nature de plante aquatique et la capacité d'évoquer leur environnement originel : feuilles, bois, ruisseaux, vent. La musique des flûtes et de l'écriture maupassantienne est rendue aérienne par la constante ramification de la phrase dans un mouvement qui s'élargit, soutenu par la double anaphore des pronoms « qui », le triple retour de la préposition « sans », puis de nouveau la reprise des pronoms « qui » et, enfin, la relance du mot « âme » dans quatre segments :

33 *Ibid.*, pp. 159-160.

34 1/1/2/3 syllabes.

35 Guy de Maupassant, « Les Femmes de Lettres », in *Chroniques*, t. II, p. 191.

36 *Ibid.*

	– qui volaient		– qui s'évanouissait
des sons	– sans se rejoindre	un	– qui recommençait
	– qui voletaient	chant	– qui passait
	– sans se trouver		– de l'âme des feuilles
	– sans s'unir		– qui flottait [...] un souffle
			– de l'âme des bois
			– de l'âme des ruisseaux
			– de l'âme du vent

L'architecture très élaborée de la phrase rend la grâce subtile des flûtes, chantant la nostalgie de ces bergers et les retrouvailles avec leur terre natale, la verdoyante Kabylie et ses cours d'eau, qui surgit de cette musique-paysage. Entre vision et sensation physique (le vent), la musique jaillie des flûtes et des mots a le même don magique de ressusciter le monde de ces bergers. L'art transcende ainsi le lieu ; et le carnet de voyage fixe l'enchantement de ce qui était condamné à disparaître.

La musique de la vie

Carmen chantée dans les rues en Sicile, le concert donné à Savone au bord des flots ou celui entendu au large de San Remo ou encore celui, plus intime, des bergers kabyles sont autant d'événements musicaux, produits par des musiciens professionnels ou occasionnels et fixés au cours des voyages en terre italienne ou africaine. Mais, Maupassant s'intéresse à une autre musique, fortuite, elle, musique de la vie, née d'improvisations dues au hasard, sur sa route en ces terres lointaines.

À trois reprises, le voyageur relate l'expérience du silence sur son bateau, puis sur terre : d'abord lors des nuits italiennes, puis dans les lieux de prière, à Tunis. À trois reprises, son carnet de voyage capte cette sensation étrange entre le vide et la plénitude, rendant palpable cette musique de l'air proche du rien. Non loin des côtes italiennes, après avoir fui « la kermesse internationale » de l'exposition universelle et laissé derrière lui la foule qui a envahi Paris et la clameur de la vie sur terre, le voyageur perçoit un immense espace de silence qui s'ouvre autour de son bateau. « Je n'entends plus rien, mais rien, rien. »³⁷, note-t-il, s'appuyant sur cette répétition martelante de « rien » pour restituer l'idée de ce vide absolu. Seule la présence d'une petite pendule peut donner la mesure de la sensation : « Et ce minuscule battement troublant seul l'immense repos des éléments me donne la surprenante sensation des solitudes illimitées où les murmures des mondes,

37 Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 26.

étouffés à quelques mètres de leurs surfaces, demeurent imperceptibles dans le silence universel ! »³⁸. Les pluriels de termes habituellement au singulier diluent toute vision et rendent toute origine insaisissable. Le segment « les murmures des mondes, étouffés » crée une étrange impression : le premier terme appelle la représentation d'un doux bruit que le dernier (« étouffés ») annule aussitôt ; et la lente chute de la phrase – partant de « donne » – se fait en douceur, par paliers, laissant entendre l'harmonie et la plénitude de ce silence.

Toujours lors des nuits italiennes, l'écrivain capte de très légers bruits qui s'accompagnent d'une délicieuse vision : à Savone, les femmes se promènent le soir, avec, à la main, des éventails dont le mouvement crée un spectacle qui tient à la fois du ballet et du concert silencieux : « C'était charmant, ce muet battement d'ailes prisonnières [...] frémissantes comme de gros papillons de nuit tenus entre les doigts. »³⁹. Le léger mouvement, « la palpitation » des éventails, « leur voilement » mêlent, à la délicieuse vision de ces ailes, des sons étouffés, « doux », à peine audibles, qui emplissent l'air. La musique et le silence ont aussi leurs instantanés.

De l'autre côté de la Méditerranée, les lieux de prière d'Alger nous plongent une dernière fois dans ce silence si proche de la musique. Loin d'Alger la bruyante qu'évoquait *Au Soleil, La Vie errante* livre une autre image de la ville et de son peuple dominé par la religion. Le chapitre « D'Alger à Tunis », se borne à la visite de deux mosquées, un lieu d'hommes, puis un lieu de femmes : dans la première, les paroles à voix basses, les sons des prières sont si peu perceptibles, si feutrés qu'ils laissent entendre « le clapotement » de l'eau coulant dans une cour intérieure dont on n'est même pas sûr qu'elle soit contiguë à la mosquée elle-même. Dans la seconde, la zaouïa, le voyageur surprend « le frémissement, le chuchotement » des femmes qui sont « chez elles » dans ce lieu de prière dont elles ont presque fait « un boudoir ». De ces deux mosquées⁴⁰, l'écrivain ne retient que la musique des murmures, musique qui, si elle n'est pas nommée, coule entre les phrases, entre les pages où tout est si « doux », si « paisible ». Mais, ces moments privilégiés entre silence et musique cèdent la place le plus souvent à l'animation des rues.

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 44.

40 *Ibid.*, pp. 126-135. Pour aller d'une mosquée à l'autre, le voyageur traverse un labyrinthe de ruelles où parfois, « un bruit de musique doux et sauvage s'échappe [des] demeures » et où, devant « un débit de chair humaine » des femmes espagnoles « roucoulent comme des tourterelles [et] des femmes arabes miaulent comme des chats ».

Pour le voyageur, la musique des langues est aussi source d'émotions riches. Le chapitre sur la Sicile situé entre les « Côtes italiennes » et « De Tunis à Alger » s'intéresse au timbre des voix des Siciliens, lui aussi placé entre l'île italienne et l'Afrique : dans leur intonation nasale, se fait entendre « la note aiguë de l'Arabe ». L'écrivain analyse avec une fine oreille musicienne « cette note qui semble descendre du front dans la gorge [...]. Et la chanson traînante, monotone et douce, entendue par la porte ouverte d'une maison [sicilienne] est bien la même, par le rythme et l'accent, que celle chantée par le cavalier vêtu de blanc qui guide les voyageurs à travers les grands espaces nus du désert. »⁴¹. Maupassant ne se prive jamais de l'évocation d'une vision : l'analyse des voix fait apparaître l'image du désert, de ses grands espaces traversés à cheval par le guide vêtu de blanc.

Une nouvelle fois, la rue réserve ses surprises. À Tunis, le voyageur est happé par un « chant bizarre rythmé par des bruits sourds » qui cessent, puis reprennent immédiatement. Intrigué, il cherche et découvre un groupe de terrassiers, enfoncés comme dans une tranchée et dont seules les têtes dépassent. Tandis que le chef d'escouade s'improvise chef d'orchestre et « bat la mesure », ces hommes conjuguent leurs efforts en « chant[a]nt un refrain arabe » et, pour piler des pierres et tasser le sol, « tapent en cadence » sur les pierres. Ainsi, « leur bizarre chanson que scandent des coups énergiques » emplît l'espace autour d'eux : la scène constitue un bel hommage à la musique qui les relie les uns aux autres, leur donne de l'élan, leur procure de la joie dont témoigne leur rire malicieux, tout en ravissant les spectateurs, « parce que le spectacle est drôle ».

Le monde animal peut lui aussi produire des spectacles musicaux. Sur la route vers Kairouan, le voyageur est saisi par des sons inconnus et par un étrange concert à la limite, cette fois, de la discordance⁴² :

Nous étant arrêtés pour les regarder, *un bruit lointain, continu, puissant*, nous frappa. C'étaient des voix innombrables, *aiguës ou graves*, de tous les *timbres* imaginables, des *sifflements*, des cris, des appels, la rumeur inconnue et terrifiante d'une *foule affolée*, d'une *foule innommable, irréelle*, qui devait se battre quelque part, on ne savait où, dans le ciel ou sur la terre. *Tendant l'oreille* vers tous les points de l'horizon nous finîmes par découvrir que cette *clameur* venait du sud. Alors quelqu'un s'écria :

41 *Ibid.*, p. 72.

42 La musicienne Jeannine Vieuxtemps lit dans cet épisode « un poème musical » (« Maupassant et la musique », in *op. cit.*, p. 50.).

– Mais ce sont les oiseaux du lac Triton ! [...] C'était bien, en effet, le *peuple piaillard* des oiseaux d'eau, campé comme une armée de tribus diverses, sur les bords du lac, éloigné cependant de seize kilomètres, qui faisait dans la nuit ce grand vacarme confus, car ils sont là des milliers, de toute race, de toute forme, de toute *plume* [ils] *emplissent* le ciel lumineux de leurs *voix perçantes*, auxquelles répondent seulement l'aboïement lointain des chiens arabes ou le *jappement* des chacals.⁴³

Se reproduit ici un schéma déjà entrevu (« bruit-musique » qui attire le voyageur à l'autre bout de Savone, musique au large de San Remo, chant des terrassiers) : des sons inconnus, non identifiés sont décrits dans leur étrangeté. Puis, soit le voyageur lui-même comprend le phénomène, soit une personne familière des lieux – c'est le cas ici – donne le mot de l'énigme. L'origine est alors reconnue. Décrit-on au mieux l'inconnu, quand toutes les étapes de la sensation sont reproduites ?

La description des oiseaux du lac Triton, qui abonde en notations sensorielles pour l'œil (« le ciel lumineux ») et pour l'oreille (les « voix innombrables » des oiseaux du lac), en métaphores humaines et musicales (les « voies » « aiguës » ou « graves », les « timbres »), en hypothèses inquiétantes sur l'origine, sur le nombre, sur l'intention quasi guerrière de ces « voix », crée une vision énigmatique à la frontière du fantastique. Une avalanche de termes tente de cerner la nature des voix à l'identité imprécise. Les sonorités donnent à entendre l'étrange et discordant concert.

On peut rapprocher la description de cette étrange musique, non pas tant du Carnaval des Animaux de Saint-Saëns et de la légèreté volubile⁴⁴ de la pièce « Volière »⁴⁵, que des recherches à venir du compositeur et ornithologue Messiaen et de sa « vision acoustique du son ». En quête d'un langage nouveau, explorant rythmes et modes, le compositeur associe la musique et le chant des oiseaux, s'inspirant des sons de la nature et de la musique exotique d'origine africaine et orientale pour créer des œuvres novatrices⁴⁶ : *Chronochromie*,

43 Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 184.

44 Catherine Poussin, *Commentaires d'œuvres programmées à l'Opéra de Rouen. L'analyse est destinée aux professeurs de musique* [En ligne]. URL : <http://www.operaderouen.fr/fic_bdd/pdf_fr_fichier/carnaval-enseignant_13294966900.pdf> (Consulté le 17 mai 2013).

45 Pourtant, écrite peu de temps avant la publication de *La Vie errante*, en 1886.

46 Avec, le plus souvent, les instruments traditionnels de l'orchestre (cordes, bois, cuivres, percussions).

Oiseaux exotiques, Réveil des oiseaux. Ajoutons que, comme Maupassant, Messiaen « voyait » des couleurs en entendant des sons.

Henri Mitterand termine la préface de la partie africaine de *La Vie errante, De Tunis à Kairouan*, détachée et publiée à part⁴⁷, en disant qu'il est possible de voir dans l'ouvrage « une méthode d'approche, comme une technique d'immersion [...], comme une éducation du regard »⁴⁸. Comment ne pas avoir envie de joindre à l'éducation du regard celle de l'oreille ? *La Vie errante* poursuit la quête maupassantienne d'un art de voyager, mais aussi de vivre, les sens toujours aux aguets, l'oreille tendue vers ces musiques étonnantes, vagabondes que l'écrivain-voyageur capte, d'abord confusément, mais dont il finit toujours par saisir l'origine et l'originalité. Au même titre que toutes les manifestations d'art, primitif ou plus classique, qu'il fixe dans ses carnets de voyage, ces musiques étrangères, qu'elles soient volontaires ou assimilables à des improvisations de la vie, permettent – à celui qui, avec une véritable obsession, se revendique comme « machine à vibrer, à sentir et à jouir, délicieusement frémissante » –, d'accéder à ces « courtes et bizarres et violentes révélations de la beauté, d'une beauté inconnue, insaisissable »⁴⁹ qui – il le clame à plusieurs reprises – fondent sa raison d'être.

« L'explorateur d'insaisissables perceptions »⁵⁰ sonores est aussi un explorateur de la langue, du rythme de la phrase qu'il plie à ce qu'il a entendu, à ces musiques vagabondes, subtiles harmonieuses ou, parfois, même discordantes. Aventurier des sonorités qu'il combine, fait sonner ou assourdit, Maupassant, au-delà de son ambition à « rendre visibles les choses » avec des mots, les donne à entendre.

47 Guy de Maupassant, *De Tunis à Kairouan*, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1999.

48 In Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. xix.

49 Lettre à Jean Bourdeau, n° 571, in Thierry Selva, *ibid.* Cette lettre datée de septembre 1889 constitue une véritable profession de foi : « 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. Je ne peux pas communiquer cela, ni l'exprimer, ni l'écrire, ni le dire. Je le garde. Je n'ai pas d'autre raison d'être, de continuer à être, et à écouter, et à débiter, et à répéter les inepties dont se compose l'existence. » (*Ibid.*).

50 Guy de Maupassant, *L. V. e.*, p. 184.

Miruna Opreș (Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca), French-German graduate of Babeș-Bolyai University from Cluj-Napoca, Romania, is interested in specialty literature, in comparative literature (“E. T. A. Hoffmann – compositeur de la littérature fantastique européenne”, “Hoefische Literatur – Littérature courtoise”), in literary translation and in teaching modern languages. She published specialty handbooks, articles and parts of books about translation studies (“Fatalité de la traduction”), about Maupassant (“Éléments fantastiques chez Hoffmann et Maupassant”), about Boris Vian (“Voyage linguistique dans le langage de Boris Vian”) and about European history (*Regi și diplomați suedezi în spațiul românesc*).

Corps

et pathologies

Maupassant : le sport contre la finitude

Maupassant: Sport against Finiteness

Bernard Demont *

The great biographies of Maupassant do not fail to notice, over the course of the writer's life, the multiplicity of his sports activities. If we try to draw up an inventory of these activities, taking into account the best known as well as the occasional ones, we note that, for the most part, they correspond to extra-urban spaces, close to a mostly aquatic nature. Maupassant maintains an image of a wildlife-loving sportsman proud of his physical qualities, a position that distinguishes him from most writers of his time, opposed to that of the conventional artist, and which is also in tension with the work itself of writing as well as with the relentless development of the disease. Besides providing him an accurate and documented material for fiction, sport also appertains to a hygienist option and a conquest of freedom from a body in jubilation, even self-deification against nothingness.

aquatic nature; disease; nothingness; sports activities; writing.

Les faits biographiques

Dans la biographie de Marlo Johnston, comme déjà dans celle de Nadine Satiat, l'on trouve la mention des premières pratiques sportives dans l'enfance de Maupassant, des plus souvent évoquées, comme la navigation à voile, la natation, la pêche en mer et la chasse, aux moins connues : ainsi on apprend qu'à douze ans¹ Guy « est sans contredit le plus vif, le plus adroit et le plus robuste » parmi les jeunes garçons fréquentant le gymnase de Fécamp pendant les vacances d'été et qu'en 1869, il traverse tout Rouen, jusqu'au-delà de Saint-Sever, pour prendre, après les cours au lycée, des leçons d'armes². Peut-être y a-t-il dans ce domaine, comme dans le

1 Marlo Johnston, *Guy de Maupassant*, Paris, Éditions Fayard, 2012, p. 56 ; Nadine Satiat, *Maupassant*, Paris, Éditions Flammarion, 2003, p. 37.

2 Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 85.

* Former professor and dean, City Gymnasium, Lausanne, Switzerland

littéraire, des affinités entre fils et mère : Marlo Johnston signale par exemple qu'outre les excursions pédestres dont elle était coutumière, Laure de Maupassant montait à cheval depuis sa jeunesse³ et qu'en 1880, elle teste diverses montures en Corse⁴.

L'éventail des sports de l'enfance et de l'adolescence va se maintenir à l'âge adulte si l'on enlève la gymnastique en tant que telle et que l'on ajoute le canotage, le tir au pistolet et quelques activités moins régulières, voire épisodiques, comme la randonnée pédestre, le tennis et le cyclisme.

Majoritairement, ils se classent dans les sports de complicité avec les éléments naturels, comme la chasse. On pense aux photos de l'adolescence et à la première page de la nouvelle intitulée *Amour* (1886) qui, par recouplement avec d'autres aveux, nous autorise à prendre ces déclarations comme des confidences de l'auteur : « 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. »⁵ ; ou bien : « J'aime l'eau d'une passion désordonnée : la mer, bien que trop grande, trop remuante, impossible à posséder, les rivières si jolies, mais qui passent, qui fuient, qui s'en vont, et les marais surtout où palpite toute l'existence inconnue des bêtes aquatiques. »⁶. Cette convergence du cynégétique et de l'aquatique, ce goût pour les mystères combinés des étangs et des frondaisons caractérisent la passion qu'avait Maupassant pour la chasse en zones humides, bien cauchoise (le canard, la sarcelle). Depuis son installation parisienne, la chasse correspond à une nécessité régulière de déprise, voire d'ensauvagement par rapport à la socialité urbaine. Elle constitue aussi un lien profond avec le second maître de Maupassant après Flaubert, Tourguéniev.

Maupassant pratique depuis l'enfance la pêche en mer, domaine intermédiaire entre la navigation et la chasse (par exemple, en été 1869, l'année de son baccalauréat).

Pour celui qui s'est tant ennuyé au Ministère de la Marine, il est un autre jeu aquatique, la natation en mer. François Tassart rapporte « une course de six kilomètres de nage »⁷ devant Étretat. Dans la chronique de 1881 intitulée « Le Duel », c'est Maupassant lui-même, cette fois, qui s'exprime sur cette rage d'affronter la nature comme une immense et impétueuse amante : « [...] je ne connais point de joie plus véhémente que de se battre avec la vague qui roule, hurle, vous étreint, vous

3 *Ibid.*, p. 33.

4 *Ibid.*, p. 339.

5 CN II, p. 845. Nous utiliserons ce type de référence pour renvoyer le lecteur aux volumes I ou II des *Contes et Nouvelles* (CN I, CN II), dans l'édition de la Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1979.

6 CN II, p. 846.

7 François Tassart, *Souvenirs sur Guy de Maupassant par François son valet de chambre*, Paris, Librairie Plon, 1911, p. 4.

rejette et vous reprend. Et je ne sais point de triomphe plus délicieux qu'après avoir bravé cette bête furieuse à la crinière d'écume, la mer. »⁸.

Dans ses dernières années, l'hydrothérapie prend le relais de la natation de la jeunesse, moins romantique, mais guère moins sportive, avec les plongeurs dans l'eau à cinq degrés de la piscine de Divonne⁹. D'Aix-les-Bains, il écrit à la comtesse Potocka avoir pris quatre-vingts douches froides de suite¹⁰, dans une manière de combat sportif avec ce fantôme qu'on identifiera plus tard sous la désignation quasi spectrale de *tréponème pâle*.

Quant à la natation dans la Seine, pour Maupassant, elle semble relever le plus souvent de la baignade et elle fait partie de la vie estivale du canotier de Bezons, de Chatou, de Sartrouville, la passion du canotage impliquant une familiarité quotidienne avec l'univers sensoriel de la rivière. Si l'on consulte les historiens de la natation, comme Thierry Terret, on comprend que la diffusion de cette activité, essentiellement à partir des villes et notamment à travers les sociétés de sauvetage et les fêtes nautiques, relève d'une mode nouvelle. La côte normande d'ailleurs est un espace de modernité, alliant sport et mondanité, comme le casino de Fécamp¹¹. Et aussi un espace d'ostentation et de séduction comme, dans *Pierre et Jean*¹², la plage des Roches-Noires, entre Trouville et l'embouchure de la Seine¹³. Si, à l'âge adulte, Maupassant devient une manière de *routard*, comme l'a appelé Henri Mitterrand¹⁴ faisant allusion à sa dromomanie, on pourrait se demander s'il n'est pas une sorte de *beach-boy*¹⁵ des plages normandes avant d'être celui des rives et des îles séquaniennes.

Revenons alors à cette autre passion de l'eau, douce, fluviale cette fois, que représente le canotage. Il faut préciser qu'elle n'a pu être assouvie, dans la vie de

8 « Le Duel », in *Chroniques (Chroniques)*, édition complète et critique présentée par Gérard Delaisement, Paris, Éditions Rive Droite, 2003, t. I, p. 392.

9 Cité in Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 1008.

10 « Moi j'en ai pris 80 de suite parce que le médecin m'a senti, dès le second jour, capable de cet exploit. » (*Ibid.*, p. 1013-1014 : « dernière lettre connue à la comtesse », le 4 septembre 1891, BM Rouen.)

11 Thierry Terret, *Naissance et diffusion de la natation sportive*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, p. 30.

12 Guy de Maupassant, *Romans (Romans)*, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, pp. 776-777.

13 Voir aussi, quant à ce couplage thématique de la plage et de la galanterie, l'aquarelle de Guy de Maupassant de 1885, *La Plage d'Étretat*, in *Album Maupassant*. Iconographie choisie et commentée par Jacques Réda, Paris, Éditions Gallimard, Album Pléiade, 1987, p. 240.

14 Henri Mitterrand, « Maupassant navigateur et routard : chroniques de *La Vie errante* », in *Maupassant et l'écriture*, Paris, Éditions Nathan, 1993, p. 252.

15 Ce terme exprime ici une hypothèse (probable) et une manière de prolongation de l'image kerouakienne d'Henri Mitterrand par celle du *beach-boy* qui la suit chronologiquement dans les représentations américaines : nonobstant la transposition géographique, historique, et les connotations musicales donc, le terme me paraît bien correspondre à la jeunesse du sportif et du séducteur ...

Maupassant, et pour des raisons financières qu'à partir de 1873, année de ses premiers salaires au ministère de la Marine. Il s'agit d'un sport athlétique, dont on soulignera l'héliotropisme, qui n'est pas encore à la mode à cette époque, avec ses groupes, ses foyers de convivialité, ses alvéoles¹⁶, ses territoires, et présentant une forte corrélation avec les espaces identitaires¹⁷ de l'écrivain et ses aires de domiciliation, du nord-ouest de Paris à Rouen en suivant, par Médan, le cours méandreux et les rives de la Seine, avec, par exemple, les logements, au bord de la rivière à Argenteuil, Bezons, Sartrouville, Chatou, Triel-sur-Seine¹⁸.

La navigation maritime à voile, le yachting, pratiqué par Maupassant avec ses deux marins de manière autonome durant cinq années, entre 1886¹⁹ et 1890, prendra graduellement le relais du canotage, creusant la distance à l'égard des univers clos de la vie sociale ou mondaine.

À ces loisirs aquatiques, il faut ajouter, lié à la chasse par l'usage d'une arme à feu, le tir au pistolet, dont l'écrivain fait oxymoriquement l'éloge dans la préface à l'ouvrage du baron de Vaux (l'on pourrait d'ailleurs se demander s'il ne parle pas du corps féminin ...) : « arme charmante à manier et extrêmement difficile à pratiquer en perfection »²⁰. Pour le mot, en passant, signalons que l'écrivain y évoque un fil coupé avec le pistolet Flobert, alors que le maître de Croisset disait de son priapique disciple : « Quel drôle de pistolet ! »²¹.

16 Par exemple les îles, comme celle d'« Une partie de campagne » (CN I, p. 244).

17 Au sens que donne la géographie humaine à ce qualificatif, comme le fait Roger Brunet : « Cette identité peut se renforcer, dans le périmètre géographique qu'on lui impartit ou qu'elle se reconnaît, par des productions diverses, d'origine littéraire ou d'inspiration artistique, des comportements et des pratiques pouvant s'appuyer sur un sport, une langue, des traditions, autant de marqueurs divers et d'identifiants, de référents d'identité ... » (Roger Brunet, *Les Mots de la géographie, Dictionnaire critique*, Reclus, Paris 1993, p. 267). Dans le cas de Maupassant, la passion du canotage se donne libre cours – au sens plein de cette locution – le long de l'« artère ombilicale » reliant Paris à la Normandie, dans les années d'ailleurs où son père vit à Paris et sa mère à Étretat et où Flaubert se partage entre ces deux pôles. Ce sport aquatique et ses lieux constituent ainsi une manière de construction territoriale personnelle à dimension émotionnelle affective, sociale, relationnelle (Petit-Bleu et les autres) comme à celle des paysages et de la nature, figures et options antagonistes par rapport à l'univers aliénant du bureau : « Le charpentier grimpe dans le ciel ; le cocher rôde par les rues ; le mécanicien des chemins de fer traverse les bois, les plaines, les montagnes, va sans cesse des murs de la ville au large horizon bleu des mers. L'employé ne quitte point son bureau, cercueil de ce vivant ... » (Guy de Maupassant, « Sur l'Eau, Saint-Tropez, 12 avril », in *Carnets de voyage*, édition Gérard Delaisement, Paris, Éditions Rive Droite, 2006, p. 292).

18 Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 830.

19 Le 13 octobre 1886, selon Marlo Johnston (*op. cit.*, p. 662.), ou fin 1885 dans les chronologies de Louis Forestier dans la Pléiade et d'Yvan Leclerc dans la *Magazine littéraire* de mai 1993.

20 Guy de Maupassant, *Chroniques*, t. I, p. 582.

21 Gustave Flaubert, lettre du 6 septembre 1877, in *Correspondance*, Paris, Éditions Gallimard, La Pléiade, 2007, t. V, p. 286.

Dans son livre, cependant, le baron de Vaux donne plusieurs exemples d'exercices de tir fantaisistes de Maupassant le long des berges ou dans les foires²², de même que Tassart raconte les tirs de son patron sur mannequin²³, chez Gastinne-Renette, armurier et « Maison Tellier » des tireurs, au Rond-Point des Champs-Élysées, là où, dans *Bel-Ami*, Georges Duroy va s'équiper avant son duel. Albert-Marie Schmidt, enfin, relève finement que Maupassant « rectifie les troubles de sa vue en s'exerçant à tirer au pistolet »²⁴.

Parmi les moments sportifs de la vie de Maupassant, il convient de ne pas oublier la marche à pied, qui le rapproche parfois de Rousseau : soixante kilomètres avec Maurice Leloir dans la campagne parisienne, en Suisse franchissement du col de la Gemmi (itinéraire évoqué dans « L'Auberge »²⁵ et « Aux Eaux »²⁶), découverte de la Bretagne à pied, ascension du Vésuve²⁷, excursions torrides en Tunisie²⁸, etc.

Ces parcours nous conduisent aux pratiques sportives moins régulières, voire occasionnelles, comme le tricycle en 1891 à Divonne, puis à Cannes. Maupassant en parle lyriquement à la comtesse Potocka : « J'ai repris mes exercices, la marche, le tricycle, délicieux oiseau qui vous emporte à travers la campagne et les bois, avec une vitesse d'hirondelle. On glisse on vole, sur ces roues de caoutchouc si douces qu'on ne les sent pas, et qu'on a l'impression absolue d'être suspendu dans l'air. »²⁹. On est dans ce bonheur polysensoriel, cher à Maupassant, d'une traversée paysagère vécue à la fois comme flottaison et envol, un régime de l'euphorie cinétique qu'on retrouve dans quelques récits d'excursion pédestre (dans la nouvelle « À vendre »³⁰, par exemple) qui évoquent les premiers livres des *Confessions*. Précisons que le vélocipède devenait un sport à la mode chez les aristocrates, en analogie avec le cheval, dont c'est un peu le substitut mécanique et, surtout, moins onéreux³¹.

On pense aussi à la partie de tennis immortalisée par le tableau de Louis Édouard Paul Fournier que l'on trouve, par exemple, dans l'*Album Maupassant* de la

22 Cités in Nadine Satiat, *op. cit.*, p. 279.

23 François Tassart, *op. cit.*, p. 145.

24 Albert-Marie Schmidt, *Maupassant par lui-même*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 101.

25 CN II, p. 785.

26 CN II, p. 1265.

27 Marlo Johnston, *op. cit.*, pp. 548, 552.

28 Dans la région de Kairouan, *ibid.*, p. 798.

29 Probablement lettre d'août 1891, citée par Marlo Johnston, *op. cit.* p. 1011 (BM de Rouen, MS p 209, f. 10).

30 CN II, p. 420.

31 Voir notamment Monique de Saint-Martin, *L'Espace de la noblesse*, Paris, Éditions Métailié, 1993, pp. 134 et 144-145.

Pléiade³² et où l'on voit l'écrivain derrière le filet, la raquette à la main. À l'équitation, aussi : en août 1881, Maupassant écrit d'Algérie à Gisèle d'Estoc qu'il vient « de faire une excursion de vingt-cinq jours dans le Sahara, à cheval du matin au soir »³³, même s'il avoue modestement être « fort mauvais cavalier »³⁴.

L'escrime est un autre sport très tendance à cette époque, dans certains milieux, et l'on appelle ses adeptes des « *sportsmen* »³⁵. Maupassant reprend l'entraînement à l'escrime qu'il pratiquait adolescent et il écrit d'Argenteuil, en 1873 : « J'y couche à peu près deux soirs par semaine, et je fais des armes avec Boullard de cinq à sept heures du matin [...] »³⁶. En 1881, la chronique intitulée « Le Duel »³⁷, recèle une manière de sociologie de l'escrime qu'il qualifie d'« art subtil et charmant, auquel je ne reconnais qu'un tort, celui de manger bien des heures tous les jours, des heures perdues pour l'esprit ». À la limite du dilemme, on sent chez l'écrivain pour ce sport une vive inclination frustrée par manque de temps³⁸.

Passons maintenant aux pratiques nettement plus conjecturales : comment considérer, l'entraînement aux haltères que lui attribue moqueusement Jean Lorrain par le personnage de Beaufrilan dans son roman *Très Russe* en 1886 ? Dans sa biographie, Nadine Satiat cite le baron de Vaux selon qui Maupassant était « de première force à la canne et à la boxe »³⁹.

Et qu'en est-il de Maupassant lutteur ? Dans le précieux site *Maupassantiana*, à la rubrique *Sports pratiqués par Maupassant*, apparaît la lutte. Or, je n'en ai trouvé aucune trace biographique, et pas davantage d'ailleurs dans les écrits de Maupassant. À cet égard, on penserait plutôt à Hervé qui à Fécamp, selon Jean Lorrain (autre Cauchois, lui-même grand amateur de lutteurs de foire, mais pour d'autres motifs), « passait ses dimanches dans le hangar d'un marchand de bois à lutter avec les débardeurs du port »⁴⁰. Il y a juste le récit de Léon Fontaine sur un événement isolé,

32 *Album Maupassant, op. cit.*, p. 240, initialement dans le livre de Pierre Borel, *Maupassant et l'androgyne*, et actuellement à la Bibliothèque Nationale.

33 Lettre à Gisèle d'Estoc, Oasis de Bou-Saada, 25 août [1881], Suffel 240.

34 Guy de Maupassant, « Un combat mortel », in *Chroniques*, t. I, p. 423.

35 Monique de Saint-Martin, *op. cit.*, p. 143. Voir aussi Albert de Saint-Albin : « [...] aujourd'hui, pour être dans le « mouvement », chaque maître d'armes doit transformer sa salle en cercle, avec président, vice-président, comité, les membres se renouvelant par élection. Vieux jeu, les salles d'armes ! [...] Aujourd'hui, tout cercle d'escrime qui se respecte possède un salon avec bibliothèque, journaux, plusieurs vestiaires, ornés de tapis et divans moelleux, l'hydrothérapie, l'éclairage électrique et une buvette des mieux garnies. » (*Les Sports à Paris*, Paris, Librairie moderne, 1889, pp. 159-161.).

36 Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 126. Nous n'avons trouvé aucune autre indication sur ce dénommé Boullard.

37 Guy de Maupassant, *Chroniques*, t. I, p. 390.

38 *Ibid.*, p. 391.

39 Nadine Satiat, *op. cit.*, p. 279.

40 « Pall-Mall Semaine », in *Le Journal*, 15 novembre 1897.

la mise hors de combat d'un lutteur forain par Maupassant à Sartrouville en 1882, rapporté par Pierre Borel dans *Le Vrai Maupassant*⁴¹. On est là confronté à une part d'instabilité des représentations, un peu comme en ce qui touche aux textes des nouvelles, dont Antonia Fonyi a montré la labilité⁴². Cette scène héroïque a été aussi rapportée par Armand Lanoux⁴³ et Michel Drach n'a pas manqué de la placer dans son film sur la vie de Maupassant (1982), avec un Claude Brasseur peu crédible en pugiliste improvisé. Entre légende et épopée sportive de l'écrivain, elle n'est à mon avis pas inintéressante parce que relevant du fantasme archétypal : un des sommets de la liberté, masculine essentiellement, magnifié par les romans d'aventures, est bien l'aptitude à se défaire élégamment d'un adversaire.

Par souci d'exhaustivité, il convient encore de mentionner le vol en ballon de 1887 et enfin, autre manière de gagner le ciel, ne conviendrait-il pas d'inclure dans cette liste les performances sexuelles de Maupassant, comme le fait Paul Morand en relevant « ces exploits mêlés à des travaux vénériens et à la réputation qu'il avait d'aimer repêcher les noyés »⁴⁴ ? Pas que les noyés d'ailleurs : Léon Fontaine raconte à Pierre Borel le sauvetage d'une jeune fille un dimanche à Bougival⁴⁵. Je ne trancherai pas, tout en notant que l'on reste dans la priorité impérieuse, chez Maupassant, de ce que l'historien du sport, Pierre Charreton, nomme « les fêtes du corps »⁴⁶, cette « conquête de Dionysos », « une sorte d'état de grâce où l'homme échappe aux carcans de la raison », une forme de « vitalisme »⁴⁷ dont la littérature française n'a recommencé à témoigner qu'à la fin du XIX^e, après l'avoir négligé depuis Rabelais et Montaigne, et que Pierre Charreton, dans son bel ouvrage de synthèse sur le sport et la littérature après le second Empire, résume par cette injonction qui aurait pu être énoncée par Maupassant : « Il faut rompre avec un intellectualisme mutilant et faire surgir toutes les joies prêtes à jaillir du corps. »⁴⁸.

41 Pierre Borel, *Le Vrai Maupassant*, Genève, Pierre Cailler Éditeur, 1951, p. 82.

42 Antonia Fonyi, « Épilogue : qui a écrit le texte de Maupassant ? », in *Maupassant 1993*, Éditions Kimé, Paris 1993, pp. 187-200.

43 Armand Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, Paris, Éditions Grasset, 1979, p. 101.

44 *Op. cit.*, p. 28.

45 Pierre Borel, *op. cit.*, p. 63.

46 Pierre Charreton, *Les Fêtes du corps : histoire et tendances de la littérature à thème sportif en France 1870-1970*, Travaux XLV, Saint-Étienne : Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1985.

47 *Op. cit.*, p. 24.

48 *Ibid.*, p. 23.

L'image du sportif

Corrélativement, s'agissant des propos écrits ou oraux tenus par Maupassant sur ses pratiques sportives, ne devrait-on pas parler d'une manière de posture, au sens de la sociologie littéraire⁴⁹, dans le réseau de ses connaissances et d'un certain nombre de gens de lettres de son temps ? À la différence des postures des écrivains de notre époque, on aurait là affaire à une posture essentiellement discursive et à effets ciblés, parfois dans un horizon mondain. Dans son journal de 1882, en date du 7 janvier, le bienveillant Goncourt raconte que Maupassant, dans le salon de M^{me} Marie Kann « parle longuement de ses repêchages en Seine et de son goût pour les *macchabées* du fleuve parisien » afin « d'agir sur la cervelle des jeunes femmes qui sont là et d'y caser sa personne de narrateur »⁵⁰. Baude de Maureceley note que dans le salon bohème de Nina de Villard au printemps 1881, en présence de Tourguéniev, Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès, « Maupassant raconta ses promenades en canot sur la Seine »⁵¹.

Et l'on connaît maint exemple, dans le cadre galant ou amical, d'énoncés maupassantiens à caractère plus ou moins ostentatoire : annonces d'indisponibilité pour motif cynégétique, affirmations pannaturistes, etc. Ainsi le fameux « Oui, je suis faune et je le suis de la tête aux pieds. »⁵², écrit à Giselle d'Estoc en janvier 1881, ne devrait pas reléguer dans l'oubli les lignes qui suivent ce prélude à de beaux après-midis : « 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. »⁵³. Pas plus que celles-ci, écrites huit ans plus tard de Triel à Jean Bourdeau : « Je me baigne et je cours dans le bois avec une joie d'animal ... »⁵⁴. Quelle que soit l'énergie investie par Maupassant dans diverses représentations de soi, l'image du sportif est bien établie et largement diffusée de son vivant. Classé comme un athlète, avec un physique souvent commenté, comment percevait-il ses pairs sous cet angle ? Dans un passage cocasse de la préface au baron de Vaux⁵⁵, l'écrivain se moque des

49 Sur ces notions de « construction de soi », d'« image de soi » ou de « mise en scène », voir par exemple : Jérôme Meisoz, *Postures littéraires*, Genève, Éditions Slatkine Érudition, 2007, p. 14 et *passim*.

50 Voir Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 598.

51 Baude de Maureceley, « La vérité sur le salon de Nina de Villard », in *Le Figaro*, 8 avril 1929, cité in Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 369.

52 Il a été relayé par Lola-Lola/Marlène Dietrich dans *L'Ange bleu* de Joseph von Sternberg : « *Ich bin von Kopf bis Fuss auf Liebe eingestellt.* » [« Je suis de la tête aux pieds faite pour l'amour. »].

53 Lettre à Gisèle d'Estoc, janvier 1881, Suffel 200.

54 Lettre à Jean Bourdeau, juin 1889, Triel, Villa Stieldorff, Suffel 554.

55 Guy de Maupassant, *Chroniques*, t. I, p. 579.

artistes posant aux sportifs performants car, pour Maupassant, ce qui ressort, c'est la priorité sacrée à accorder à l'œuvre.

Je crois alors qu'il faut inscrire la dimension sportive de l'écrivain dans une triple opposition : d'abord, une opposition avec une certaine image convenue de l'artiste. Jules Lemaitre, par exemple, avoue avoir eu ce préjugé : il commença par trouver à Maupassant « l'air d'un robuste bourgeois campagnard ». « J'étais bête. », ajoute-t-il, « j'avais des idées sur le physique des artistes »⁵⁶. Dans le même sens, va la piquante conclusion que le traducteur danois N. J. Berendsen tire de sa visite à Maupassant : « L'aiglon du naturalisme (!) ne ressemblait pas à un lettré ordinaire, mais en revanche il respirait la santé et la force. »⁵⁷. En 1912 encore, deux évocations : Abel Hermant note que « la personne de Maupassant ne présentait rien, en effet, de ce qu'on appelle littéraire. Et d'abord sa personne physique. [...] on ne m'accusera pas de la calomnier, si j'avance qu'il ne se recommandait pas par une extrême distinction »⁵⁸. Et René Maizeroy : « il avait l'apparence et la carrure d'un sous-officier qui arrive d'une école de gymnastique »⁵⁹.

On sait que ces trois points de vue sur l'homme Maupassant évolueront. Mais, je crois que les mécomptes passagers nous amènent à souligner un côté avant-gardiste ou décalé de sa personnalité : aujourd'hui, on trouve normal de rencontrer un poète dans une salle de fitness ou une station de ski, et il y a bien eu au XIX^e siècle quelques écrivains fascinés par tel ou tel sport, comme Théophile Gautier, Eugène Sue, Alexandre Dumas et surtout Alphonse Karr l'ont été par la boxe française ou le bâton. Parmi les contemporains de Maupassant, mentionnons encore Jean Richepin (1849-1926), « escrimeur, rameur, chasseur, aviateur »⁶⁰, et Pierre Loti (1850-1923), navigateur, gymnaste, voltigeur dans sa jeunesse, avant sa carrière d'officier de marine et ses voyages lointains. Cependant, imaginer Hugo, Stendhal, Balzac ou Zola nageant dans les vagues de la Manche ou ramant et portant leur yole entre Paris et Rouen relèverait du collage dadaïste.

En deuxième lieu, sur le plan pratique, les loisirs sportifs s'inscrivent dans une certaine opposition avec le travail de l'écrivain. Rappelons les objurgations de Flaubert : « [...] trop de canotage ! trop *d'exercice* ! Oui, monsieur ! Le civilisé n'a pas

56 Jules Lemaitre, *Les Contemporains : études et portraits littéraires*, Cinquième série, Paris, Lecène, Oudin et C^e, Éditeurs, 1896, p. 2.

57 En 1883, dans son appartement, rue Dulong. Cité par Marlo Johnston, *op. cit.*, p. 452.

58 Abel Hermant, « Guy de Maupassant », in *Essais de critique*, Paris, Grasset, 1912, p. 374.

59 René Maizeroy, « Maupassant à Sartrouville », in *Le Gaulois*, 3 juillet 1912, p. 1.

60 *Le Monde Nouveau*, janvier 1924, p. 187 (cité in Pierre Charreton, *op. cit.*, p. 61).

tant besoin de locomotion que prétendent messieurs les médecins »⁶¹. Mais, d'autres que lui l'ont également fait remarquer à son endroit, comme Robert Pinchon, l'ami barreur, disant de son coéquipier qu'« il s'est de tout temps livré au travail de l'esprit : le sport n'était qu'un repos, une diversion »⁶².

Troisième opposition, enfin, qu'il convient de souligner, même si elle relève de l'évidence : c'est celle qui se dessine avec le développement de sa maladie. Elle met en tension deux représentations ressurgissantes : la figure de l'athlète d'une part, et le malade condamné, courant de cures en médecins avec, reliant ces deux univers, un double tropisme, solaire et aquatique, toujours agissant sur le moral de l'écrivain. On retrouve cette opposition comme un leitmotiv jusque dans le discours funèbre de Zola : « Surtout on se félicitait de sa santé, qui semblait inébranlable [...]. Lui, grand Dieu ! lui frappé de démence ! Tout ce bonheur, toute cette santé coulant d'un coup dans cette abomination ! »⁶³.

Par plus d'un commentateur, les dépenses sportives sont perçues comme un facteur aggravant, voire une cause de la maladie. Et une fois au moins par Maupassant lui-même, semble-t-il de source indirecte. Rapportant dans son journal un voyage en train à Rouen avec Maupassant en novembre 1890, Goncourt note, avec la délicatesse qu'on lui connaît, qu'« il ne me semble pas destiné à faire de vieux os » ; et il relève ceci : « En passant sur la Seine, au moment d'arriver à Rouen, étendant la main vers le fleuve couvert de brouillard, il s'écrie : "C'est mon canotage là-dedans le matin, auquel je dois ce que j'ai aujourd'hui !" »⁶⁴. Cette association métonymique de la maladie au sport⁶⁵ ne doit cependant pas faire oublier, comme le note Marlo Johnston, que Maupassant, en une manière de déterminisme bien de son époque, « avait tendance à rendre responsables de sa maladie les lieux et les conditions climatiques »⁶⁶.

Dans son article de 1907 intitulé *Maupassant athlète*, Apollinaire parle souvent de surmenage et d'excès. Cette représentation d'un Maupassant que le sport contribue

61 Gustave Flaubert, lettre à Guy de Maupassant, Croisset [9] août 1878, in *Correspondance, op. cit.*, p. 416. Propos également rapporté par Maupassant in « Gustave Flaubert d'après ses lettres », in *Chroniques*, t. I, p. 85.

62 *Op. cit.*, p. 146.

63 Cité in Sylvie Thorel-Cailleteau, « Un malentendu », in *Cahiers Yves Tourguéniev*, Paris, N° 17-18, 1993-1994, p. 84.

64 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire, 1890-1891*, Tome xvii, Monaco, Les Éditions de l'Imprimerie nationale de Monaco, Éditions Fasquelle et Flammarion 1956, p. 138.

65 Ici, alors qu'il n'y a pas de liaison directe, la maladie est associée au sport *via* les fréquentations féminines favorisées par le mode de vie du canotier, tel qu'en témoignent, par exemple, « Une partie de campagne » (CN I, p. 244.), « Ça ira » (CN II, p. 572.) et « Mouche » (CN II, p. 1169.).

66 Marlo Johnston, *op. cit.*, note 10, p. 1289.

à détruire se retrouvera chez divers auteurs et même chez plusieurs médecins, par exemple le fameux neurologue Jules Déjerine⁶⁷ : « En somme des nerfs, fatigués par le canotage, puis par vos travaux intellectuels ... ». En 1985 encore dans le livre d'un universitaire, Pierre Charreton : « son goût de l'exploit musculaire poussé jusqu'au surmenage trahissait un tempérament morbide »⁶⁸. On relèvera la réduction de l'univers du sport (dont Maupassant a pourtant clairement montré, pour qui veut bien le lire, la richesse perceptuelle et imaginaire) à ce groupe nominal, « l'exploit musculaire ».

À nos yeux, sous l'angle des critères actuels de l'hygiène de vie et à la lumière des analyses médicales récentes de la paralysie générale dont Maupassant a été la victime, c'est dans une perspective rationnelle, une dyade vitaliste de salubrité et d'hédonisme donc (et non pas d'autodestruction) qu'il convient de situer les pratiques sportives de l'auteur du *Horla*, de *Sur l'Eau* et d'*Au Soleil* : elles s'harmonisent de manière cohérente avec sa discipline de vie et de travail, dont la fécondité n'est plus à démontrer. Avec aussi des options hygiénistes non conformistes comme la renonciation au tabac et à l'alcool⁶⁹, ainsi qu'une organisation rigoureuse du rapport au temps et à l'espace, au fond bien plus proche de la ponctualité zolienne que de la vie de bohème avec laquelle elle n'a rien à voir (malgré ce point commun qui est celui de la déchéance finale).

Les liens entre l'écriture et les expériences et savoirs du sportif

Une certaine connaissance concrète des sports, au sens où nous les considérons ici, fournit une matière à la fiction et contribue à la configurer de façon cohérente. Toutes les expériences sportives de l'écrivain sont « rentabilisées », de même que, par exemple, sa connaissance du terroir et des paysans cauchois (la chasse y est pour

67 Il sera bien plus tard, en 1914, l'auteur d'un grand classique de la littérature neurologique au titre étonnamment futuriste, la *Sémiologie des affections du système nerveux*.

68 Pierre Charreton, *op. cit.*, p. 60.

69 À propos de cet abandon de la pipe : c'est dans un poème de 1873 adressé par Hadji à Maupassant et intitulé *À un infâme* que l'on trouve ce passage : « Or toi, qui n'as jamais senti ton cœur se fondre/Aux doux rayons de l'amour, qui préfères cent fois/Une pipe à la femme ... ». Voir également dans la lettre à Robert Pinchon du 11.3.76 (Suffel 48.), Maupassant n'a donc que 26 ans : « Alors mon médecin m'a envoyé consulter un spécialiste, le maître des maîtres, le docteur Potain ... Ce dernier m'a déclaré que le cœur lui-même n'avait absolument rien mais que j'étais atteint d'un commencement d'empoisonnement par la nicotine. Cela m'a produit tant d'effet que j'ai avalé immédiatement toutes mes pipes pour ne plus les voir ». Rappelons le témoignage d'Henri Roujon déjà cité : « [...] Chaque jour, il se levait dès l'aube, lavait sa yole, tirait quelques bordées en fumant des pipes ... » (Henri Roujon, *La Galerie des bustes*, Paris, J. Rueff Éditeur, 1908, p. 10.) Quant au tabac et à l'alcool, nous renvoyons à la lettre du 3 avril 1884 à Marie Bashkirtseff : « Je ne fume jamais. Je ne bois ni bière, ni vin, ni alcools. Rien que de l'eau. » (Suffel 330.).

beaucoup), celle de la traversée paysagère que constitue l'itinéraire méandreux de la Seine, celle des ronds-de-cuir parisiens incarcérés dans les ministères (et sa vie au grand air renforce la distanciation qu'il prend avec leur univers) ou celle de l'univers journalistique des boulevards (leurs cercles et duels lui sont familiers⁷⁰). Comme l'avait bien perçu Paul Bourget, Maupassant « parle de la chasse en chasseur, de la pêche en pêcheur, de la mer en marin, des chevaux en cavalier, de la médecine presque en médecin »⁷¹.

Cette caution de Bourget me conduit à souligner une dimension rhétorique de l'insertion du sport dans la fiction comme opérateur de crédibilité, effet de réel, sensible par exemple dans les représentations à couleur sociologique. Ainsi les divers types de chasse selon les milieux sociaux : petite bourgeoisie fonctionnaire avec un rêve de chasse aux alouettes à caractère symbolique dans « La Parure »⁷², aristocratie paysanne dans « Amour »⁷³, noblesse châtelaine avec chasse à courre dans « Un coq chanta »⁷⁴, massacres de « viandeurs » dans « La Roche aux Guillemots »⁷⁵ (une chasse de Buffalo Bill des falaises normandes qu'il n'a pas dû pratiquer), chasse alpestre et paysanne au chamois dans la nouvelle « suisse » « L'Auberge »⁷⁶, etc.

Il en va de même de la pêche à la ligne chez les petits bourgeois : en mer à l'incipit de *Pierre et Jean*, en rivière dans « Le Trou » ou « Une partie de campagne » qui définit la passion du pêcheur par une formule mémorable : « l'espérance de prendre du goujon, cet idéal des boutiquiers »⁷⁷.

Dans les romans, les pratiques sportives servent souvent à caractériser des personnages comme André Mariolle, le jeune rentier célibataire cavalier et escrimeur de *Notre Cœur*⁷⁸. Le portrait physique du héros de *Fort comme la mort*, le peintre Olivier Bertin, qui cherche à conserver son pouvoir de séduction grâce à l'haltérophilie, est construit en référence au sport. C'est d'ailleurs dans ce registre de l'attrait comparé de la mère et de la fille pour le vieux galant que se donne à lire la partie de *lawn-tennis* entre Olivier Bertin et la jeune Annette de Guilleroy, dont le récit pointe avec exactitude le double visage, technique et ludique, de ce sport. Un jeu

70 Voir, par exemple, dans « Le Duel » : « Quand le tirage d'un journal commence à baisser, un des rédacteurs se dévoue. » (*Chroniques*, t. I, p. 391.).

71 Paul Bourget, *Études et Portraits. Sociologie et Littérature*, Paris, Librairie Plon, 1906, p. 315.

72 CN I, p. 1198.

73 CN II, p. 845.

74 CN I, p. 478.

75 *Ibid.*, p. 411.

76 CN II, p. 784.

77 CN I, p. 250, ou encore, associée à des faits divers dans « Le Trou » et de guerre dans « Deux amis », eux qui, avant le drame, pêchent comme le fera Maigret dans les romans de Simenon.

78 Guy de Maupassant, *Romans*, p. 1032.

dont Albert de Saint-Albin, dans son livre sur les sports à Paris publié en 1889, loue le *sex-appeal* et le côté *high-life*⁷⁹.

Dans *Fort comme la mort*, le sport remplit l'existence du marquis de Farandal, ce que n'a précisément jamais voulu Maupassant pour lui-même : « C'était un grand garçon à moustaches rousses, un peu chauve déjà, taillé en officier, avec des allures anglaises de *sportsman*. On sentait, à le voir, un de ces hommes dont tous les membres sont plus exercés que la tête, et qui n'ont d'amour que pour les choses où se développent la force et l'activité physiques. »⁸⁰.

Autre utilisation de la matière sportive, l'escrime dans *Bel-Ami* : l'assaut d'armes mondain dans la cave de Rival qui prélude à celui de M^{me} Walter par Georges Du Roy⁸¹. Ainsi, certaines liaisons avec l'écriture sont de l'ordre du narratif et la présence du sport dans l'intrigue revêt parfois une fonction programmatique ; c'est également le cas de la compétition de rameurs à laquelle se livrent Pierre et Jean, qui préfigure la crise de la fratrie, ou encore de la séance de natation de Jeanne dans *Une vie*, dont l'espèce d'abandon passionnel à la vague annonce un certain côté passif du personnage⁸².

En ce qui regarde les chroniques et journaux de voyages recomposés, toutes ces thématiques y apparaissent, que ce soit dans le sujet principal⁸³ ou à titre d'exemple, de comparaison ou d'image : ainsi en va-t-il de l'imaginaire de la chasse. Comme l'a montré Louis Forestier, celui-ci est très présent dans les nouvelles et quasi absent dans les romans⁸⁴. Dans *Notre Cœur*, cependant les manœuvres de la coquette Michèle de

79 « Le costume de *lawn-tennis* est, de tous les costumes de sport, celui qui sied le mieux à la femme. [...] Le *lawn-tennis* est aussi le jeu de prédilection des Casinos de bains de mer, il est très à la mode à Deauville. Comme le croquet, on le cultive dans les châteaux et dans quelques hôtels parisiens. » (Albert de Saint-Albin, *op. cit.*, pp. 288 et 291.)

80 Guy de Maupassant, *Romans*, pp. 880-881.

81 Corrélativement, comme le note Claudine Giacchetti, « la cave représente [...] un lieu "masculinisé" « à l'extrême : les armes, pistolets » (Duroy est déjà venu s'y exercer au tir avant son duel.) « et fleurets sont l'apanage de la virilité puissante et conquérante. » (Claudine Giacchetti, *Maupassant. Espaces du roman*, Genève, Éditions Droz, 1993, p. 105.)

82 « Elle nageait à perte de vue, étant forte et hardie et sans conscience du danger. [...] Quelquefois, quand elle s'aventurait trop loin, une barque venait la chercher. » (Guy de Maupassant, *Une vie*, in *Romans*, p. 17.)

83 Dans les *Chroniques*, t. I : « Les Mœurs du jour », p. 157 (chasse) ; « Le Duel », p. 388 (escrime, natation) ; « De Paris à Rouen », p. 680 (canotage) ; « En Bretagne », p. 796 (marche) ; « Sur et sous l'eau », p. 869 (canotage). Dans les *Chroniques*, t. II : « Les Enfants », p. 1010 (plusieurs sports, dont la course, la natation, les armes, la boxe) ; « Le Sentiment et la justice », p. 928 (proposition de remplacer l'École de droit par une Faculté d'escrime !) ; « Aux bains de mer », p. 1154 (charge contre le tennis) ; « En l'air », p. 1132, « À 8 000 mètres », p. 1137, « Sur les nuages », p. 1176 (aérostat).

84 Louis Forestier, « Chasse et imaginaire dans les contes de Maupassant », in *Romantisme, revue du dix-neuvième siècle*, N° 129, Paris, Éditions Armand Colin, 2005, pp. 41-60.

Burne sont souvent évoquées par des figures renvoyant à la chasse⁸⁵ ou au tir⁸⁶. Dans *Sur l'Eau*, même lorsqu'il s'agit de parler du yachting par exemple : « la longue toile gonflée descendit du sommet du mât, glissa, pendante et flasque, palpitante encore comme un oiseau qu'on tue ... »⁸⁷. Dans la chronique « Comédie et drame », en 1882, Maupassant utilise une comparaison cynégétique pour critiquer la compétence des jurés d'assises : « Il faut dix ans de pratique à un piqueur pour connaître les ruses purement instinctives d'un gibier chassé, et, du jour au lendemain, le mercier d'à côté sera capable d'apprécier la culpabilité indémontrable d'un homme ? »⁸⁸.

Enfin, l'écriture du sport privilégie, aussi bien dans les textes de fiction que dans les autres, les composantes spatiales et paysagères : la navigation et la chasse surtout, dans la représentation de laquelle se sentent, à mon avis, d'une part l'expérience de terrain d'un écrivain regardeur qui, bien que devenu parisien, s'est nourri « sur le motif », comme l'on disait des peintres paysagistes de l'époque (on pense bien sûr à Monet, Sisley, Pissarro, Caillebotte) et, d'autre part, l'influence de Tourguéniev et de ses *Mémoires d'un chasseur*.

Il est donc loisible de retenir que le sport dans la vie de Maupassant ressortit à une passion de l'indépendance et de la liberté : qu'il s'agisse de la force musculaire ou de la maîtrise des armes et des divers savoirs et entraînements liés à la mobilité, mais également ceux relevant de la prédation dans des espaces qui échappent à la banalité (au sens étymologique) de la vie urbaine ou qui en explorent malicieusement les connexions, telle la Seine, ce cordon ombilical.

D'autre part, dans la fiction, le sport représente un imaginaire oscillatoire, entre euphorie et dysphorie, et que j'assimilerais à un mythe personnel, égocentré, de la corporalité. Il n'y a guère de souffrance somatique dans les textes de Maupassant, sauf chez certains miséreux (« Misère humaine ») ou dans quelques accidents (« En mer », « Clochette », « Hautot père et fils ») et encore est-elle à peine suggérée, alors qu'il l'a éprouvée quotidiennement dans les années de création. Le corps est beaucoup plus sujet de jubilation que de douleur. Voilà une différence notable avec Rousseau qui se plaint souvent, même à trente-cinq ans de distance. Le sport, qui au reste pourrait susciter l'expression de la souffrance (« on en a bavé ... »), s'inscrit

85 « [...] elle se mit à poursuivre et à dompter les amoureux, comme le chasseur poursuit le gibier, rien que pour les voir tomber. » (Guy de Maupassant, *Romans*, p. 1050.)

86 « [...] 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 noire du carton. » (Guy de Maupassant, *Romans*, p. 1067.)

87 Guy de Maupassant, *La Vie errante*, in *Carnets de voyage*, édition Gérard Delaisement, Paris, Éditions Rive Droite, 2006, p. 335.

88 Guy de Maupassant, *Chroniques*, t. I, p. 486.

dans cette perspective et il est un peu, comme pour Gauguin en Océanie, « la maison du jour », même si, dans l'œuvre de l'écrivain les maisons apparaissent souvent comme des métaphores du moi ou des extensions corporelles (« Le Horla », « À vendre », « Qui sait ? »).

Soit donc l'histoire d'un corps, entre le rêve d'être un dieu et le cauchemar de sentir graduellement cet idéal se défaire – la décomposition physique et psychique –, ou ce qu'Antonia Fonyi nommerait « la dissolution dans le même » étant, comme on le sait, une des hantises de l'écrivain. À ce rêve d'être un dieu reviennent la polyvalence, la puissance et la beauté corporelles dressées contre la finitude. À cet égard, la sensibilité de Maupassant s'inscrit très précisément dans son époque : après la défaite, « le désir d'une « renaissance physique » faisait l'objet de nombreux articles dans la presse française »⁸⁹ ; un an après sa disparition, en 1894, Pierre de Coubertin fonde le *Comité international olympique* et trois ans plus tard ont lieu les premiers *Jeux*. Plus globalement, elle ressortit aussi à ce vaste courant de substitution multiforme du culturel ou du scientifique au théologique et au religieux. Mais, le fantasme d'autodédication rejoint évidemment chez lui la création littéraire : la maîtrise prodigieuse du récit court, l'hyperstructuration de l'informel dont celle-ci procède vont dans le même sens que le travail du sportif éclectique et dépendent d'une énergétique commune.

L'individualisme de Maupassant et, aussi, la conscience qu'il a de son originalité renvoient, je crois, à tous ces rapports à la fois sensoriels, techniques, géographiques, sociologiques avec les êtres dont il s'agit d'élaborer l'illusion, comme l'explique l'écrivain dans un essai fameux⁹⁰.

Bernard Demont (former professor and dean, City Gymnasium, Lausanne), Studies of geography, history of art and French prior PhD completion in French Literature, with a thesis dedicated to Guy de Maupassant (*Spatial Representations and Narrative in the Tales and Short Stories of Guy de Maupassant*) published in 2005. He published various articles or parts of books about French-speaking Swiss writers, about jazz music, about comic books related to Molière, and about Gauguin, Senancour, Maupassant. After having written the Swiss part on Guy de Maupassant of the volume *Bibliographie des Écrivains français*, published in 2008, edited by Noëlle Benhamou, Yvan Leclerc and Emmanuel Vincent, he is also in charge of one volume of *Œuvres complètes* by Guy de Maupassant under the direction of Antonia Fonyi.

89 Georges Vigarello et Richard Holt, « Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIX^e siècle », in Alain Corbin dir., *Histoire du corps, 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Points Histoire H 448, Seuil, Paris 2005, p. 359.

90 Guy de Maupassant, « Le Roman », in *Romans*, p. 703.

Maupassant fétichiste ? De l'érotique à l'écriture

Is Maupassant Fetishist? From Eros to Writing

Martina Díaz Cornide *

« Voilà la vie : un pied de femme au bord d'une robe !

On peut tout mettre là-dedans, de la vérité, du désir, de la poésie. »¹

Guy de Maupassant has often been diagnosed as a fetishist: the German doctor Max Nordau, who associated madness and artistic genius, met Maupassant and wrote an article accusing him of corrupting the young girls with his sensual texts. At the turn-of-century, fetishism is a trendy sexual perversion, linked to the importance of the objects in the new bourgeois society. Theorised by the psychologist Alfred Binet in 1887, it fast becomes a way of medicalising the sexuality and controlling the intimacy. This paper analyses Nordau's diagnosis and then discusses how Maupassant's texts integrate fetishist behavior to construct a new erotic philosophy.

Alfred Binet ; erotic philosophy; fetishist; Max Nordau; sexual perversion.

LORS DE L'ENTERREMENT DE MAUPASSANT, ZOLA REND UN HOMMAGE APPUYÉ À LA « santé » de l'œuvre de son ami, pressentant que d'aucuns la liraient à la lumière de la « folie »² qui l'a terrassé deux ans avant sa mort :

1 Guy de Maupassant, *Fort comme la mort*, in *Romans (Romans)*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 844.

2 Maupassant souffrait en réalité d'une neurosyphilis, caractérisée par une phase tertiaire nommée paralysie générale qui apparaît plusieurs années après l'infection – d'où la difficulté d'isoler l'étiologie de cette complication neurologique fatale.

* University of Fribourg, Switzerland

Qu'il dorme donc son bon sommeil, si chèrement acheté, confiant dans *la santé triomphante* de l'œuvre qu'il laisse ! Elle vivra, elle le fera vivre. Nous qui l'avons connu, nous resterons le cœur plein de sa robuste et douloureuse image. Et dans la suite des temps, ceux qui ne le connaîtront que par ses œuvres l'aimeront pour l'éternel chant d'amour qu'il a chanté à la vie.³

Effectivement, Maupassant a très vite été un objet d'étude pour les aliénistes⁴ : tant sa vie que des textes comme le « Horla », « Un fou » ou « Qui sait ? » ont semblé autant de preuves nouvelles de l'ancienne parenté entre création et délire. Si cette association remonte au moins aux *Problemata* d'Aristote, elle a été particulièrement défendue par la médecine mentale du XIX^e siècle et en particulier, dans sa seconde moitié, au moment où font rage les théories de l'hérédité et de la dégénérescence⁵. En 1859, Moreau de Tours qualifie le génie de névrose et d'excitation mentale⁶ ; à la fin du siècle, Cesare Lombroso reprend cette idée dans *L'Homme de génie*⁷. Le cas de Maupassant ne pouvait, par conséquent, manquer d'intéresser les médecins et, en particulier, un psychiatre qui s'acharne à démontrer la folie prétendument immorale des gens de talent : Max Nordau.

L'analyse, par ce médecin allemand, de la statue de Maupassant située au Parc Monceau laisse planer un diagnostic infamant sur l'auteur de *Bel-Ami*, en le décrivant comme fasciné par la lingerie brodée. Maupassant, à la moustache sensuelle, serait-il donc un fétichiste ? Cette perversion sexuelle est alors

3 Cité par Édouard Maynial, *La Vie et l'œuvre de Guy de Maupassant*, 4^e édition, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 287.

4 Pour un relevé exhaustif des textes médicaux consacrés à Maupassant, voir *Maupassantiana* [En ligne]. URL : <http://www.maupassantiana.fr/Bibliographie/Etudes_medicales.html>.

5 La théorie de l'hérédité mise au point par Lucas dans le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle dans les états de santé et de maladie du système nerveux* en 1847, et la dégénérescence du capital génétique conçu par Morel (voir le *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* de 1857) tentent de fournir une explication globale des maladies en faisant de l'hérédité une lésion organique, qui atteint intimement la vitalité. Névrose, phtisie, idiotie, démence ; la plupart des pathologies relèveraient d'une lésion certes invisible, mais réelle. Agissant sur le système nerveux, l'hérédité devient le principe premier à partir duquel dégénèrent progressivement et l'individu, et l'espèce humaine – puisque la tare se transmet de génération en génération en s'aggravant. La série zolienne des *Rougon-Macquart* se fonde précisément sur cette théorie.

6 Jacques Joseph Moreau de Tours, *La Psychologie morbide dans ses rapports avec la philosophie de l'histoire, ou de l'Influence des névropathies sur le dynamisme intellectuel*, Paris, V. Masson, 1859, p. 467.

7 « [...] les géants de la pensée expient, par la dégénérescence et par les psychoses, leur grande puissance intellectuelle. Et c'est pour cela que les signes de la dégénérescence se rencontrent encore plus souvent chez eux que chez les aliénés. » (Cesare Lombroso, *L'Homme de génie*, traduit sur la 6^e édition italienne par Fr. Colonna d'Istria et précédé d'une préface de M. Ch. Richet, Paris, F. Alcan, 1889, p. xx.)

particulièrement en vogue, tant en littérature qu'en médecine⁸, à une époque où la science s'est proposée de médicaliser la vie amoureuse⁹. Si Charcot et Magnan observent en 1883 des amateurs de fesses, de bonnets de nuit, de bottines ou de tabliers blancs¹⁰, c'est toutefois Binet qui qualifie en 1887 ces déviances érotiques de « fétichisme », empruntant à l'anthropologie religieuse un de ses termes :

Le fétichisme religieux consiste dans l'adoration d'un objet matériel auquel le fétichiste attribue un pouvoir mystérieux ; c'est ce qu'indique l'étymologie du mot fétiche ; il dérive du portugais *fetisso*, qui signifie chose enchantée, chose fée, comme l'on disait en vieux français ; *fetisso* provient lui-même de *fatum*, destin.¹¹

Lorsque l'amoureux ne chérit qu'un objet ou qu'une partie du corps, il tombe dans la folie, fatalement enchantée. Dégénéré, le fétichiste est alors analogue au sauvage : l'imprégnation anthropologique du terme connote négativement celui dont on l'affuble, en le considérant comme un être primitif, dénué de raison et englué dans la matière corporelle ou dans le désir des choses. Dès lors, en taxant Maupassant de fétichiste, Nordau dénonce chez ce dernier une supposée obscénité sexuelle qui le situerait parmi les pervers repoussants, parmi les fous dangereux, dont la sauvagerie entacherait la société française fin-de-siècle.

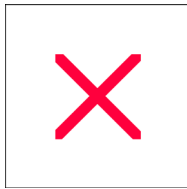
Nous nous proposons d'interroger le diagnostic posé par Nordau, sans tenter de savoir s'il est judicieux ou non, sans chercher à décrire la sexualité de l'écrivain (qui, dans notre perspective littéraire et historique, ne nous regarde pas). En revanche, nous questionnerons le lien que des textes maupassantiens

- 8 Songeons notamment au *Journal d'une femme de chambre* [1900] de Mirbeau, qui s'ouvre sur une scène de fétichisme des bottines, qui n'a d'ailleurs pas échappé à Buñuel dans son adaptation cinématographique. Outre les nombreux textes érotiques circulant au tournant du siècle sur le fétichisme, des œuvres comme *La Faute de l'Abbé Mouret* de Zola ou *Bruges-la-Morte* de Rodenbach participent d'une interrogation sur le rapport érotique au corps de l'être aimé.
- 9 Sur cette pathologisation de la vie amoureuse au XIX^e siècle, voir notamment Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1976, et Georges Lanteri-Laura, *Lecture des perversions. Histoire de leur appropriation médicale*, Paris, Masson, 1979.
- 10 Jean-Martin Charcot et Valentin Magnan, « Inversion du sens génital », in *Archives de neurologie, Revue des maladies nerveuses et mentales*, t. III, n° 7 (1882), pp. 53-60, et « Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles (suite) », *ibid.*, t. IV, n° 12 (1882), pp. 296-322 ; rééd. *Inversion du sens génital et autres perversions sexuelles* [1882], présentation de Gérard Bonnet, Paris, Frénésie, « Insania », 1987.
- 11 Alfred Binet, « Le fétichisme dans l'amour », in *Revue philosophique de France et de l'étranger*, vol. XXIV (juillet à décembre 1887), p. 143. Ce texte a été republié récemment : Alfred Binet, *Le Fétichisme dans l'amour* [1887], Préface d'André Béjin, Paris, Payot et Rivage, 2001. Sur la psychiatrisation du fétichisme amoureux, voir Martina Díaz Cornide, *La Belle Époque des amours fétichistes*, Paris, Classiques Garnier, à paraître en 2018.

entretiennent avec le fétichisme – lien qui a du coup autorisé certains médecins à le situer parmi les aliénés érotiques.

Le diagnostic de Nordau

C'est dans *Vus du dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*¹² que le médecin allemand s'en prend à Maupassant. Avant même de sombrer dans le délire avec « Le Horla », l'écrivain aurait été ce qu'il nomme un « érotique ». Nordau s'insurge dès lors contre la statue de Maupassant que Verlet a exécutée de manière posthume en 1897 :



Elle représente un sofa demi-circulaire sur lequel, dans un pittoresque désordre de coussins, rêve une jeune dame, dans une attitude alanguie. Chaque trait en elle est d'une élégance parisienne estampillée authentique. La chevelure ondulée s'épand conformément au dernier style de Lenthéric. Les pieds qui s'avancent au bord de la robe, sont revêtus de bas de soie brodés à jour et serties de mules découvertes à haut talon. La robe – une robe d'intérieur – dont une riche garniture de dentelles rend la simplicité élégante, est étalée en bas dans toute sa largeur et révèle une jupe enchanteresse au bord brodé et finement plissé. M. Verlet a consacré ses soins à ces « dessous », car ils fournissent en quelque sorte la clef du sens symbolique que l'auteur entendait donner à sa figure de femme et à tout le monument. La belle Parisienne aux dessous expressifs et aux souliers spirituels tient dans sa main gauche, qui pend nonchalamment, un livre, un roman. Ce sont des personnages de Guy de Maupassant qui prennent corps dans ses regards perdus au loin. Et derrière son sofa se dresse un haut socle que couronne un buste de Maupassant. Celui-ci est d'une ressemblance que je qualifie d'effrayante. C'est le front bas, l'arcade sourcilière presque aussi saillante que dans le crâne de Cro-Magnon, le nez court et épais, la moustache broussailleuse, la bouche vulgaire, brutalement sensuelle, l'ensemble de la physionomie d'un sous-officier, partant le dimanche à la recherche de conquêtes faciles, qui m'angoissa presque la seule

12 Max Nordau, *Vus de dehors. Essai de critique scientifique et philosophique sur quelques auteurs français contemporains*, Paris, F. Alcan, 1903. Le médecin allemand est connu pour sa critique au vitriol des talents artistiques, en particulier français, qu'il ne cesse de taxer de dangereuse dégénérescence. Dans cet ouvrage, il passe en revue les plumes contemporaines (Verlaine, Anatole France, Mallarmé, Barrès ou Maupassant) et plus anciennes (Balzac, Michelet, Shakespeare). S'il lit en général les œuvres pour y déceler l'immoralité pathologique de l'écrivain, c'est à partir de la statue de Verlet qu'il fait son analyse de Maupassant.

et unique fois que je vis Maupassant. Cette tête que je ne veux pas caractériser davantage, semble regarder fixement la femme au-dessous de lui ; non pas le roman sorti de son imagination, non pas la main qui le tient, mais plus loin, la pointe éloquente des pieds et surtout les dessous pleins de promesses. L'œuvre de M. Verlet est une page du *Décameron*. Elle raconte l'histoire d'un jupon et son action hypnotisante sur un érotique. Comme sujet d'un groupe de porcelaine de Saxe, cette idée ne serait pas mal dans un boudoir. Mais en marbre, plus grand que nature, comme monument dans un parc public, – non, en vérité, cela ne mérite pas d'éloges.¹³

La description débute par le charme de la lectrice, saisie dans l'intimité d'un moment où elle décolle le nez de la page, regardant les personnages « prendre corps » « nonchalamment » dans son regard rêveur, tandis qu'elle est « alanguie » dans des coussins en « désordre », habillée d'une robe d'intérieur qui libère le corps des formes artificielles qu'impose encore la mode féminine à la fin du siècle. Grâce à sa coiffure au style Lenthéric, dont le chignon laisse des « frisons légers s'échapper¹⁴ », elle incarnerait – selon Nordau – la lectrice parisienne dans son boudoir, au comble de l'élégance fine qui fait parler les vêtements tout en laissant entrevoir le corps affranchi de ses carcans. La robe garnie de dentelles se soulève pour donner à voir la jupe intérieure, dont la bordure simple mais délicatement brodée invite le regard à se poser sur ces pieds animés qui « s'avancent » par-delà les étoffes. Les mules à haut talon jouent avec la riche soie des bas et mettent en valeur ces pieds découverts. Pour Nordau, l'aperçu de ces dessous incarnerait le « sens symbolique » qui se dégagerait de ce monument et que le sculpteur aurait cherché à laisser deviner : Maupassant, érotique, écrirait pour séduire les femmes, fasciné par l'expression des dessous, la spiritualité des souliers et l'éloquence des pieds.

Alors que la première partie de la description montre un Nordau séduit par la jeune femme enchanteresse, l'évocation de la figure de Maupassant – qui ne doit pas trop durer – fait basculer la tonalité en mode mineur. Fort de sa rencontre angoissante avec l'auteur, Nordau assure que la ressemblance est effrayante, confirmant selon lui les traits primitifs et dégénérés du sensuel moustachu :

¹³ Max Nordau, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁴ Il semble que cette coiffure à la grecque ait été tendance autour de 1892, comme en témoigne *Le Petit courrier des dames*, 17 décembre 1892, n° 19, p. 223.

Mais quels sont, dans le monde, les aspects qui l'attirent uniquement, et, pour dire toute la vérité, ceux que seul il perçoit ? Exclusivement ceux de la vie sexuelle sous ses formes les plus basses. La sensualité purement animale, nullement humanisée, qui chauffe chacune de ses histoires, produit sur les observateurs ignorants et superficiels l'effet d'une vigueur primitive et d'une robuste plénitude de vie. Le psychiatre, lui, y reconnaît la manifestation d'un érotisme profondément pathologique, qui a toujours dominé cet esprit digne de compassion. Maupassant était né malade d'esprit. L'aliénation mentale notoire dans laquelle il finit, ne fut que le chapitre final d'un sombre roman pathologique dont le début remonte dans son hérédité. L'intensité de la vision, fixée sur un unique objet, est un symptôme clinique qui révéla de très bonne heure au spécialiste l'état d'esprit de cet écrivain.¹⁵

Le regard fixe contemplerait de manière obsessionnelle les pieds suggestifs et les tissus voluptueux, parce que Maupassant – et, *a fortiori*, son œuvre – serait fétichiste.

Dans la description du monument apparaissent en effet des intitulés célèbres de l'œuvre de Maupassant, dont le lien avec le fétichisme amoureux n'a pu échapper à ses contemporains épris de psychologie : de la *chevelure* ondulée à la *moustache* broussailleuse, en passant par la comparaison militaire (les sous-officiers ne manquent pas dans les textes sur la guerre franco-prussienne) et la *main gauche* qui tient le livre, les titres maupassantiens viennent se noyer dans une description qui vise à condamner et l'homme, et l'œuvre. Si « Boule de Suif » n'est pour Nordau qu'une vulgaire histoire de coït tandis qu'« Une partie de campagne » narrerait l'abandon des femmes à des canotiers musclés, *Bel-Ami*, dont l'ironie échappe à Nordau, montrerait essentiellement « l'importance d'une moustache bien modelée et vigoureuse pour le jeune homme nul sous tous les autres rapports »¹⁶.

Mettre donc en scène l'érotisme de Maupassant dans une statue publique semble particulièrement indécent au médecin allemand, qui redoute l'influence néfaste qu'elle pourrait avoir sur les fillettes de bonne famille venant se promener dans l'élégant parc du 8^e arrondissement : « Dans leur petite tête intelligente se gravera à jamais comment on doit s'asseoir, étendre sa robe, pour faire valoir des bas élégants et un merveilleux jupon. [...] Leur curiosité s'éveillera, et elles

15 Max Nordau, *op. cit.*, p. 37.

16 *Ibid.*, pp. 35-36.

liront Maupassant. »¹⁷. Pour Nordau, le fétichisme se propagera, et contaminera ses lectrices *savantes*, en proie dès lors à une rêverie moustachue : « Quel rêve poursuit la jolie rêveuse ? il n'est pas difficile de le deviner. Le visage qui d'en haut la regarde, facilite encore la chose. On peut être sûr qu'une moustache comme celle du buste joue un grand rôle dans ces rêves. »¹⁸. En conséquence, Nordau prône pour des questions de santé publique, qu'on retire cet impudent hommage du Parc Monceau – où l'on peut au demeurant toujours le voir.

Les fétiches maupassantiens

Le porteur de la *moustache sensuelle* a donc été considéré comme un fétichiste – ou du moins comme un sensuel excessif fasciné par les dessous de la passion. Il est frappant que la production de Maupassant se situe dans la décennie 1880, au moment même où sont élaborées les théories de Charcot, Magnan et Binet. L'on sait que l'écrivain a probablement assisté aux leçons du mardi de la Salpêtrière ; et même si aucune trace dans la correspondance ou dans les textes connus ne prouve que l'écrivain ait lu les écrits de ces spécialistes, les nombreuses allusions à l'hystérie dans les chroniques et dans les contes nous laissent penser qu'il a sans doute eu connaissance des recherches contemporaines sur les folies d'amour¹⁹. Alfred Binet, quant à lui, ne convoque aucune œuvre de cet « érotique » – ce qui étonne quelque peu. En effet, avec la publication en 1880 de « Boule de Suif », l'écrivain devient une personnalité de premier plan, dont les récits paraissent pour la plupart dans la presse d'abord, avant d'être réunis dans des recueils. La connaissance évidente que possédait le psychologue de la littérature, les fréquentations et la correspondance qu'il entretenait avec des écrivains de son temps interdisent de penser qu'il méconnaissait l'œuvre de Maupassant. Il est même possible qu'il l'ait connu personnellement puisque sa fille, Madeleine Binet, assure dans son journal que la mère du psychologue, passionnée de peinture, avait « l'art de savoir choisir ses amis »²⁰, parmi lesquels elle pouvait compter notamment Alphonse Karr et Maupassant.

17 *Ibid.*, p. 35.

18 *Ibid.*, p. 34.

19 Maupassant essaiera de faire venir en vain Charcot auprès de sa mère, très malade en 1878 (lettre du 20 novembre 1878) ; ironie du sort, Charcot examinera Maupassant en 1892, alors qu'il est déjà en proie au délire (lettre de Charcot à un destinataire inconnu du 30 juin 1892). Sur le rôle que joue la figure de Charcot ainsi que le spectacle de l'hystérie et de la suggestion dans l'œuvre maupassantienne, voir Bertrand Marquer, *Les Romans de la Salpêtrière*, Genève, Droz, 2008.

20 Madeleine Binet, *Journal*, publié sous la direction de Bernard Andrieu, Jacqueline Morlot et Alexandre Klein, *HS*, n° 2, octobre 2011 [En ligne]. URL : <<http://rechercheseducations.revues.org/index873.html>> (Consulté le 7 mars 2012).

Ainsi, Binet ne cite pas explicitement ce dernier, lorsqu'il assure qu'« il n'est pas difficile de montrer que l'amour normal conduit à une certaine recherche des objets matériels. Les preuves de cette idolâtrie amoureuse qui, plus que toute autre, mérite le nom de fétichisme, pourraient être fournies par la lecture du premier roman venu »²¹ ; donc, l'on peut être autorisé à classer parmi la « littérature [qui] a bien souvent chanté »²² le fétichisme celle de Maupassant. Que son traitement des passions amoureuses ait une teinte fétichiste, que l'érotisme s'attache en particulier à des objets ou à des parties fragmentaires du corps n'a pas échappé à la critique²³. Les choses occupent assurément une place fondamentale dans l'économie érotique, s'animant et possédant souvent le sujet, comme l'a remarqué Marie-Claire Bancquart :

L'érotisme crée une aliénation, modifiant à notre propre étonnement notre état mental. [...] tout amour « possède » sa victime, l'obsède de détails matériels, le livre au fétichisme. [...] L'érotisme est une magie noire. Il fait de sa victime une proie, et la proie d'un mensonge. Comme la magie, il a recours à des « objets-supports » qui parfois sont détachés de l'être vivant pour devenir en eux-mêmes facteurs de désir.²⁴

Le mot *fétiche* apparaît d'ailleurs à deux reprises dans l'œuvre de Maupassant. Afin de décrire la relation où Mariolle a l'impression « tantôt de vouloir enlacer l'insaisissable, tantôt d'êtreindre de la glace », le narrateur de *Notre Cœur* compare la femme à un fétiche. M^{me} de Burne souhaite la venue de Mariolle, lors de ses réceptions de salon :

21 Alfred Binet, *op. cit.*, p. 160.

22 *Ibid.*, p. 270.

23 Cette question a notamment été abordée par Philippe Lejeune, pour qui le fétichisme n'est peut-être pas « un point central dans l'univers psychique de Maupassant », mais il ne se « laisse pas oublier », car « lié à la fascination des reliques, associé à des structures tragiques de retour obsessionnel » (Philippe Lejeune, « Maupassant et le fétichisme », in Jean Lecarme, Bruno Vercier, Christiane Baroche *et al.*, *Maupassant, miroir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1988, p. 94.). La lecture de Lejeune, qui se concentre sur « La Chevelure », propose de déceler comment les fictions de l'écrivain « anticipent à leur manière sur les théories freudiennes » (p. 98). Ouvrage de Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*, s'inscrit dans le même sillage en décrivant comment l'objet maupassantien incarnerait le désir, fixé sur un « rien qui est toute la vie » (Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994, p. 170.).

24 Marie-Claire Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, Paris, Archives des Lettres modernes – Minard, 1976, pp. 61-62.

Elle avait vraiment besoin de lui, de sa parole adoratrice, de son regard amoureux, de son affection enveloppante et proche, de la caresse discrète de sa présence. Elle en avait besoin, comme une idole, pour devenir vrai dieu, a besoin de prière et de foi. Dans la chapelle vide, elle n'est qu'un bois sculpté. Mais si seulement un croyant entre dans le sanctuaire, adore, implore, prosterné, et gémit de ferveur, ivre de sa religion, elle devient l'égal de Brahma, d'Allah ou de Jésus, car tout être aimé est une espèce de dieu. Plus qu'aucune M^{me} de Burne se sentait née pour le rôle de fétiche, pour cette mission donnée aux femmes par la nature d'être adorées et poursuivies, de triompher des hommes par la beauté, la grâce, le charme et la coquetterie.

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.²⁵

La nature destine les femmes au rôle de *fétiche*, à la passivité de l'adoration qui les rend vainqueurs des mâles charmés par leur coquetterie. Culte animal où la semence devient encens stérile, l'amour confond l'être aimé avec Jésus, transforme l'idole en dieu, la femme en objet maléfique s'alimentant des offrandes viriles qui épuisent l'amoureux ensorcelé.

L'autre occurrence se trouve dans « Misti », où le narrateur se rend avec son amante chez une voyante, rencontrée dans un « café borgne » où elle lui propose de lire dans le « marc du café » son avenir. Le couple y découvre alors un chat empaillé, dont la voyante raconte l'histoire : « Je n'avais que lui, Mouton. C'est un locataire qui me l'avait donné. Il était intelligent comme un enfant, et doux avec ça, et il m'idolâtrait, ma chère dame, il m'idolâtrait plus qu'un fétiche. Toute la journée sur mes genoux à faire ronron, et toute la nuit sur mon oreiller. »²⁶. Alors qu'elle embrassait un jour son amant, le chat attaqua le jeune homme et lui creva les yeux. Effrayée par l'histoire de la voyante, l'amante superstitieuse se débarrassa de son propre chat, de crainte que le narrateur ne finisse, lui aussi, aveugle.

Dans ces deux occurrences, le terme *fétiche* renvoie à la femme en général, à la fascination qu'elle exerce sur les héros, victimes de leur maléfice, réactivant ainsi l'origine anthropologique du mot : tel un fétiche africain, l'enchanteresse

25 Guy de Maupassant, *Notre Cœur*, in *Romans*, p. 1115. Ce passage a été abondamment travaillé et raturé par Maupassant, selon Louis Forestier – ce qui témoigne, en tout cas, de son importance pour l'économie du roman (*Ibid.*, p. 1660.).

26 Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles (CN)*, 2 vol., texte établi et annoté par Louis Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974-1979, t. I, p. 1156.

soumet ses idolâtres. Mais, d'autres textes de Maupassant montrent comment ce culte masculin s'exprime souvent par métonymies ou par synecdoques, comment ce sont des *reliques*, des *souvenirs*, des *objets* lestés d'un passé que les héros adorent sensuellement – pratique que la médecine d'alors cherche précisément à pathologiser.

Le héros de « Suicide » ouvre, un soir de mauvaise digestion en 1880, un tiroir rempli de vieilles choses. Il se retrouve alors en face de ses « souvenirs d'amour : une bottine de bal, un mouchoir déchiré, une jarrettière même, des cheveux et des fleurs desséchées »²⁷. Deux ans plus tard, le *viveur malgré lui* sanglote « sur la bottine, la fine bottine de satin, jaune aujourd'hui, mais qui fut blanche » ; il baise « les gants, les cheveux blonds ou noirs, les trois jarrettières de soie et le mouchoir de dentelle maculé de sang, de ce sang qui semble une pâle tache de rouille et dont, un jour, je conterai l'histoire »²⁸. Le héros se penche ainsi sur des objets qui, tous, montrent comment le temps est révolu ; comment ils demeurent les seuls témoins du sentiment passé. Souvenirs maculés, détachés de leur possesseur, ils conduisent le héros à la tragédie ultime – folie ou mort.

Mais cette tragédie, il faut la narrer : « Une pâle tache de rouille, dont un jour, je conterai l'histoire. ». Narrer le vécu du fétiche, de cet objet qui a envoûté l'amoureux, c'est laisser une dernière lettre, c'est écrire un journal. Car, si l'amour est pour l'homme, selon une expression consacrée en français, « possession » de la femme, chez Maupassant c'est au contraire l'amant qui est possédé par elle – ou par un objet. Le héros d'« Adieux » s'exclame ainsi : « Elle me possédait par toute sa personne, par ses gestes, par ses attitudes, même par les choses qu'elle portait qui devenaient ensorcelantes. Je m'attendrissais à voir sa voilette sur un meuble, ses gants jetés sur un fauteuil »²⁹. C'est de cette possession de soi par la femme aimée – de cette aliénation – que l'écriture doit témoigner. « La Chevelure » en est un exemple frappant.

27 CN I, p. 179.

28 *Ibid.*, p. 342. Ce mouchoir couvert de sang rappelle celui de Louise Colet que Flaubert conserve dans une pantoufle et qu'il évoque à plusieurs reprises dans sa correspondance avec elle. Maupassant en a eu connaissance, puisqu'il l'évoque, avec un soulier de bal, dans sa chronique de 1890 sur Gustave Flaubert. Barbara Vinken en propose une lecture psychanalytique dans « Le Continent noir du désir masculin : Colet et Flaubert, encore », *Flaubert* [En ligne] 3 | 2010. URL : <<http://flaubert.revues.org/968>> (Consulté le 4 avril 2015).

29 CN I, p. 1248.

« La Chevelure »

En effet, le fou amoureux d'une chevelure, découverte dans la cachette d'un meuble, a tenu un journal de sa passion, dans lequel il avoue être « possédé par le désir des femmes d'autrefois »³⁰. Incluant le lecteur dans une digression sur la tentation, le narrateur, collectionneur d'antiquités, assure que l'« on regarde un objet et, peu à peu, il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. Son charme entre en vous. »³¹ ; alors, « un besoin de possession vous gagne ». Si le sujet est d'abord pénétré par une idée possédante, il devient ensuite le possesseur de ce même fétiche acheté, qui le domine pourtant : c'est en effet avec le meuble qu'il goûte « toutes les joies intimes de la possession »³² ; avec la chevelure qu'il ressent le « ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable, de posséder l'Insaisissable »³³.

Si la chevelure reste l'unique membre imputrescible – « la seule partie vivante de [la] chair » –, elle n'est toutefois qu'une synecdoque, qu'une « parcelle du corps dont [elle] était née »³⁴. Elle se trouve donc, malgré tout, liée à la chair, à la décomposition matérielle, tout en officiant comme réceptacle d'une âme « divine », enfermée en elle et demandant à être ressuscitée par les baisers. Alors qu'elle n'est qu'un « contact froid » au début, l'amour « réchauffai[t] »³⁵ cette « surprenante relique » qu'il faut prendre « religieusement »³⁶. L'analogie tissée ainsi entre folie érotique et culte fétichiste ennoblit le fétichisme (qui participe dès lors d'une divinisation, topique certes, de l'être aimé).

Pourtant, chez Maupassant, la partie érotisée permet de posséder d'autant plus la femme : « le meuble, d'abord comparé à une femme, cède la place à un morceau de femme qu'il contenait (de la métaphore à la métonymie), et que ce morceau lui-même va mener, de manière hallucinatoire, à la reconstitution de la femme entière (de la partie au tout) »³⁷. Le fétichiste croit atteindre le tout (l'atteindre, *elle*) par le détour d'un désir découpant d'abord le corps. Si la relation amoureuse est si souvent vouée à l'échec dans l'univers maupassantien, la passion fétichiste laisse entrevoir la possibilité d'atteindre LA femme *via* LA chevelure – par-delà la chair putride, par-delà la solitude des êtres, par-delà la mort.

30 CN II, p. 108.

31 *Ibid.*, p. 109.

32 *Ibid.*, p. 110.

33 *Ibid.*, p. 113.

34 *Ibid.*, p. 111.

35 *Ibid.*, p. 112.

36 *Ibid.*, p. 110.

37 Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 104.

Alors que la nouvelle a été rédigée entre les textes de Charcot et Magnan et ceux de Binet, il est troublant de constater que ce journal d'un fou se donne à connaître dans un contexte médical. En effet, le récit s'ouvre sur la visite effectuée par le narrateur extradiégétique dans un asile – visite dont on méconnaît le motif. La réaction du narrateur, fasciné par le mystère de l'homme à la chevelure, est d'empathie angoissée – de « peine, peur et pitié ». Le lecteur s'identifie à ce narrateur premier dans son adhésion sympathique à la souffrance de l'amoureux fou, à sa curiosité envers l'étrange rêve qu'il découvre en lisant ce journal. Alors, le médecin prend la parole pour tâcher de poser un diagnostic :

« Il a de terribles accès de fureur, c'est un des déments les plus singuliers que j'aie vus. Il est atteint de folie érotique et macabre. C'est une sorte de nécrophile. Il a d'ailleurs écrit son journal qui nous montre le plus clairement du monde la maladie de son esprit. Sa folie y est pour ainsi dire palpable. Si cela vous intéresse vous pouvez parcourir ce document. » Je suivis le docteur dans son cabinet, et il me remit le journal de ce misérable homme. « Lisez, dit-il, vous me donnerez votre avis. »³⁸

Le médecin consulte le narrateur, tel un confrère, à propos de ce cas qui est l'« un des déments les plus singuliers »³⁹ qu'il ait vus. L'homme de science le classe parmi les nécrophiles, catégorie nosographique sur laquelle il revient à la toute fin de la nouvelle, une fois la lecture du journal achevée, en assurant qu'« il n'y a pas que le sergent Bertrand qui ait aimé les mortes ». Le cadre médical de « La Chevelure » situe donc la perversion décrite dans la continuité des amours cadavériques du fameux Sergent qui a ouvert la curiosité médicale pour les déviances érotiques au milieu du XIX^e siècle⁴⁰.

38 CN I, p. 105.

39 CN II, p. 107.

40 L'intérêt porté par la seconde moitié du siècle aux perversions a été éveillé par cette affaire dite « du Sergent Bertrand », qui marque un tournant dans l'appréhension médicale des folies érotiques. Entre l'été 1848 et le printemps 1849, des cadavres de jeunes femmes sont exhumés et violés dans les cimetières de Montparnasse et du Père Lachaise. Blessé lors d'une embuscade, le vampire de Montparnasse se rend au Val-de-Grâce pour y être soigné : il finit par avouer ses impulsions au médecin. Condamné à un an de prison pour violation de sépulture, le sergent se suicide peu après sa libération. Bouleversant alors l'opinion publique, ce cas montre la nécessité de légiférer sur ce genre d'impulsion. S'ouvre ainsi un nouveau champ clinique sous le nom de « perversion de l'instinct génésique ». Alors que dans la première moitié du siècle la déviance sexuelle est un symptôme périphérique de la monomanie érotique, elle devient suite à l'affaire Bertrand le centre de l'étude psychopathologique, conçue comme une altération de l'instinct sexuel. Dans la théorisation de Binet, la nécrophilie est une forme de fétichisme.

L'autobiographie du fétichiste, narrant la montée de la perversion aliénante, est ainsi encadrée, coincée entre un *incipit* et un épilogue qui mettent en scène le curieux et son dialogue avec le médecin. La narration première semble donc relever d'une appréhension scientifique de la folie, perçue de l'extérieur et incarnant un « garde-fou », alors que le récit intradiégétique raconte le vécu intérieur du délire. Le récit encadrant, avec le diagnostic prétendument objectif du médecin stigmatisant le héros, disqualifie l'expérience de la présence de l'Impalpable ou, du moins, l'interdit à un être « normal ». Et de même que le malade est reclus dans un hôpital, de même le récit est enfermé par le cadre médical extradiégétique, garde-fou qui censure le récit intercalé et contrôle son délire. Le retour final serait alors là pour feindre d'avertir le lecteur des dangers d'un texte fou.

Néanmoins le diagnostic scientifique ne modifie pas la posture sceptique du narrateur premier :

« Mais ... cette chevelure ... existe-t-elle réellement ? »

Le médecin se leva, ouvrit une armoire pleine de fioles et d'instruments et il me jeta, à travers son cabinet, une longue fusée de cheveux blonds qui vola vers moi comme un oiseau d'or.

Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant de dégoût et d'envie, de dégoût comme au contact des objets trainés dans les crimes, d'envie comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse.

Le médecin reprit en haussant les épaules :

« L'esprit de l'homme est capable de tout. »⁴¹

Le narrateur premier relance le texte après les propos implacables du médecin qui, au milieu de ses fioles et des scalpels, qualifie l'amant de la chevelure de « fou obscène »⁴² en « haussant les épaules ». L'énergie de la dernière déclaration se trouve banalisée par ce geste las, évoquant le côtoiement routinier de l'imagination dépravée – et la cruauté de celui qui a osé retirer la chevelure au fétichiste, hurlant dès lors de douleur.

Mais, la dernière phrase du docteur est plus ambiguë. Si elle signifie d'une part que le fou est dégénéré (et, donc, capable des plus grandes atrocités), elle

41 CN II, p. 113.

42 *Ibid.*

révèle d'autre part une incertitude concernant le statut de l'expérience, et instaure un doute dans l'esprit du lecteur. Le cadre médical vacille d'autant plus que le visiteur frémit au « toucher caressant et léger » de la natte blonde, cette « chose infâme et mystérieuse » : le vol de l'oiseau d'or étend ainsi sa puissance sidérante sur le récit encadrant. Une continuité troublante s'instaure dès lors entre le narrateur premier et le diariste « fou », réunis par leur acte de parole et par la volupté de la palpation, comme si le fou était le visiteur – le semblable, le frère. À propos du « journal » de l'aliéné, le médecin affirme que la « folie y est pour ainsi dire palpable »⁴³. Or, l'aliénation décrite réside précisément dans la palpation : « Et souvent je pensais aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses. »⁴⁴, avoue le fou, avant de sombrer dans l'amour de la toison pour laquelle il ressent « le besoin impérieux de la reprendre, de la palper »⁴⁵. Ce délire du toucher dont l'idée fixe est « Impalpable »⁴⁶, devient une propriété même du « document », du « journal »⁴⁷ qui le décrit – et que nous lisons, pris de contagion perverse.

Tout se passe, donc, comme si le sens était toujours à construire, toujours à chercher, entre fascination et dégoût. C'est la structure enchâssée qui permet cette oscillation interprétative, cette ambivalence indécidable. Le visiteur reste au contact de la chevelure « le cœur battant de dégoût et d'envie »⁴⁸ : le fétichisme excite une jalousie, mais aussi une répugnance face à la prétendue criminalité d'une telle passion qui mêle la mort à la jouissance. La nouvelle n'est donc pas seulement un « document » mettant en scène un « cas » de fétichisme macabre : l'écrit du fou dépasse le rôle de preuve morbide et juridique concernant un « malfaiteur ». Le « cahier »⁴⁹ représente un amour dont la lucidité vacillante remet en question la nature des phénomènes narrés – de l'ontologie de la chevelure à la perversion sexuelle.

Le « fétichisme » de Maupassant témoigne ainsi d'un amour pouvant transcender la mort dans sa déviance, au moment où la science et la médecine, précisément, chercheraient à tuer le mystère des choses et de la conscience. Dans une chronique de 1881 intitulée « Adieu mystères », Maupassant assure que la race humaine est indignée par « l'explication mathématique de ses légendes séculaires, de ses poétiques religions » : « Elle se cramponne à ses fétiches, injurie

43 *Ibid.*, p. 107.

44 *Ibid.*, p. 108

45 *Ibid.*, p. 112.

46 *Ibid.*, p. 107.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*, p. 113.

49 *Ibid.*, p. 108.

les bûcherons, en appelle désespérément aux poètes »⁵⁰. Ceux-ci répondent : « Le merveilleux est éternel. Qu'importe la science révélatrice, puisque nous avons la poésie créatrice ! Nous sommes les inventeurs d'idées, les inventeurs d'idoles, les faiseurs de rêves. Nous conduirons toujours les hommes en des pays merveilleux, peuplés d'êtres étranges que notre imagination enfante. »⁵¹. Le fétiche est ainsi ce à quoi, dans un univers désenchanté par la science, l'on se rattache, en appelant les poètes pour qu'ils réinstaurent le charme perdu du monde. Il est ce que l'imagination enfante pour *enchanter* le monde dont le positivisme a tué le merveilleux.

Bien que nous ignorions si Maupassant a eu connaissance ou non des écrits médicaux de son temps sur l'amour, il n'en demeure pas moins qu'un mode d'aimer fétichiste car métonymique, ancré sur des parties du corps ou des objets, qui se donne à lire dans son œuvre : c'est pourquoi un Nordau a pu le qualifier *d'érotique* et stigmatiser sa production comme émanant d'un esprit dégénéré et tourmenté par un désir fétichiste. Face à une psychiatrie qui remonte sans cesse en amont des crimes sexuels, les pervers de Maupassant sont des êtres a priori *normaux*, sans histoire, qui sombrent un jour dans un mode d'aimer que la médecine commence alors à taxer de pathologique, mais qui pour l'écrivain relève d'un certain idéal, permettant de dépasser la putréfaction des chairs, l'incommunicabilité des êtres.

L'emboîtement narratif filtre le récit brut de la perversion – comme l'illustre « La Chevelure ». Maupassant invite chaque lecteur à se reconnaître chez le pervers, à s'identifier à lui – à saisir qu'il peut basculer dans un amour sensuel, menant toutefois à l'inadéquation sociale, à l'asile ou à la mort. Mais, ce qui demeure vraiment par-delà la disparition de la chair, ce n'est pas tant l'amour fétichiste que sa narration. Ce qui perdure des fous d'amour, c'est leur journal, les lettres dans lesquelles ils se confessent et que les médecins ont pour mission de relayer et de donner à connaître. Et, tandis que les diagnostics posés, de *fou obscène* à *nécrophile*, montrent leurs limites restrictives face à la beauté excentrique de ces nouveaux modes d'amour, le médecin est toutefois celui qui guide l'écrivain curieux dans les couloirs de l'asile, lui ouvrant des cellules qui deviennent matière pour l'œuvre.

C'est par l'écriture que le charme des choses continue de s'exercer : c'est elle qui témoigne véritablement de la folie des êtres naufragés. La prédiction de Maupassant dans sa chronique « Adieu mystères » s'anéantit alors : « C'est fini,

50 Guy de Maupassant, « Adieu mystères », *Le Gaulois*, 8 novembre 1881 [En ligne]. URL : <<http://maupassant.free.fr>> (Consulté le 1er juillet 2013).

51 *Ibid.*

fini. Les choses ne parlent plus, ne chantent plus, elles ont des lois ! »⁵². Les choses ne chantent plus, sauf dans ses œuvres « triomphantes de santé », pour reprendre les mots de Zola et faire un pied-de-nez à Nordau. Le texte est ainsi cette épingle noire sur le satin blanc (comme dans « L'Épingle ») – ce *fétiche* enfanté par les poètes et auquel l'on se cramponne pour qu'il demeure, même dans la modernité, des *choses fées*.

Martina Díaz Cornide (Université de Fribourg) has studied French Literature and Philosophy at the University of Geneva, where she has been teaching since 2008. She has finished a PhD on the relationships between Literature and Psychiatry in France, which will be published in 2018. She is now a postdoctoral researcher at the University of Fribourg for the Swiss National Fund Project: The Image of the Poet-Physician (20-21th c.) : remapping knowledge. Her research interests are the links between literature and medicine in the 19th-20th c., the history of sexuality and the image of the poet-physician. She has published some articles, among which : “Zola: la chair fébrile” in *Versants: Revue suisse des littératures romanes* (2012), “L’effort vers la ressemblance: la dualité héréditaire dans le Docteur Pascal d’Émile Zola” in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* (2012) and “Entre la plume et le scalpel: la naissance du fétichisme amoureux”, in Ni Cheallaigh, Gillian (et al.), *Quand la folie parle: The Dialectic Effect of Madness in French Literature since the Nineteenth Century*, 2014.

52 *Ibid.*

Les Maladies ontiques et les personnages de Maupassant

The Ontic Illnesses and Maupassant's Characters

Maria-Zoica Ghițan *

« Il faut faire aujourd'hui
ce que tout le monde fera demain. »
(J. Cocteau)

The main aim of this paper is to provide a new philosophical understanding of Guy de Maupassant's characters. The well-known characters from *Bel-Ami* will be approached from the ontic diseases philosophical perspective, highlighted in a precise and unique manner by the Romanian philosopher Constantin Noica. Three key terms will be detailed: the monadological living, the common illness and the ontic disease. The monadological living implies a reflection of everything, everything we do, an experience taken with extreme characters and which makes the characters sick of ontic diseases, thus creating a wide variety of a-typical characters. The disease involves an alteration, of organic or functional nature, often associated with states of spontaneous irritation (envy, bad temper, tunes and so on) whereas the ontic disease is a pathological process that affects the body.

Bel-Ami; Constantin Noica; horetite; katholite; todetite.

CETTE ÉTUDE SE PROPOSE UNE APPROCHE NOUVELLE DES PERSONNAGES DU roman *Bel-Ami* de Guy de Maupassant du point de vue des maladies ontiques, mises en évidence par le philosophe Constantin Noica².

« Le Grand Guy » – comme le nommait Constantin Noica dans *Les Signes de Minerve*³ – est le créateur d'une galerie de personnages absolument étonnants

2 On prononce Noïca.

3 Constantin Noica, *Semnele Minervei. Publicistică*, I (1927-1929), Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 391.

* Babeș-Bolyai University from Cluj-Napoca, Romania

qui impressionnent par la force avec laquelle ils vivent *monadologiquement*. À partir de ce vocable, quelques explications s'imposent.

Dans cet ouvrage, trois concepts clés sont développés : *le vivre monadologique*, *la maladie commune* et *la maladie ontique*. *Le vivre monadologique* implique une réflexion du tout, relative à tout ce que nous faisons, une expérience qui rend malades les personnages non des maladies communes, mais des maladies ontiques, créant ainsi une grande variété de caractères atypiques. Tentons, alors, de découvrir le monde fascinant des personnages de Maupassant sous cet angle particulier – celui de la notion de *maladie ontique* – et de pénétrer les mystères d'un monde maupassantien dans lequel les anomalies se cachent derrière l'illusion de la perfection, les lacunes sont couvertes par le mouvement du réel, l'insuffisance de n'être pas initié réunit les personnages comme dans un cercle en fer de la fatalité, tout en leur donnant l'illusion de la perfection. Les questions que les personnages s'adressent en continu – et auxquelles ils semblent ne pas trouver de réponses ou, s'ils les trouvent, elles sont seulement illusoires – sont les questions de quelques hommes – victimes des maladies ontiques – jamais guérissables. Les personnages qui souffrent de la maladie ontique sont des êtres sans repère qui, au-delà des apparences, cachent une âme tourmentée ou perverse, une âme qui cherche un mode d'existence paradoxal, des personnages vivant par projection philosophique des possibilités d'existence qu'ils ne peuvent pas s'approprier.

Limité à quelques aspects, cet article propose deux parties distinctes. Une première partie qui va identifier les points communs de Guy de Maupassant et de Constantin Noica et une deuxième partie dans laquelle nous allons pointer les principaux types de maladies ontiques chez quelques personnages du roman *Bel-Ami*, des personnages avec des identités et des destins particuliers, frappés de la *malédiction* de la maladie ontique.

La tridimensionnalité des personnages

Constantin Noica a reconnu la valeur incontestable de Guy de Maupassant. Au-delà du fait qu'ils ont eu en commun une remarquable activité de publication, un sens critique qui insistait sur le caractère original et particulier des choses, les deux partagent trois traits : *une conscience de culture*, *une conscience de questionnement* et *une conscience collective*.

Doués d'une intelligence étincelante et d'une capacité exceptionnelle de pénétrer les choses, les deux choisissent comme thèmes de l'existence littéraire et philosophique, la médiocrité du monde contemporain, la dégradation de la valeur

et le tissage d'une *toile d'araignée* des relations humaines. Pour les personnages de Maupassant, ce ne sont pas l'intéressant et les choses terribles de l'existence qui créent de vraies valeurs, mais un sentiment profond, né de la volonté de pouvoir des personnages ; sans lui, l'univers est insupportable et il ne peut pas être question d'un univers moral. Jusqu'à un certain point, l'idée est repérable même dans le discours littéraire de la philosophie de Noica.

Il serait exagéré de croire que l'atmosphère des personnages de Maupassant peut être transférée dans l'univers philosophique de Noica ou que nous pouvons identifier dans les romans de Maupassant les indices d'une philosophie profonde, mais on ne doit pas oublier que la philosophie implique premièrement un jeu libre des significations où le mot est doté de sens multiples, susceptibles de créer un univers existentiel de grande profondeur, exactement comme cela se passe dans le discours littéraire de Maupassant. Les deux ont créé, dans des réalités sociales et historiques différentes, une métaphore de la pédagogie culturaliste – l'un en Roumanie, l'autre en France –, qui est une métaphore vivante et qui va continuer d'exister à condition que les modèles de Maupassant et de Noica soient considérés avec la lucidité requise.

Constantin Noica et Guy de Maupassant sont perçus comme *des consciences de culture* au milieu d'un espace et d'événements hostiles, même si les périodes respectives ne sont pas proches. De l'autre côté, les deux sont *des consciences de la question* et non pas de la personne qui pose la question. Pour comprendre le concept de *conscience de la question*, quelques distinctions importantes s'imposent :

1. Les deux œuvres expriment l'extériorité étrange du soi et l'illusion, l'utopie extatique de l'homme nouveau, un homme nouveau qui refuse cependant de se montrer. De ce point de vue, chez les personnages de Maupassant, exactement comme dans la philosophie de Noica, on ressent le besoin de s'éloigner de tout, ce qui signifie des attitudes réfractaires à l'ordre général. Cette extériorité se fait sentir dans les insertions puissantes de Maupassant parmi ses personnages, certains ayant des liens étroits avec sa propre expérience de vie, de même que dans la philosophie de C. Noica l'étrange extériorité se manifeste par l'idée de créer une école où *ne rien enseigner*. Dans les deux cas, on observe l'existence d'une relation de peccabilité, comme dans la parabole du fils prodigue et de son frère.

2. La valeur biologique *versus* la valeur spirituelle – en termes de conscience collective. Noica et Maupassant ne s'adressent pas à celui qui pose la question,

mais à la question même, à un réel existant, privilégié. Peu importe *qui*, ce qui compte c'est *quoi*. Qu'est-ce que Georges Duroy ? Et non pas « Qui est Georges Duroy ? ». De ce point de vue, Guy de Maupassant et Constantin Noica sont des consciences de culture, et une conscience de culture ne peut être complète que seulement si elle est ouverte à tout.

3. Et non pas en dernier lieu, les deux sont *des consciences collectives*, proposant un *modus vivendi* – chacun de façon personnelle – l'un en littérature, l'autre en philosophie – qui se coagule et tient en un tout unitaire réunissant le possible, la contingence, le dévoilement, la rétraction, la suspension et l'éventualité (en insistant, on peut voir que tous ces éléments caractérisent les personnages de Guy de Maupassant).

Les maladies ontiques de Noica et les personnages de Maupassant

Nous allons essayer d'identifier trois catégories de personnages *malades* dans le roman *Bel-Ami* : les personnages exceptionnels – malades de *todétite*, les personnages pessimistes – souffrant de *horétite* et les personnages marionnettes – qui souffrent de la maladie de la *katholite*.

Les personnages exceptionnels

Dans le volume *Six maladies de l'esprit contemporain*⁴, Constantin Noica identifie six possibles affections, provoquées par la carence ou l'absence de l'un de ces trois termes d'un modèle ontologique complet : *général, individuel, particulier*.

La todétite (gr. *tode ti* – cette chose même) est une anomalie produite par la carence de l'individuel⁵. Dans la typologie des maladies, la todétite est considérée comme la maladie de la perfection, la plus insupportable. De ce point de vue, les personnages atteints par cette maladie se proposent des modèles idéaux et se perçoivent à un niveau supérieur. Ils ressentent le besoin de faire quelque chose, mais ils ne savent pas quoi. Des modèles dans leur vie, cela n'existe pas, eux étant conduits par des préceptes comme : « aimer, mais ne pas savoir qui », « parvenir, mais sans connaître le meilleur moyen », « détruire, sans en connaître la finalité », « regarder vers quelqu'un pour le remercier, sans savoir vers qui ». Ces personnages, souffrant de la maladie de la todétite en raison de

4 Constantin Noica, *Şase maladii ale spiritului contemporan*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997.

5 « Active toujours au sein des maladies spirituellement éprouvées par l'homme – comme si ayant eu dans le passé sa source dans la conscience de l'incorrupible et de la perfection suprême, dans la version de celui moderne, dans la constance plus éteinte mais indiciblement plus rigide du besoin de rigueur et d'exactitude, et dans la version de l'homme commun sous la conscience de l'idéal – active chez l'homme éclairé sous la conscience de la nature théorique retrouvée en lui, qui détient des lois à incorporer dans le monde, la todétite exalte l'homme, tout en le déterminant à faire chanceler le réel. » (*Op. cit.*, p. 68.)

leur comportement à la fois exalté et exaltant, se construisent une existence fantasmatique qui rend le réel chancelant. Le personnage par excellence frappé de la maladie de la todétite est Georges Duroy. Obsédé par l'idée de la perfection, il éprouve des états alternants, extrêmes, ayant des obsessions diffuses et étant incapable de se soumettre au réel.

C'est un personnage qui s'exalte : « il se sentait dans les membres une vigueur surhumaine, dans l'esprit une résolution invincible et une espérance infinie »⁶. L'impossibilité de céder au réel transforme Georges Duroy en un personnage incommode par rapport à soi-même et aux autres. Dans ses moments de lucidité extrême, Duroy vit le drame de l'inadaptabilité et son réel vacille à cause de son comportement obsessif et, en même temps, des événements exceptionnels qui surviennent. Georges Duroy, comme tout malade typique de todétite, vit des états alternants spécifiques à cette maladie onctive : dans son existence, il entremêle des moments d'exaltation amoureuse et des moments de mélancolie – peu, en fait, mais qui, par leur profondeur, donnent à ce personnage une dimension fantomatique (par exemple, la mort de Forestier qui sème dans son âme une terreur incompréhensible et infinie). Lors de sa mort, il vit l'un des rares moments de lucidité quand il se rend compte qu'il a eu de la chance. C'est un pion qui, dans son idéalisme exacerbé, veut être et voir et qui a besoin de la révélation de la mort pour devenir conscient qu'il n'est qu'une seule pièce dans un échange continu d'illusions d'un jeu de réalité :

Une vie ! Quelques jours, et puis plus rien ! On naît, on grandit, on est heureux, on attend, puis on meurt. [...] Et pourtant chacun porte en soi le désir fiévreux et irréalisable de l'éternité, chacun est une sorte d'univers dans l'univers, et chacun s'anéantit bientôt complètement dans le fumier des germes nouveaux [...]. Une terreur, confuse, immense, écrasante, pesait sur l'âme de Duroy, la terreur de ce néant illimité, inévitable, détruisant indéfiniment toutes les existences si rapides et si misérables.⁷

Il est la combinaison magistrale de questions telles que l'immersion dans l'expérience des sens, la valorisation du possible au détriment de l'actuel, la présence de l'égotisme, la fragmentation de l'objet de l'expérience, la manipulation nihiliste de l'ironie et du scepticisme, la libération de l'ennui. Ce sont quelques-uns des éléments

6 Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Romans*, Édition établie par Louis Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987, p. 218.

7 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 335.

qui représentent le mieux Georges Duroy et, dans les termes philosophiques de Noica, ils créent la dimension/le côté esthétique du personnage.

À ce niveau, malade de todétite, Georges Duroy semble être un esthète réfléchissant et qui est, par excellence, un séducteur. Il vise le plaisir sensoriel, sensoriel, non de l'acte même de la séduction, mais plutôt de la planification d'une possibilité de séduction. Son but principal est de manipuler les gens et les situations dans la mesure où cela peut satisfaire son esprit voyeur. La perspective esthétique que Duroy propose vise à transformer la monotonie de la vie quotidienne en un monde riche du point de vue poétique, quels que soient les moyens utilisés (l'artifice, l'arbitraire, l'ironie et l'imagination sauvage) :

Dans le mirage confus où s'égarait ses espérances, espérances de grandeur, de succès, de renommée, de fortune et d'amour, il aperçut tout à coup, pareille à ces guirlandes des figurantes qui se déroulent dans le ciel des apothéoses, une procession de femmes élégantes, riches, puissantes, qui passaient en souriant pour disparaître l'une après l'autre au fond du nuage doré de ses rêves.⁸

La première motivation de cet esthète est la transformation de l'ennui du quotidien en possibilité, dans la catégorie de l'intéressant (à cet égard, il ressemble à Johann, le personnage principal du *Journal du séducteur*, de Sören Kierkegaard). D'un point de vue éthique, l'esthétique est un moyen par lequel on évite toute trace pour esquiver l'engagement, l'obligation et la responsabilité. L'esthétique rejette, du point de vue éthique, le rapport par lequel on pourrait établir un certain endettement social et une relation avec la communauté dont on fait partie. D'une part, toute l'existence de Duroy se manifeste comme une combinatoire entre artifice, ironie et arbitraire ; il conçoit son propre univers de significations et de valeurs en introduisant la catégorie de l'intéressant. L'intéressant est une catégorie qui est définie comme toute situation nécessitant une solution originale qui choque. Duroy, comme Johann, est un « esthéticien » typique, celui qui fait du plaisir le but de sa vie, sans tenir compte du bien et du mal : « Je nomme esthétique dans un homme *cette chose* par l'intermédiaire de laquelle il est, sans médiation, ce qu'il est [...] l'esthéticien est celui qui vit dans, par et pour l'esthétique qui se retrouve en lui. »⁹.

8 *Ibid.*, p. 261.

9 Sören Kierkegaard, *Jurnalul seducătorului*. Tradus de Kjeld Jensen și Elena Dan. București, Editura Scripta, 1992, p. 8.

Comme mentionné au début, ce prototype de l'esthète est défini non seulement par rapport à soi, mais aussi à d'autres, dans la mesure où il utilise toutes les catégories de l'artifice pour créer son propre monde de valeurs à travers son imagination. La femme apparaît comme un être dérivé (M^{me} de Marelle, la femme de Forestier), chose affirmée aussi par Kierkegaard dans *Le Concept d'angoisse* : « la femme est plus sensuelle que l'homme, mais en même temps elle est un être dérivé. »¹⁰. La femme est seulement une possibilité pour Georges Duroy de créer son propre monde, un moyen par lequel il décide de séduire et de parvenir :

Comme la vie serait pleine de choses charmantes si nous pouvions compter sur la discrétion absolue les uns des autres. Ce qui arrête souvent, bien souvent, presque toujours les femmes, c'est la peur du secret dévoilé. Puis il ajouta, souriant : « Voyons, n'est-ce pas vrai ? Combien y en a-t-il qui s'abandonneraient à un rapide désir, au caprice brusque et violent d'une heure, à une fantaisie d'amour, si elles ne craignaient de payer par un scandale irrémédiable et par des larmes douloureuses un court et léger bonheur ! » Il parlait avec une conviction contagieuse, comme s'il avait plaidé une cause, sa cause, comme s'il eût dit : « Ce n'est pas avec moi qu'on aurait à craindre de pareils dangers. Essayez pour voir. » Elles le contemplaient toutes les deux, l'approuvant du regard, trouvant qu'il parlait bien et juste, confessant par leur silence ami que leur morale inflexible de Parisiennes n'aurait pas tenu longtemps devant la certitude du secret.¹¹

Les personnages pessimistes

Le terme de *horétite* (gr. *horos* – détermination) reflète une réalité tout à fait distincte : c'est la maladie des phénomènes de volonté¹². Les personnages malades de horétite sont sous le signe de l'illusion et du fatalisme. Les personnages

10 Sören Kierkegaard, *Le Concept d'angoisse*. Traduit du danois par Knud Perlov et Jean J. Gateau, Gallimard, 1935, p. 51.

11 Guy de Maupassant, *op. cit.*, pp. 256-257.

12 « Elle veut dénommer le dérèglement des déterminations que les choses et l'homme se donnent, un dérèglement qui peut mener à leur précipitation, mais également à leur ralentissement, jusqu'à l'extinction. Maladie qui accompagne les phénomènes de volonté, chez l'homme, tandis que la katholite était plutôt liée au sentiment, et la todétite à l'intelligence et à la connaissance. » (*Op. cit.*, p. 70.) « Si dans sa forme aiguë la horétite accusait un génial aveuglement de soi, la précipitation des déterminations, substitution de celles réelles par d'autres seulement possibles, imaginaires, artificiellement, de fausse plénitude, et sur le plan historique elle manifestait de la créativité à vide, de la persévérance opiniâtre, de l'esprit spartiate, de l'anhistorisme, maintenant c'est avec la horétite chronique qu'ont fait leur émergence les déterminations stationnaires ou déjà bien signifiées et non pas augmentables, une mélancolie supérieure, la tristesse après victoire, l'acédie, la méfiance en soi, la résignation pourtant active, ou le sentiment de l'ennui et de la mutilation par les absolus. » (C. Noica, *op. cit.*, p. 85.)

ont un comportement contradictoire : rien d'important, rien de nécessaire, rien d'extraordinaire ne se produit dans leur vie. Le plus fréquemment, les personnages malades de horétite se résignent, cela ayant une valeur positive. Ces personnages sont torturés et, la plupart du temps, exaspérés par le fait qu'ils ne peuvent pas accomplir certaines choses qui soient conformes à leur plan. Dans le roman *Bel-Ami*, un tel personnage est Forestier qui, au moins à première vue, semble être confiant, lucide. Mais, dans son cas, nous ne pouvons pas parler d'une lucidité proprement dite ; ce personnage est plutôt hanté par la lucidité qui, exacerbée, détermine un état de désorientation. D'un personnage exubérant, il devient un personnage qui souffre, qui se laisse progressivement envelopper par la maladie de la horétite : « l'ennemi véritable sera la mort pure et simple, c'est-à-dire cette détermination ultime qui apparaît dans les vies des gens »¹³.

Les personnages marionnettes

La *katholite* (gr. *katholou* – généralement) est une maladie causée par la carence du général¹⁴. Tous les personnages qui souffrent de cette maladie montrent une façon d'être en déséquilibre par l'incohérence de leur expression. Ces personnages expérimentent différentes réalités de la vie et des actes humains, mais ces actes ne donnent rien. Entre les personnages désorientés, spécifiques à la horétite et ceux déséquilibrés, spécifiques à la *katholite*, il y a quelques différences de nuance : tandis que la désorientation suppose certains dérapages de la conscience et la possibilité d'en revenir en quelque sorte (pour beaucoup d'entre eux, la mort est une possibilité de fuite), le déséquilibre est pathologique, transformant les personnages en marionnettes, en simples possibilités de parvenir. Ces malades cherchent le général, mais ce général refuse de s'offrir ou s'offre tout fait, en donnant au sujet humain la fausse sensation qu'il a réussi à s'ancrer dans la réalité. Un faux sentiment, un simulacre, parce que la maladie ne disparaît pas, mais elle reste à l'état latent jusqu'à ce qu'un acte de lucidité intervienne pour

¹³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴ « Ce que la *katholite* mettait dès le début en lumière était le fait que, chez l'homme au moins, tout général associé à l'individuel n'apporte pas nécessairement l'équilibre. Pourquoi ne vous contentez-vous pas de ce que vous avez ? Ne voyez-vous pas que tout est en règle pour vous ? Les autres disent cela à un certain homme, et la nature tout entière pourrait le dire à l'homme lui-même. C'est lui qui n'est pas en règle. Le général présente chez l'homme cette condition particulière, d'être spécifique ; de sembler même être individuel, en tout cas propre (sa propriété). Vous devez sortir de la condition d'individuel et la confirmer en même temps. C'est le général d'un certain genre que vous devez trouver. La tension de la *katholite* naît d'ici, du besoin du général d'un certain genre. Mais c'est toujours d'ici que naît également le risque de ne pas savoir que le général vous manque, puisqu'il n'est pas encore identifié. Issue de la carence du général, la *katholite* est la seule maladie spirituelle où c'est exactement le général qui peut être ignoré. » (*Ibid.*, p. 35.)

lui prouver que tout ancrage dans une réalité contrefaite n'a pas eu le rôle de redécouvrir son soi, mais de lui montrer qu'il s'est substitué à des faux-semblants répondant seulement à la vanité de ce monde : « Les choses se manifestent dans tous les sens, mais elles n'existent pas vraiment. »¹⁵.

M^{me} de Marelle est un personnage malade de katholite, dans ce sens qu'elle manifeste un seul désir – celui d'exister pour soi et pour les autres. Elle montre une attitude égocentrique, menant sa vie d'après le principe « je fais ce que j'aime » : « Elle a devant soi des généraux infiniment plus variés que l'éros, qu'elle ne refuse ni ne transforme, comme l'autre, en défi à l'adresse de la société. »¹⁶. L'infidélité de M^{me} de Marelle signifie libération par rapport à tous les généraux : famille, mari, enfant. L'exubérance et l'excès de toutes ses actions la transforment en un personnage imparfait qui aime, selon son propre aveu, vivre sans aucun ordre. Les personnages ne guérissent plus jamais – peut-être seulement en apparence – et l'amour en tant que phénomène complexe est spécifique aux malades de katholite, mais ne se manifeste pas comme finalité ; il est perçu seulement comme un analgésique qui guérit pour une courte période de temps le mécontentement ou l'inconsolation d'être une simple existence individuelle. M^{me} de Marelle reconnaît une seule valeur dans la vie – l'amour –, mais pourtant elle se perçoit, avec une lucidité maximale, sans contrôle sur celui-ci : l'amour se gâche à cause des demandes impossibles à accomplir. Le visage de M^{me} de Marelle demeure pour Georges Duroy une sorte de repère existentiel et processuel, dans le sens où elle est celle qui, à la fin du roman, se rend en quelque sorte coupable du changement de Georges Duroy. D'esclave de l'avoir, il devient conscient de manière latente qu'il y a quelque chose en nous de plus profond qu'*avoir*, plus précisément *être* : « Il se sentait croyant, presque pieux, plein de reconnaissance envers Dieu. Il se sentait en ce moment presque croyant, presque religieux, plein de reconnaissance pour la divinité qui l'avait ainsi favorisé, qui le traitait avec ces égards. Et sans savoir au juste à qui il s'adressait, il la remerciait de son succès. »¹⁷.

Conclusion

La grille d'interprétation des personnages en termes de maladies ontiques de Noica est une approche originale, la première tentative de ce genre. Les trois catégories de personnages que nous avons analysés – exceptionnels, pessimistes et marionnettes – sont présentes dans toutes les œuvres de Guy de Maupassant.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 479.

Il serait excessif de dire qu'il y a eu une influence déclarée de Guy de Maupassant sur l'œuvre de Constantin Noica ; peut-être vaut-il mieux affirmer que l'on note beaucoup de similitudes entre les deux œuvres. Noica reconnaît la valeur indéniable du travail de Maupassant, et le surnom, *Big Guy*, n'est pas une simple affirmation gratuite, mais il cache un fort sentiment d'admiration pour la capacité de créer une œuvre dans laquelle l'inscription des personnages dans la réalité immédiate cache un fort substrat philosophique.

Annexe

Constantin Noica (1909-1987)

Constantin Noica, écrivain, philosophe, essayiste roumain, membre éminent de la *génération de feu* (la génération 1927, à côté d'Emil Cioran, de Mircea Eliade, de Mircea Vulcănescu), est l'un des plus importants philosophes roumains ; dans son œuvre, la composante nationale détient une place de choix.

Dans la lignée de Heidegger, on assiste, dans la philosophie de Noica, à une construction de l'identité (culture-civilisation) se rapportant à deux questions fondamentales : « *Qu'est-ce que la Roumanie ?* » et « *Qui est la Roumanie ?* ». Autour de ces deux questions s'articule tout entière la typologisation idiomatique de la philosophie de Constantin Noica. La différence entre les Roumains et les Européens est donnée par le rapport entre la question et celui qui la pose. Pragmatique par excellence, l'esprit européen a toujours mis l'accent sur la question « *Qu'est-ce que la Roumanie ?* », et les réponses se sont concentrées autour d'un noyau de minimalisation : la Roumanie est une petite culture, une culture seconde, qui vit sa destinée dans un contexte mineur de point de vue social, politique et historique. La Roumanie porte le sceau d'un stigmatisme historique et s'anéantit. L'étiquetage est une caractéristique des grandes cultures, des cultures supérieures. Mais, l'on a mal posé la question ; elle doit l'être, dans la lignée de Heidegger, à celui qui la pose : « *Qui est la Roumanie ?* » et, alors, on change de perspective.

La composante nationale dans la philosophie de Noica est née grâce au fait d'avoir en entier repensé, essentiellement dans son âme, l'esprit roumain. « *Qui est la Roumanie ?* » C'est un lieu où la spécificité du silence résonne dans l'être de la foi ; un chronotope dans lequel le fatalisme se tresse avec la sérénité cathartique, et où l'humilité et l'humiliation font parler les âmes aux anges. Dans l'âme pastorale du Roumain, Constantin Noica identifie *un manque de repos de la créativité*, et dans les hypostases du manque de l'autre il découvre, dans la lignée

de Kant, une unité synthétique de l'expansion, avec laquelle on est resté dans une récurrente *fermeture qui s'ouvre*. Nous [les Roumains] avons construit pour nous-mêmes une identité en rupture à cause du complexe d'infériorité que nous avons créé/que nous avaient créé tous ceux qui étaient les actants d'une histoire qui n'a plus eu de patience avec nous. Ce statut de marginal a eu sa face et son revers : un charme douteux par lequel nous n'avons, malheureusement, pas réussi à exploiter cette double identité à nous. Nous avons attendu aux portes de l'Orient et nous ne sommes pas partis de ces portes de l'Orient, malgré notre identité incertaine. Nous avons construit pour nous-mêmes un prototype du devenir, dans un espace ondulatoire, avec lequel nous avons voulu défier la culture du centre.

La composante nationale a été largement débattue par Constantin Noica tout au long de sa vie : *Le Parler philosophique roumain*¹⁸, *Création et beau dans le parler roumain*¹⁹, *Le Sentiment roumain de l'être*²⁰, *Propos ensemble sur le parler roumain*²¹, *Priez pour notre frère Alexandre*²², *Journal d'idées*²³, *Journal philosophique*²⁴, *Essais de dimanche*²⁵, *Introduction au miracle eminescien*²⁶ (Mihai Eminescu /1850-1889/ est le plus important poète roumain), *Les Signes de Minerve*²⁷, *Entre l'âme et l'esprit*²⁸, *Six maladies de l'esprit contemporain*²⁹, *L'Équilibre spirituel*³⁰, *Pages sur l'âme roumaine*³¹, *La Mort de l'homme de demain*³².

18 Constantin Noica, *Rostirea filozofică românească*, București, Editura Științifică, 1970.

19 Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1973.

20 Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Editura Eminescu, 1978.

21 Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, București, Editura Eminescu, 1987.

22 Constantin Noica, *Rugați-vă pentru fratele Alexandru*, București, Editura Humanitas, 1990.

23 Constantin Noica, *Jurnal de idei*, Text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleșu, Sorin Vieru, București, Editura Humanitas, 1990.

24 Constantin Noica, *Jurnal filozofic*, București, Editura Humanitas, 1990.

25 Constantin Noica, *Eseuri de duminică*, București, Editura Humanitas, 1992.

26 Constantin Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu și Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1992.

27 Constantin Noica, *Semnele Minervei*. Publicistică I 1927-1929, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1994.

28 Constantin Noica, *Între suflet și spirit*. Publicistică II 1930-iunie 1934, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1996.

29 Constantin Noica, *Șase maladii ale spiritului contemporan*, București, Editura Humanitas, 1997.

30 Constantin Noica, *Echilibrul spiritual*. Studii și eseuri 1929-1947, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 1998.

31 Constantin Noica, *Pașini despre sufletul românesc*, Ediția a doua, București, Editura Humanitas, 2000.

32 Constantin Noica, *Moartea omului de mâine*. Publicistică III iulie 1934-iunie 1937, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București, Editura Humanitas, 2004.

Un deuxième aspect qui mérite d'être mentionné est celui lié à l'idéal de Noica – celui de former une école de philosophie, l'École de Păltiniș³³ – une expérience formatrice de la culture contemporaine. La pédagogie de Noica n'a pas été une simple exhortation ; ceux qui avaient le courage de pénétrer les secrets de Păltiniș le faisaient tout en assumant un effort cathartique propre en vue de l'atteinte de la performance culturelle. Noica n'a obligé aucun de ses disciples à suivre son modèle, il n'a pas écrasé ses disciples sous le besoin de l'idéal de performance culturelle, mais il a essayé, autant que possible, d'incarner dans un scénario initiatique unique le besoin d'ascèse culturelle. Păltiniș est devenu un espace d'« ébullition » et de concentration maximum d'une conscience élevée, singulière ; c'est le temps d'une destinée qui, en isolement et limites, rompt le cercle de fer de la fatalité, devenant une partie de l'âme de son peuple. L'École de Păltiniș a été un événement unique et irrépétable, un exercice spirituel dans lequel les participants se sont laissés réunir par le bonheur et la magie du dialogue avec leur maître.

Membre de la génération de feu, « *curieux* » de la génération '60, contemporain de la génération '80, C. Noica est omniprésent. Grâce à lui, une génération de jeunes gens a redécouvert *soteria* [le salut] par la culture. C'est la chance culturelle et littéraire d'une génération qui a la mission extrêmement difficile de faire des arrêts sur le chemin de la pensée et de méditer sur la parole donnée. De Noica va nous rester l'idée du modèle ancré dans l'*en deçà* des générations passées et dans l'*en delà* des générations futures.

Constantin Noica a réussi à être et à rester encore une vibration par le simple fait qu'il avait résisté aux prisons communistes, qu'il avait créé une école de culture ; et, puis, il a été un personnage incommode, autant pendant sa vie qu'après son décès ; la vibration noïcienne s'est incarnée dans l'École de Păltiniș.

33 « [...] sorti de prison et retiré dans les Carpates méridionales, Noica avait déjà réussi à reconstituer son groupe de travail en rejoignant d'autres jeunes philosophes avec lesquels il organise – dans une demi-clandestinité – ce qui deviendra et reste aujourd'hui encore l'école de Păltiniș. », affirme Virgil Ciomoș dans « Le hégélianisme roumain : Constantin Noica et la Logique de Hegel », in Hegel et le droit naturel moderne, Coordination scientifique J.-L. Vieillard-Baron et Y. C. Zarka, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2006, coll. « Recherches sur l'Idéalisme et le Romantisme Allemands », t. III, p. 217.

Maria-Zoica Ghițan (PhD), a graduate of Babeș-Bolyai University from Cluj-Napoca, is interested in philosophy, literature, comparative literature, teaching modern languages, business communication, intercultural communication and Romanian as a foreign language. She is also a graduate of two MA programs (*British Cultural Studies* and *History of Images-History of Ideas* – comparative literature). In 2010 she earned her PhD degree in Philology with a thesis entitled *Influența lui Constantin Noica în literatura română* (*The Influence of Constantin Noica on the Romanian Literature*) and in 2015, she published it. She is also the author of *Pathway to Business English* (2016). Her research activity includes studies published in magazines, scientific journals, volumes, as well as in national and international colloquium papers.

Narrativité

Perspective narrative dans « La Maison Tellier » : réalisme, ironie et humour

Narrative Perspective in “*La Maison Tellier*”: Realism, Irony and Humour

Liliana Anghel *

The social and literary atmosphere of the second half of the 19th century led Maupassant to apply a sharp criticism on the French society; he used the whole range of satirical tones, from the kind irony to the biting sarcasm. In this essay, we emphasized the realistic aspects, entangled with the narrative and stylistics proceedings including irony and humour. We established the narrative perspective by a comparison between the narrative typology of Lintvelt and Genette’s theory of “focalisation”. Here the ideological position of the “model author” is to be deduced from the precise fictional universe that he describes. We proceeded with an analysis of several memorable scenes, in which the omniscient narrator excels in introducing, in an implicit way, his derision of this mercantile world, based upon the contrast between the apparent morality and the secret debauchery of some honourable citizens, along with the moral nonchalance of a few prostitutes.

criticism; G. Genette; humour; J. Lintvelt; narrative perspective.

LA NOUVELLE « LA MAISON TELLIER »², PARUE EN 1881 DANS LE RECUEIL AUQUEL elle donne le titre, est une parfaite illustration du fait que le jeune Maupassant suivait consciencieusement les conseils de son maître Flaubert : à la composition harmonieuse s’ajoutent les portraits très réalistes des personnages et des descriptions précises, des attitudes, accompagnées d’un presque imperceptible

2 Toutes les références à la nouvelle renvoient à Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles (CN)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1974.

* University of Bucharest, Romania

clin d'œil de l'auteur au lecteur, sous la forme de l'ironie, de l'humour et de brèves observations psychologiques.

Le climat social et littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle a conduit Maupassant vers une critique acide de la société et, dans le cadre réduit du conte et de la nouvelle, il a pu user de toutes les nuances de la gamme satirique depuis l'ironie bienveillante, jusqu'au sarcasme le plus acerbe.

Dans le conte, Maupassant instituait le plus souvent un narrateur intradiégétique, homodiégétique, racontant à des narrataires intradiégétiques une aventure personnellement vécue ; par contre, dans la nouvelle, le narrateur et l'écrivain se confondent dans la plupart des cas, et c'est le lecteur (narrataire extradiégétique, virtuel) qui se constitue en public.

Dans cet exposé nous avons l'intention de mettre en évidence, par l'intermédiaire de la perspective narrative dominante (celle du narrateur extradiégétique hétérodiégétique omniscient) les aspects réalistes et les procédés narratifs et stylistiques de cette nouvelle. Pour déterminer la perspective narrative dans « La Maison Tellier », nous ferons appel à la typologie narrative de Jaap Lintvelt³, par comparaison à la théorie narrative des focalisations, de Gérard Genette⁴.

La typologie narrative de Jaap Lintvelt est fondée sur l'opposition fonctionnelle entre le narrateur et l'acteur ; cette dichotomie lui permet d'établir deux formes narratives de base : la narration hétérodiégétique et la narration homodiégétique. En accord avec la théorie narrative de Gérard Genette⁵, Lintvelt précise que la narration est hétérodiégétique si le narrateur ne figure pas dans l'histoire en tant qu'acteur ; par contre, la narration est homodiégétique si un même personnage remplit la fonction de narrateur de l'histoire (je narrant) et celle d'acteur (je narré) qui joue un rôle dans l'histoire⁶.

L'opposition entre le narrateur et l'acteur sert à déterminer le centre d'orientation du lecteur, et c'est grâce à ce critère que Lintvelt distingue ensuite, dans les deux formes narratives de base, plusieurs types narratifs différents : le type narratif auctorial, le type narratif actoriel et le type narratif neutre.

La nouvelle « La Maison Tellier », est une narration hétérodiégétique à laquelle correspond le type narratif auctorial, ayant comme centre d'orientation le narrateur, qui guide le lecteur comme organisateur (*auctor*) du récit. En

3 Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le Point de vue*, Paris, José Corti, 1981.

4 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 (chapitre « Discours du récit »).

5 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 252.

6 Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 38.

cette qualité, le narrateur dispose d'une perception externe et interne illimitée, connaissant parfaitement la vie de ses personnages, même les recoins les plus sombres de leur pensée et leur subconscient. Le narrateur est, donc, omniscient.

Gérard Genette appelle focalisation zéro⁷ la perspective narrative du narrateur omniscient. Au contraire, Lintvelt considère que le narrateur extradiégétique hétérodiégétique omniscient fonctionne comme sujet percepteur et, par conséquent, qu'il dispose d'une perspective narrative propre⁸. Sur ce point, nous sommes d'accord avec l'opinion de Jaap Lintvelt et, en plus, nous considérons que le narrateur est l'émetteur du récit, à distinguer soigneusement de l'auteur réel, car une identification trop hâtive entre le narrateur et l'auteur réel conduirait à une analyse plutôt biographique du texte narratif, et non pas à une analyse du contenu et des moyens d'expression.

Nous ne nions pas le fait que dans « La Maison Tellier » on puisse retrouver, comme le note si pertinemment Louis Forestier⁹, des traces, des influences de la vie et de l'expérience réelle de l'auteur (par exemple, le fait que Maupassant s'attaque dans cette nouvelle au tabou de la femme déçue, et qu'il traite le même sujet dans une chronique publiée le 26 mai 1881 dans *Le Gaulois*, chronique intitulée « Le Préjugé du déshonneur »¹⁰).

Cependant, notre propos étant de faire une étude narratologique, nous laisserons au second plan les possibles rapprochements entre le récit et la biographie de l'auteur réel. Pour cela nous avons adhéré à l'opinion de Umberto Eco, suivant laquelle l'auteur narrateur (c'est-à-dire, le narrateur extradiégétique hétérodiégétique) d'un récit à la troisième personne, est un auteur modèle, une voix narrante qui s'adresse malicieusement au lecteur et qui se manifeste comme stratégie narrative afin d'instruire, d'amuser, ou d'emporter l'adhésion des narrataires lecteurs aux idées énoncées par le narrateur¹¹. Lintvelt développe lui aussi cette idée en parlant d'un auteur abstrait et d'un lecteur abstrait, disposant chacun d'une position interprétative ou idéologique, qui représente leur perception subjective de la réalité à travers l'œuvre littéraire¹².

Cela signifie que dans un récit à la troisième personne à narrateur omniscient, comme « La Maison Tellier », il y a une force médiatrice qui

7 Gérard Genette, *op. cit.*, p. 206.

8 Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 48.

9 Voir Louis Forestier, « Notices, notes et variantes de *La Maison Tellier* », CN I, pp. 1361-1370.

10 Voir Louis Forestier, commentaire à la note 3, p. 256, *op. cit.*, p. 1366.

11 Voir Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1994, p. 25.

12 Voir Jaap Lintvelt, *op. cit.*, p. 18.

s'interpose entre les événements narrés et le lecteur et cette force médiatrice se reflète dans la coopération interprétative ou dans la relation de complicité qui s'établit entre l'auteur modèle et le lecteur modèle (narrataire virtuel et idéal). Il faut préciser que dans la nouvelle choisie pour notre étude, la position idéologique de l'auteur modèle ne peut être déduite qu'indirectement du choix du sujet et d'un univers diégétique bien déterminé, autant que des procédés narratifs et stylistiques employés.

Dans « La Maison Tellier », le narrateur raconte en trois parties relativement équilibrées, plusieurs épisodes de la vie des « pensionnaires » d'une maison de tolérance de Fécamp. La nouvelle débute sous le signe du réalisme, sur un ton objectif, sans aucune affectation : « On allait là chaque soir, vers onze heures, comme au café, simplement. »¹³. L'emploi du pronom indéfini « on », de l'adverbe de lieu « là » et de l'adverbe de manière « simplement », suggère déjà un univers familier, où les choses se passent d'une manière naturelle, sans complications. Mais, cette phrase inaugurale dissimule une intention de la part de l'auteur : celle de plonger d'emblée le lecteur dans cet univers familier, et aussi de suggérer, par contrecoup, que ces réunions amicales sont, aux yeux de la société bourgeoise, une transgression des normes de conduite morale. Nous apprenons ensuite que ces « on » ou « ils » sont d'honorables bourgeois de Fécamp, qui se rencontrent tard dans la soirée pour prendre une « chartreuse en lutinant un peu les filles » et pour causer « sérieusement avec Madame, que tout le monde respectait »¹⁴.

Dès ce moment, le lecteur est averti qu'il s'agit d'une maison de tolérance, que le narrateur ne tarde pas à décrire et à situer avec précision : « une maison toute petite, peinte en jaune, à l'encoignure d'une rue derrière l'église Saint-Étienne et, par les fenêtres, on apercevait le bassin plein de navires qu'on déchargeait »¹⁵. Comme le relève Louis Forestier¹⁶, ces notations renvoient sans doute à la ville de Fécamp, ancrant la fiction dans la réalité connue, ou au moins vérifiable, pour le lecteur contemporain à Maupassant.

Les portraits des personnages qui occupent cette maison sont tout à fait réalistes, eux aussi. Ainsi, Madame, la patronne de la maison, provenant d'une famille de paysans du département de l'Eure, n'avait pas hésité à accepter cette profession, qu'elle jugeait, à l'unisson avec son mari, comme étant plus avantageuse que leur métier d'aubergistes. Et le narrateur omniscient ajoute sur

13 CN I, p. 256.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*

16 Louis Forestier, commentaire à la note 2, p. 256, in *op. cit.*, p. 1366.

un ton objectif : « le préjugé du déshonneur, attaché à la prostitution, si violent et si vivace dans les villes, n'existe pas dans la campagne normande »¹⁷. De sorte que le paysan « envoie son enfant tenir un harem de filles comme il l'enverrait diriger un pensionnat de demoiselles »¹⁸.

Par cette comparaison entre une maison de débauche et un pensionnat de jeunes filles, l'auteur modèle satirise l'amoralité du paysan normand, suggérant au lecteur que le jugement du paysan est fondé sur l'âpreté au gain, et non pas sur les valeurs de la vertu. Un trait d'ironie perce un peu plus loin, à propos de la mort subite de Monsieur : « sa nouvelle profession, l'entretenant dans la mollesse et l'immobilité, il était devenu très gros et la santé l'avait étouffé »¹⁹.

Les détails de l'aspect physique de M^{me} Tellier (comme l'embonpoint, le teint pâle et luisant, les rares cheveux, faux et frisés entourant son front), complétés par des détails d'attitude (comme son intarissable bonne humeur, son amabilité et le sérieux de sa conversation), convergent vers le plus important aspect de sa personne, celui de passer pour « absolument sage »²⁰, c'est-à-dire vertueuse, et se montrant toujours choquée par les gros mots. Aidé par son omniscience auctorielle, le narrateur complète le portrait : « Enfin, elle avait l'âme délicate, et bien que traitant ses femmes en amies, elle répétait volontiers qu'elles « n'étaient point du même panier » »²¹. Par le portrait qu'il fait de la patronne de l'établissement, le narrateur montre d'une manière implicite au lecteur le contraste entre la moralité affichée et l'immoralité profonde de celle-ci, dominée par l'idée du profit.

Les portraits des autres femmes de la maison Tellier sont aussi circonstanciés que celui de Madame : les deux servantes du café situé au rez-de-chaussée, Louise Cocote et Flora Balançoire, semblent être des cuisinières costumées pour un carnaval et elles sont désignées dans le port sous le sobriquet des « deux Pompes ». Ce sobriquet ironique est doublement significatif, car il peut éveiller dans l'esprit du lecteur l'image d'un appareil aspirant les liquides, mais aussi un sens figuré du terme pompe (en langage familier, exercice de musculation) : en absorbant des boissons et des baisers, assises en des postures indécentes en travers des jambes des clients, elles poussaient ceux-ci à la consommation.

17 *Ibid.*

18 CN I, p. 257.

19 *Ibid.*, p. 258.

20 *Ibid.*, p. 257.

21 *Ibid.*

Quant aux dames du premier étage, Fernande, Raphaëlle et Rosa la Rosse, chacune doit incarner, malgré son aspect ordinaire « un résumé de type féminin, afin que tout consommateur pût trouver là, à peu près du moins, la réalisation de son idéal »²². Ainsi, Fernande, représentant la belle blonde, est presque obèse et sa chevelure « pareille à du chanvre peigné, lui couvre insuffisamment le crâne »²³ ; par contre, Raphaëlle, qui est très maigre « roulure des ports de mer, joue le rôle de la belle Juive »²⁴. La dernière, Rosa la Rosse (ayant un sobriquet fondé sur un calembour) est « une petite boule de chair, tout en ventre avec des jambes minuscules »²⁵. Elle est gaie, bavarde, gourmande et chante volontiers des couplets grivois ou sentimentaux.

Pour compléter les portraits de ces prostituées ordinaires, seront esquissés ensuite les habitués de la maison Tellier ; il s'agit des six ou huit bourgeois du début : des commerçants et des fonctionnaires de la ville, se réduisant à des « particuliers ventrus, qui se livraient chaque soir à cette débauche honnête »²⁶. Par l'emploi de l'oxymoron « débauche honnête » le narrateur souligne ironiquement la médiocrité de ces bourgeois, se plaisant dans la compagnie de filles publiques.

Nous considérons que les portraits des habitués de la maison close ne sont pas faits d'emblée, mais plutôt éclairés progressivement, au cours d'une scène humoristique : un soir de printemps, ces honorables bourgeois sont contrariés par le fait que la maison est close pour de bon.

De cette façon, l'auteur modèle joue sur le double sens du syntagme « maison close », afin de susciter de la part du lecteur une coopération interprétative. Dorénavant, le lecteur sait à quoi s'en tenir et découvre, amusé, les noms et les professions de ces bourgeois aisés et apparemment respectables : M. Poulin, marchand de bois et ancien maire, M. Duvert, armateur, M. Tournevau, saleur de poisson étant en plus « marié, père de famille et fort surveillé »²⁷, le jeune M. Philippe, fils de banquier, M. Pimpesse, le percepteur, M. Dupuis, l'agent d'assurances et M. Vasse, juge au tribunal de commerce. Non seulement la situation sociale et professionnelle de ceux-ci est en contraste flagrant avec leurs goûts polissons, mais, en plus, leurs noms ont des sonorités amusantes (par exemple, le vieux M. Poulin, qui se conduit comme un poulain échappé, M.

22 *Ibid.*, p. 258.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*, p. 259.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, p. 258.

27 *Ibid.*, p. 260.

Tournevau qui tourne bêtement autour de la maison fermée, comme un veau, M. Pimpesse, qui a un air pimpant), tandis que les autres noms ont des sonorités ordinaires (comme Duvert, Dupuis, Vasse).

À cause de la fermeture inexplicable de la maison, les bourgeois errent un peu dans la ville et rencontrent de temps en temps un autre compagnon de débauche, se rendant au même endroit. L'ennui aigrit les esprits et les bourgeois commencent à se quereller et, même, à s'adresser des propos injurieux. Pourtant, ces altercations sont maintenues dans les limites du registre verbal, tandis que l'exaspération des matelots anglais et français, sevrés de boissons et de la compagnie entraînante des deux Pompes, dégénère en une véritable rixe, comme en témoigne la citation suivante : « Les matelots français braillaient *La Marseillaise*, les anglais le *Rule Britannia*. Il y eut un ruement général contre les murs, puis le flot de brutes reprit son cours vers le quai, où une bataille éclata entre les marins des deux nations. »²⁸. En narrant objectivement cet incident, le narrateur ancre plus solidement la fiction dans la réalité, ironisant en même temps la conduite bestiale de ces gens du bas peuple, et la frayeur des bourgeois civilisés, qui s'enfuient ou se cachent pour ne pas être vus et compromis.

La première partie de la nouvelle finit par le rétablissement du calme nocturne de la ville et par la découverte de M. Tournevau, qui tourne encore autour de la maison close (au sens propre et figuré du terme) : il aperçoit, collée à un auvent, une pancarte contenant l'information « Fermé pour cause de première communion »²⁹.

Par le choix de cet élément narratif insolite, le narrateur introduit imperceptiblement une note d'ironie grandissante, depuis le dépit et la rancœur de M. Tournevau contre la police, qui n'a pas empêché la fermeture d'« un établissement d'utilité publique »³⁰ jusqu'au message laconique et hilarant, collé sur l'auvent de la maison de tolérance. L'effet cocasse frappe le lecteur, qui ne tarde pas à se demander quelle pourrait être la relation entre une maison de débauche et la première communion, réservée aux êtres les plus purs, les enfants. L'auteur modèle fait donc usage d'un humour grinçant, qui provoque le comique de situation, de caractère et de mœurs.

Dans la seconde partie de la nouvelle, la perspective narrative dominante est toujours celle du narrateur omniscient, extérieur à la diégèse ; celui-ci commence par expliquer la raison de l'étrange message inscrit sur la pancarte de

28 *Ibid.*, pp. 261-262.

29 *Ibid.*, p. 262.

30 *Ibid.*

l'aument : M^{me} Tellier a décidé d'assister à la première communion de sa nièce et filleule, et elle a emmené toutes ses femmes, ne voulant pas les laisser seules à Fécamp. La cérémonie qui doit avoir lieu à Virville, dans l'Eure, est une occasion de rapprochement entre le menuisier Rivet et sa sœur, M^{me} Tellier. Le narrateur nous révèle, en plus, l'intention non avouée de Rivet, d'obtenir une promesse de testament en faveur de la petite, car la profession de sa sœur ne gêne nullement ses scrupules de paysan.

Pendant le voyage, elles traversent plusieurs localités, dont les noms (Virville, Beuseville, Bolbec, Rouen, Oiselle) sont réels, bien qu'ils n'indiquent pas d'une manière précise le trajet de ces dames en chemin de fer. Sous la caution de ces toponymes réels, l'auteur modèle crée une situation comique, mais réaliste : le bataillon de femmes, en toilettes voyantes et ridicules, tâche de se donner une contenance devant un couple de vieux paysans, sévères, en habits rustiques, flanqués d'un immense parapluie vert et d'un panier contenant trois canards effarés. Cet épisode est représentatif de l'art narratif de Maupassant car, par les portraits contrastés des personnages, l'auteur modèle souligne l'opposition entre l'être et le paraître, entre la condition de prostituée et la prétention de ces femmes d'être de véritables dames. Mais, leur attitude convenable ne dure pas longtemps parce que, sitôt après l'arrivée d'un commis voyageur « à l'air farceur et bon enfant »³¹, elles versent dans l'inconduite. Du premier coup d'œil, le monsieur se rend compte à qui il a affaire et les persifle sans ambages : « Ces dames changent de garnison ? [...] Pardon, je voulais dire de monastère. »³². Cette plaisanterie à double sens ne manque pas d'irriter Madame, mais le monsieur, par son expérience de voyageur de commerce, sait comment s'y prendre pour gagner la sympathie des femmes : il agace les canards et plaisante les deux vieux paysans, qui « plus affolés que leurs volailles, roulaient des yeux de possédés, sans oser faire un mouvement, et leurs vieilles figures plissées n'avaient pas un sourire, pas un tressaillement »³³.

Par la scène du wagon du train composée grâce au choix de faits banals et de détails d'attitude, l'auteur modèle réalise pleinement son intention de créer le comique de situation et de caractère. Ainsi, en dépit de leur air abruti et ridicule, le couple de paysans représente la société morale, qui respecte les lois et les convenances.

31 *Ibid.*, p. 264.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 265.

À leur arrivée à Virville, les six femmes sont chaleureusement accueillies par les Rivet, les parents de la petite communiant. Par les soins du narrateur, le lecteur est bientôt averti que les Rivet ne témoignent aucun dégoût aux prostituées, ils semblent même très honorés de leur visite et s'affichent avec elles dans le village, où ils les promènent « avec majesté »³⁴.

Une pointe d'ironie du narrateur se manifeste encore dans l'épisode de la nuit précédant la cérémonie religieuse de la première communion : la petite fille, ayant peur de dormir seule, se met à pleurer. Alors Rosa la Rosse va la chercher et l'amène dans son lit, où elle l'enveloppe de sa tendresse exagérée jusqu'à ce qu'elles s'endorment toutes les deux.

Jusque-là, le ton du narrateur est presque neutre ; mais la phrase suivante regorge de subjectivité et d'ironie : « Et jusqu'au jour, la communiant reposa son front sur le sein nu de la prostituée »³⁵. Cette image de l'innocence associée étroitement à celle de la débauche est comme un clin d'œil du narrateur au lecteur, comme un présage du sort réservé à la fillette.

Après la description du village au lever du soleil, marquée par les préparatifs soigneux des femmes pour la première communion de leurs enfants, le narrateur présente la cérémonie elle-même. Des détails réalistes, d'une précision picturale, rappelant les tableaux de Courbet, frappent le lecteur :

Les parents, en tenue de fête, avec une physionomie gauche et des mouvements inhabiles des corps toujours courbés sur le travail, suivaient leurs mioches. Les petites filles disparaissaient dans un nuage de tulle semblable à de la crème fouettée, tandis que les petits hommes, pareils à des embryons de garçons de café, la tête encollée de pommade, marchaient les jambes écartées, pour ne point salir leur culotte noire.³⁶

Dans ce paragraphe, le narrateur a très bien rendu l'atmosphère de la cérémonie villageoise, avec une nuance de gravité, mais aussi de ridicule, relevée par les vêtements festifs et le maintien gauche des participants.

Ces modestes villageois sont stupéfaits ensuite, à l'église, par la présence des dames de la ville, « plus chamarrées que les chasubles des chantres »³⁷. Malgré le parti pris d'objectivité du narrateur, le comique de situation y est évident pour

³⁴ *Ibid.*, p. 268.

³⁵ *Ibid.*, p. 270.

³⁶ *Ibid.*, p. 271.

³⁷ *Ibid.*, p. 272.

le lecteur, qui sait bien que ces dames, auxquelles les paysans témoignent une grande considération, ne sont en réalité que des prostituées.

La satire de mœurs est virulente aussi pendant la scène de la première communion, qui se déroule dans l'église. La première partie de cette scène est une description recueillie, pleine de gravité, de l'office divin accompli par un prêtre âgé, vénérable. Toute l'assistance est pénétrée de la solennité du moment, dans une attente anxieuse de l'acte surnaturel, par lequel le prêtre va engendrer le corps de Dieu. Louis Forestier commente brièvement cette scène, en rappelant une expression de Pierre Cogny, « Maupassant, l'homme sans Dieu ». Selon Louis Forestier, cette scène ne suggère pas la position d'athéisme ou d'anticléricisme de l'écrivain, mais plutôt une angoisse de l'inconnaissable³⁸.

Pour ce qui est de l'auteur réel, Maupassant, nous souscrivons à l'opinion de Louis Forestier ; par contre, en ce qui concerne l'auteur modèle, nous considérons que celui-ci choisit de donner une note humoristique à cette scène, en associant le miracle à une exaltation collective, pendant laquelle toute l'assistance pleure à chaudes larmes.

L'apogée de l'ironie de l'auteur modèle est atteint au moment où Rosa la Rosse et ses compagnes, se rappelant leur propre innocence, si éloignée, du temps de leur première communion, se mettent à pleurer et déclenchent, par contagion, des sanglots irrépressibles, qui secouent l'humble église ; le passage suivant est éloquent en ce sens :

Soudain, dans l'église une sorte de folie courut, une rumeur de foule en délire, une tempête de sanglots avec des cris étouffés. Cela passa comme des coups de vent qui courbent la forêt ; et le prêtre restait debout, immobile, une hostie à la main, paralysé par l'émotion, se disant : « C'est Dieu, c'est Dieu qui est parmi nous, qui manifeste sa présence, qui descend à ma voix sur son peuple agenouillé. ». Et il balbutiait des prières affolées, sans trouver les mots, des prières de l'âme, dans un élan furieux vers le ciel.³⁹

Dans ce passage l'auteur modèle raille la naïveté de la foi du vieux curé, qui prend pour un miracle divin des manifestations d'hystérie collective. Cette

38 Voir Louis Forestier, commentaire à la note 1, p. 275, in *op. cit.*, p. 1369.

39 CN I, p. 274.

intention ironique est révélée au lecteur par l'allocution que le narrateur fait prononcer au prêtre :

Merci surtout à vous, mes chères sœurs, qui êtes venues de si loin, et dont la présence parmi nous, dont la foi visible, dont la piété si vive ont été pour tous un salubre exemple. Vous êtes l'édification de ma paroisse, votre émotion a échauffé les cœurs ; sans vous, peut-être, ce grand jour n'aurait pas eu ce caractère vraiment divin. Il suffit parfois d'une seule brebis d'élite pour décider le Seigneur à descendre sur le troupeau.⁴⁰

Cette citation nous semble fort utile à notre intention de démontrer que l'ironie de l'auteur modèle se fait jour en dépit de l'apparente objectivité du narrateur. Le discours du prêtre abonde en termes religieux (comme « la foi », « la piété », « la paroisse », « la brebis », « le Seigneur », « le troupeau ») et en expressions d'admiration et de gratitude qui amusent le lecteur, averti de la véritable condition de ces dames.

Dans ce passage, on observe un décalage entre l'idéologie de l'auteur modèle et l'idéologie du personnage, car les paroles du prêtre sont chargées d'une ironie qu'on ne saurait lui attribuer, à lui, naïf et humble curé de village, doué d'une absolue bonne foi, ignorant complètement la condition de prostituées de ces « brebis d'élite ». De toute évidence, l'auteur modèle ne partage aucunement l'exaltation du vieux curé ; au contraire, par son ironie implicite, il vise à susciter dans l'esprit du lecteur un effet de contraste entre l'essence et l'apparence, source du comique de situation, de caractère et de mœurs.

La même intention ironique se manifeste par la mise en opposition de la cérémonie solennelle de la première communion avec les avances amoureuses grossières du menuisier Rivet envers Rosa la Rosse et avec la scène du trajet en charrette vers la gare, pendant laquelle tout le groupe braille à tue-tête une chanson libertine, *La Grand-Mère*.

Dans la troisième partie de la nouvelle, l'auteur modèle emploie la même stratégie textuelle que dans les deux parties antérieures, tout en communiquant les faits au lecteur selon la même perspective narrative, celle du narrateur omniscient. Étant revenues au logis, rafraîchies et la conscience satisfaite par la participation à une cérémonie religieuse de la pureté, les six femmes s'apprêtent

⁴⁰ *Ibid.*, p. 275.

pour la « besogne de chaque soir ». Le récit se déroule d'une manière alerte, englobant çà et là de brèves descriptions significatives, comme dans le passage suivant : « On soupa vite, puis, quand on eut repris le costume de combat, on attendit les clients habituels ; et la petite lanterne, allumée, la petite lanterne de madone, indiquait au passant que dans la bergerie le troupeau était revenu. »⁴¹.

L'ironie du narrateur se fait sentir dans ces deux phrases, par l'image de la lanterne rouge, associée par antiphrase à une lanterne éclairant les madones encastrées dans les murs, dans certaines villes ; on observe encore l'antiphrase du troupeau revenu dans la bergerie et l'on ne peut s'empêcher de sourire en pensant aux « brebis d'élite » qui y sont abritées. Il nous semble que, à ce moment, l'ironie du narrateur est d'un art accompli, car le terme de « troupeau » a une connotation ambivalente, évoquant à la fois l'innocence et l'animalité.

Le « cénacle du premier étage » se réunit dès neuf heures au salon de Jupiter (au nom pompeux, faisant allusion à la légende mythologique de Léda, grâce à un dessin vulgaire, qui agrémente l'intérieur, représentant Léda étendue sous un cygne) et le lecteur pénètre ainsi dans le train-train ordinaire de la vie de ces femmes, qui jouent les grandes dames, en buvant du champagne et en dansant convenablement, mais qui entraînent aussi, avec complaisance, les clients vers leurs chambres à coucher.

La clôture du récit est représentée par une réplique dévolue à Madame Tellier : « Ça n'est pas tous les jours fête. »⁴², dit-elle radieuse. À notre avis, dans cette clôture, le narrateur adopte la perspective d'un observateur extérieur, qui se garde bien de tirer une conclusion personnelle sur l'histoire et sur les personnages mis en scène. Cette objectivité apparente, doublée d'une ironie implicite, est une stratégie narrative de l'auteur modèle, visant à faire réfléchir le lecteur sur le sens de l'histoire, à le déterminer à apprécier lui-même les qualités ou les défauts des personnages, sans l'intervention évaluative du narrateur.

En tant que lectrice réelle de l'œuvre, nous pensons que la fête dont parle Madame Tellier n'est pas celle de la première communion à laquelle elles ont assisté, mais plutôt la joie de sentir la liberté de faire provision de bons souvenirs, de se plonger dans une réalité différente de la trivialité de leur existence ; au contraire, pour les bourgeois qui les fréquentent, la fête représente le rétablissement de l'ordre immoral dans leurs vies plates et enchaînées par les conventions sociales.

41 *Ibid.*, p. 280.

42 *Ibid.*, p. 283.

Chaque lecteur, en fonction de l'auteur modèle qu'il s'est projeté, a la liberté d'interpréter le texte à sa façon. Mais, l'auteur modèle Maupassant, dans sa création de nouvelliste, choisit les sujets les plus divers, les situations les plus humbles, les personnages les plus insignifiants et les traite avec un art si accompli, qu'il réussit à susciter une certaine interprétation de la part du lecteur. Dans « La Maison Tellier », cette interprétation doit être unanime, sans ambiguïté : par l'ironie parfois explicite, mais le plus souvent implicite, du narrateur, le lecteur reconnaît certains défauts de la société évoquée par Maupassant : l'hypocrisie et l'immoralité bonhomme de certains bourgeois soi-disant honorables, de même que l'insouciance amoralité des villageois de ce temps.

Liliana Anghel (PhD in Philology), University of Bucharest since 2003. She is an Associate Professor at the Faculty of Foreign Languages and Literatures and she teaches French literature of the 19th century, French culture and civilisation and translation courses. Her research interests are French and Romanian literature, narratology, French culture and civilisation. Main publications: *Modèles narratifs dans les contes et les nouvelles de Guy de Maupassant* (PhD Thesis), 2004; *Stratégies de l'auteur et du narrateur dans la nouvelle et le roman. Études narratologiques sur le XIX^e siècle français*, 2010; *Les Jeux du narrateur. Essais sur les instances du récit*, 2013; *Reflets de l'histoire dans la vie culturelle, la littérature et les arts en France au XIX^e siècle*, 2014; *Réalisme et naturalisme dans l'œuvre de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant*, 2016.

La Figure de l'écart dans « Une partie de campagne »

The Figure of 'écart' in *A Countryside Excursion*

Clotilde Marquis *

“**A** Countryside Excursion”, written in 1881 and almost immediately incorporated into the collection *The Maison Tellier*, is nowadays considered as emblematic of Maupassant’s mastery in the art of short story. Under the comforting, easy appearances of bourgeois ribaldry (which did fool some), this tale of a foursome country excursion depicts a world where perception remains limited and fragmented; a reality deepened by the tension between the urge to stray and the pressure to stay, between difference and reproduction, conformity to a moral, aesthetic or discursive norm. Captivating his readers by sensuality, Maupassant lastly invites them to ponder the weakness of human condition and the parallel, irreconcilable tragedies of men and women.

art of short story; country excursion; human condition; limited & fragmented perception; tragedies.

PUBLIÉE DANS *LA VIE MODERNE* LES 2 ET 9 AVRIL 1881, PUIS INTÉGRÉE AU RECUEIL *La Maison Tellier*, qui paraît en mai 1881, « Une partie de campagne » s’y insère entre « Le Papa de Simon » – nouvelle campagnarde – et « Au printemps » ; or, l’action d’« Une partie de campagne » se déroule dans un cadre printanier. Dès sa première phrase : « On avait projeté depuis cinq mois d’aller déjeuner aux environs de Paris² le jour de la fête³ de M^{me} Dufour, qui s’appelait Pétronille »⁴, la nouvelle se trouve ainsi placée, dans l’économie du recueil, sous le signe de l’entre-deux, autrement dit de l’écart.

2 Donc, pour l’époque, à la campagne.

3 Sainte Pétronille est fêtée le 31 mai.

4 Guy de Maupassant, *La Maison Tellier. Une partie de campagne et autres nouvelles (Une p. de c.)*, édition établie, présentée et annotée par Louis Forestier, nouvelle édition revue, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique » n° 2783, 1995, rééd. 2010, p. 142.

* Master’s degree at Paris-Sorbonne University, France

Pour synthétiser et simplifier les définitions des dictionnaires, l'écart, c'est au sens premier le fait d'écarter ou de s'écarter, mais aussi le défaut de conformité à un modèle théorique ou idéal ou, encore, la transgression d'une règle ou d'une norme. J'appellerai donc écart, essentiellement, le fait de s'écarter d'une norme, d'un canon, d'un lieu ou d'une voie qui pourraient être réels ou figurés, soit pour en rejoindre un autre – il y a alors tension entre deux pôles –, soit pour aboutir entre deux, c'est-à-dire à la singularité, à l'exception. Or, au sein de *La Maison Tellier*, « Une partie de campagne » est en outre la seule nouvelle dont le titre commence par un article indéfini, là encore programmant l'écart, puisqu'il existe une tension interne à cet article même : se trouve-t-il en emploi générique, exprimant le caractère typique d'un divertissement cher aux boutiquiers parisiens de l'époque, ou en emploi spécifique, signifiant le caractère singulier de cette partie de campagne tournant à la partie carrée ? Singularité, par conséquent encore une fois écart, caractère unique de l'anecdote, ou typicité, donc norme, généralité, « moyenne des événements humains »⁵, c'est tout l'enjeu de la nouvelle, voire de l'art de conteur de Maupassant.

L'écart tonal, esthétique et stylistique

L'écart est en premier lieu perceptible dans la tonalité du texte, entre prosaïsme et lyrisme ; ainsi, le narrateur parle familièrement de « M. Dufour, que la campagne émoustillait déjà »⁶, tandis que les mêmes effets produits par les mêmes causes sont, lorsqu'il s'agit d'Henriette – à la fois troublante et troublée –, dépeints bien plus longuement et dans un tout autre registre : « Un besoin vague de jouissance, une fermentation du sang parcouraient sa chair excitée par les ardeurs de ce jour. »⁷, ou encore : « Elle écoutait l'oiseau, perdue dans une extase. Elle avait des désirs infinis de bonheur, des tendresses brusques qui la traversaient, des révélations de poésies surhumaines, et un tel amollissement des nerfs et du cœur, qu'elle pleurait sans savoir pourquoi. »⁸. L'oiseau, le rossignol, est d'ailleurs le point de convergence des « poétiques tendresses »⁹, de l'évocation objective de la nature et de la brutale réalité érotique : résorption ou, au contraire, révélation de l'écart ? La suite de cette étude y répondra.

5 Guy de Maupassant, « Les Bas-fonds » [*Le Gaulois*, 28 juillet 1882]. [En ligne]. URL : <<http://maupassant.free.fr>> (Consulté le 22 juin 2013).

6 Guy de Maupassant, *Une p. de c., op. cit.*, p. 144.

7 *Ibid.*, p.150.

8 *Ibid.*, p.151.

9 *Ibid.*, p.150.

Sur le plan esthétique, l'écart découle du paradoxe flaubertien et maupassantien selon lequel on ne peut restituer le réel que par le biais de sa rectification, thématisé lorsque l'un des canotiers, se comportant en hypostase de Maupassant, « raconta sa vie de chaque jour, poétiquement »¹⁰. La description, élément essentiel de l'écriture réaliste et naturaliste, joue son rôle en assurant au texte un très fort ancrage référentiel, en particulier topographique et sociologique : ainsi, le panorama que découvrent les Dufour au rond-point de Courbevoie ; ou l'auberge Poulin, où Maupassant louait une chambre ; ou encore les canotiers reconnaissables à leur costume, à leur visage hâlé et à leurs bras « robustes comme ceux des forgerons » (dont il a été question dans la précédente nouvelle du recueil, « Le Papa de Simon ») et empreints de « cette grâce élastique des membres qu'on acquiert par l'effort, si différente de la déformation qu'imprime à l'ouvrier l'effort pénible, toujours le même »¹¹. Il y a donc successivement assimilation et différenciation, par rapport au modèle alors célèbre de l'ouvrier forgeron, pour caractériser de la manière la plus précise possible cette musculature des canotiers qui les révèle en tant que groupe social privilégié, puisque opposée à la fois au corps déformé de l'ouvrier, travailleur de force, mais ignorant le loisir des sports, et au corps flaccide du boutiquier, à qui la pêche au goujon tient lieu d'exercice – voir le spectacle édifiant qu'offriront Dufour et son commis s'essayant à la gymnastique. L'écart réside alors dans le fait que ces descriptions, tout en remplissant les fonctions que leur assigne le réalisme, permettent le déploiement d'une écriture du mouvement, de la couleur et de la lumière souvent qualifiée d'impressionniste, évoquant Monet (*Le Pont d'Argenteuil*, 1874), Renoir ou encore Courbet (*Les Demoiselles des bords de la Seine*, 1857), à quoi s'ajoute une référence picturale précise, presque explicite – *Les Hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard.

Enfin, l'écart est également stylistique, mettant à mal l'univocité du lexique ou du discours pour, précisément, éviter l'écart de langage – l'inconvenance – en exploitant les ressources de l'ironie, de l'équivoque, de ces doubles sens et sous-entendus auxquels Maupassant excelle. Pour ne citer que quelques exemples, le chat de l'auberge Poulin, « intérieurement flatté sans doute » des avances de la grand-mère, se dérobe coquettement, « la queue dressée »¹². L'attitude de M.

¹⁰ *Ibid.*, p.148.

¹¹ *Ibid.*, p.147.

¹² *Ibid.*, p. 146.

Dufour devant les yoles comparées à « deux grandes filles minces »¹³ invite à un plaisant décryptage :

Et il les détaillait en connaisseur. Il avait canoté lui aussi, dans son jeune temps, disait-il ; voire même qu'avec ça dans la main – et il faisait le geste de tirer sur les avirons – il se fichait de tout le monde. Il [...] plaisanta sur le mot « *dames* », dont on désigne les deux montants qui retiennent les avirons, disant que les canotiers, et pour cause, ne sortaient jamais sans leurs *dames*. Il s'échauffait en pérorant et proposait obstinément de parier qu'avec un bateau comme ça, il ferait six lieues à l'heure sans se presser.¹⁴

Le texte masque et dévoile simultanément, à l'adresse d'un lecteur complice, l'un de ces malentendus conjugaux qu'affectionne la littérature réaliste et naturaliste : l'effervescence du boutiquier trahit une insatisfaction sexuelle en fait analogue à celle de son épouse, qu'un peu plus haut il « mit en mouvement avec une peine infinie »¹⁵ pour lui procurer une jouissance de substitution, celle de l'escarpolette. Selon un procédé familier à Maupassant, le comique de ce passage s'enrichit encore à la relecture de la nouvelle : tandis que Dufour et son commis convoitent les *dames* des canotiers, ce sont en fait ces derniers qui embarqueront pour Cythère les compagnes des boutiquiers, M^{me} Dufour et Henriette. Défaite annoncée pour Dufour et le « jeune homme aux cheveux jaunes » (cette note de couleur, unique, mais insistant élément de description du commis, est-elle un présage de son futur statut de mari trompé ?) puisqu'un peu plus loin encore, lors de la désastreuse séance de gymnastique déjà évoquée, le pan de chemise menaçant « d'évacuer leurs pantalons pour battre au vent comme des étendards »¹⁶ prend des allures de drapeau blanc : après avoir tenté de faire parade de leur (peu de) vigueur, les deux hommes capitulent, leur virilité en déroute, à la fois face aux attentes des femmes et face aux mâles dominants, qu'ils laisseront pacifiquement disposer de leurs compagnes.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 145.

16 *Ibid.*, p. 149. De même, à l'ouverture de la nouvelle, le rideau situé à l'arrière de la carriole « flottait au vent, comme un drapeau » (*Ibid.*, p. 142.).

La place fondamentale de l'écart dans les données du récit

En mettant sur pied une partie de campagne, projetée depuis cinq mois et réalisée à l'occasion de la fête de Pétronille¹⁷, les Dufour, littéralement, s'autorisent un écart, une rupture avec leur règle de vie quotidienne. Cet écart de régime se concrétise par un écart physique, le départ de la rue des Martyrs pour les bords de Seine, ou plutôt une succession croissante – dans l'ordre textuel, une gradation – d'écarts physiques qui, à leur tour, vont rendre l'écart moral bien plus considérable que prévu : le trajet de Paris à Bezons, l'entrée dans le terrain qui s'étend derrière l'auberge, puis sous le hangar où sont suspendues les yoles (premier indice de la présence des canotiers), ensuite la promenade sur la rivière, enfin l'entrée dans le bois et au cœur du bois, dans un espace isolé et ignoré, favorisent les étapes de la séduction et deviennent la figure de l'écart de conduite – cette sortie du « droit chemin » pour les femmes dites « honnêtes » que sont en principe Henriette et sa mère.

L'écart est ainsi, pour ces femmes, un rapprochement avec un autre homme, mais cette union aussitôt consommée se retourne en désunion. D'une part, parce que Henri et Henriette, aussitôt après s'être donnés l'un à l'autre, s'écartent l'un de l'autre : « 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. »¹⁸. D'autre part, parce que ces amours sont vouées à rester éphémères : si, au terme du récit, le bref désordre ne s'est pas annulé, contrairement à ce qu'affirme Sartre dans le troisième chapitre de *Qu'est-ce que la littérature ?*, c'est parce qu'il n'a pas été découvert. Certes, les conséquences à long terme de l'écart sont impossibles à évaluer ; peut-être déboucheront-elles sur une tragédie ; mais à court terme, l'écart n'aboutit qu'à la reprise de la vie normale, c'est-à-dire la reproduction du même. Ce qu'exprime le fait que l'intrigue est structurée et même constituée par de multiples dédoublements : M^{me} Dufour, épouse de M. Dufour, succombe au charme de l'un des canotiers tandis que l'autre, prénommé Henri, séduit Henriette, la fille des Dufour, qui épousera cependant l'apprenti et successeur désigné de son père. À la fois écart et répétition à l'identique, le dédoublement donne à lire une réalité limitée et fragmentée, la seule, selon Maupassant, à laquelle puisse accéder la perception humaine : Pierre Brunel note ainsi que les Dufour croient voir la campagne, la nature (« En arrivant au pont de Neuilly, M. Dufour avait

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, p. 153.

dit : – « Voici la campagne enfin ! » – et sa femme, à ce signal, s'était attendrie sur la nature. »¹⁹), quand ils n'ont sous les yeux qu'un coin de nature, une *partie* de campagne²⁰.

Pour ne citer qu'un seul de ces dédoublements, les portraits d'Henriette et de sa mère forment, tout au long du récit, un diptyque où la grivoiserie cocasse de la seconde sert de repoussoir à la sensualité innocente de la première. La réaction des canotiers est sans équivoque : « Ils échangèrent rapidement un sourire en voyant la mère, puis un regard en apercevant la fille. »²¹. On retrouve les deux pôles prosaïque et lyrique ; ainsi du double portrait à l'escarpolette, où M. Dufour et son commis « regardaient en riant » la jeune fille, d'un rire de complicité admirative, tandis que M^{me} Dufour fait la joie des gamins accourus « que des rires faisaient grimacer diversement »²². Cependant, on remarque le fait que Dufour et son gendre s'adressent tous deux à leur épouse en l'appelant « ma bonne »²³ ou, bien, le détail des « jambes fines » que la fille montre « jusqu'au genou »²⁴, alors que la mère « laiss[ait] voir le bas d'une jambe dont la finesse primitive disparaissait à présent sous un envahissement de graisse tombant des cuisses »²⁵. Henriette a entre « dix-huit [et] vingt ans »²⁶ : tous ces indices portent à croire que dans dix-huit autres années, à l'âge de sa mère, soit « trente-six ans environ »²⁷, elle en sera devenue la réédition, tandis que M^{me} Dufour elle-même occupera la place de la grand-mère. Femmes prises de mère en fille au double piège de la nature et de la société, de leur désir et du désir masculin, considérées par le narrateur même – et par le lecteur inscrit, comme en témoigne l'exophore mémorielle « une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens »²⁸ – en fonction du degré d'intérêt sexuel qu'elles peuvent présenter : la fille désirable, la mère grotesque, mais encore appétissante, la grand-mère anonyme (le lecteur ignore même si elle est la mère de M. ou de M^{me} Dufour), ne faisant l'objet d'aucune

19 *Ibid.*, p. 142.

20 Pierre Brunel, « Partir pour la campagne : de la famille Dufour à la maison Tellier », in [collectif] *Lectures de Maupassant. La Maison Tellier, Contes du jour et de la nuit*, dir. Sylvie Thorel, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2011, p. 47-59.

21 Guy de Maupassant, *Une p. de c.*, p. 147.

22 *Ibid.*, p. 145.

23 *Ibid.*, pp. 148, 155.

24 *Ibid.*, p. 145.

25 *Ibid.*, p. 144.

26 *Ibid.*, p. 145.

27 *Ibid.*, p. 144.

28 *Ibid.*, p. 145.

description ou notation descriptive, et réduite à mendier les faveurs du chat du restaurant, à se trouver « montée », mais dans la carriole, ou « prise », mais « par la nuit »²⁹ ... Cette grand-mère sans époux, logiquement veuve (une fille-mère s'accorderait mal avec la sociologie des Dufour) et encore travaillée par le désir, pourrait donc inaugurer la lignée de ces veuves maupassantiennes – que l'on songe aux nouvelles « L'Enfant » et « Un sage » de 1883, ou aux dames Paille, mère et fille, de *Mont-Oriol* – qui ont tout bonnement épuisé leur mari.

En outre, ces trois générations de femmes invitent à relire une précédente nouvelle du même recueil, « En famille », publiée dans *La Nouvelle Revue* le 15 février 1881, très peu de temps par conséquent avant « Une partie de campagne ». Le protagoniste d'« En famille », Caravan, effectue chaque jour pour regagner son domicile le même trajet que les Dufour font à titre exceptionnel pour gagner la campagne – dans l'hypothèse d'une lecture progressive et attentive du recueil *La Maison Tellier*, on notera la profonde ironie de ce rapprochement, puisque l'écart même est en fait routine, et de la pire espèce aux yeux de Maupassant : la routine des employés. Or, rentré chez lui, Caravan retrouve : sa mère ; sa femme, qui ressemble en tout à sa mère ; et sa fillette, copie conforme et précoce de sa femme. Dès lors, le lecteur, s'il compatit à la morne destinée des femmes, objets d'amour voués à perdre leur charme aussitôt qu'elles deviennent reproductrices, ne peut que plaindre également Dufour et son gendre – et les hommes en général, car chez Maupassant, l'antagonisme du mari et de l'amant (« Pétition d'un viveur malgré lui », démarquée dans « Une passion », « Le Gâteau », « La Porte ») ou la jalousie que nourrit le second mari envers le défunt (« Le Vengeur » repris dans *Bel-Ami*) se résout parfois en solidarité masculine face à la femme devenue l'ennemie.

La tragédie de la femme, éternelle insatisfaite, et celle de l'homme, « éternel mari » au sens dostoïevskien, demeurent donc parallèles, inconciliables jusque dans la rencontre amoureuse. Marc Smeets³⁰ a démontré que l'éloignement succédant à l'union charnelle chez Henri et Henriette illustre la théorie schopenhauerienne adoptée par Maupassant : l'assouvissement sexuel détermine chez l'homme un déclin irréversible de l'amour, tandis qu'il marque chez la femme le début du véritable amour, d'où un malentendu dont les conséquences vont du

29 *Ibid.*, p. 153.

30 Marc Smeets, « Huysmans, Maupassant et Schopenhauer : note sur la métaphysique de l'amour », in [collectif] *Guy de Maupassant, études réunies par Noëlle Benhamou, avec des documents inédits, Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature françaises*, vol. 48, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, pp. 21-31.

sordide au terrible. Conception que Maupassant expose entre autres – on pense évidemment, outre les nouvelles « Mots d’amour » et « Vains conseils » citées par Marc Smeets, à la liaison de Duroy et M^{me} Walter – dans la chronique « L’Art de rompre », publiée deux mois avant « Une partie de campagne » :

Or, l’affolement chez l’homme ne dure guère ; c’est la période d’attente. Le désir satisfait change l’amour en reconnaissance polie. [...] Mais la vaincue commence à aimer son vainqueur, bien faiblement encore, il est vrai, comme un usurier peut aimer le beau viveur à qui il vient de prêter cinq cents louis. Elle a fait une avance de fonds et elle veut rentrer dans ses frais. [...] Lui, de jour en jour, regarde de plus en plus les autres femmes [...]. Mais elle, de jour en jour, s’attache davantage [...]. L’affection de l’une augmentant toujours, et celle de l’autre diminuant sans cesse, ils en arrivent à faire comme deux musiciens jouant ensemble, dont l’un accélérerait peu à peu son mouvement, tandis que l’autre ralentirait le sien.³¹

Loin du chant du rossignol, c’est cette dysharmonie qui donne la note finale d’« Une partie de campagne », le subtil désaccord entre Henri, qui poursuivant son existence insouciant se borne à « songer le dimanche » à son aventure, et Henriette, enfermée par la société dans son mariage, par la nature dans son attachement sensuel, qui, elle, « y pense tous les soirs »³². Par un ultime écart, l’écriture frémissante et riante, ivre de lumière et de vie, selon les conclusions de Kelly Basílio³³, devient le véhicule d’une moralité pessimiste : l’amour ne laisse le choix qu’entre les meurtrissures de la liaison qui se rompt et les souffrances de la liaison qui se poursuit.

En creusant, pour ne pas dire sapant le réel, la figure de l’écart dans « Une partie de campagne » fonctionne comme un piège, une trappe ouverte sur l’inéluctabilité du destin, à la fois pour les personnages et pour le lecteur lui aussi captivé par les sens, dupé par les apparences rassurantes et faciles de la polissonnerie bourgeoise, au milieu de la campagne printanière, ce printemps schopenhauerien par lequel la nature enivre l’homme afin de lui faire accomplir la tâche qu’elle attend de lui, c’est-à-dire la perpétuation de l’espèce, comme

31 Guy de Maupassant, « L’Art de rompre » [*Le Gaulois*, 31 janvier 1881]. [En ligne]. URL : <<http://maupassant.free.fr>> (Consulté le 22 juin 2013).

32 Guy de Maupassant, *Une p. de c.*, in *op. cit.*, p. 155.

33 Kelly Basílio, « Trilles et frémissements. L’écriture « impressionniste » du désir dans *Une partie de campagne de Maupassant* », in [collectif] *Guy de Maupassant*, *op. cit.*, p. 33-44.

l'exprime Henri : « Les rossignols chantent dans le jour : c'est donc que les femelles couvent. »³⁴. Or, si le texte piège le lecteur en mobilisant tout l'imaginaire littéraire de la reverdie, comme celui du rossignol auquel succombe Henriette, la perpétuation de l'espèce ne s'y accomplira que sous une forme dérisoire : la métamorphose d'Henriette en nouvelle M^{me} Dufour. Par l'attrait d'une nouvelle fausseté légère, Maupassant convie son lecteur à méditer l'infirmité, voire le caractère désespéré de la condition humaine derrière ce qui pouvait sembler un simple divertissement de rencontre.

Clotilde Marquis is a French teacher, holder of a master's degree in French literature (Paris-Sorbonne University) and of an agrégation in French language and literature. Her PhD thesis "*Dark Genius*". *Writer, Book and Literature in the Works of Georges Bernanos* is currently on hiatus. She is especially interested in the late nineteenth and early twentieth century literature.

34 Guy de Maupassant, *Une p. de c.*, in *op. cit.*, p. 150.

Représentations

Des représentations de l'animal chez Maupassant

On Animal Representations in Maupassant's Work

*Ioana Alexandrescu**

This paper approaches the issue of the representation of the animal in Maupassant's short stories. It aims to display the abundance of functions and the broad significance spectrum that is covered by the animal in a work which echoes the interest in the animal question during the second half of the nineteenth century in France. The paper also deals with the animal-man relationship by creating a classification scheme according to three degrees of proximity between these two types of characters in Maupassant's textual frame.

animal; animal-man relationship; proximity degrees; short stories; types of characters.

L'ANIMAL EST SOUVENT AU CENTRE D'ÉVÉNEMENTS QUI FONT L'ACTUALITÉ : réflexions – dont la presse se fait l'écho – sur les frontières entre l'animal et l'homme, débats et campagnes de sensibilisation autour des chiens abandonnés, scandale des chevaux sauvages de Letea¹, en Roumanie, misère des poules pondeuses, espèces en voie de disparition, grippe porcine ou aviaire, xénogreffes, etc. Des organisations telles que PETA, Greenpeace, ou Anima Naturalis, pour n'en mentionner que quelques-unes, font du lobbying afin d'assurer aux bêtes une vie décente. Les ligues qui dénoncent la cruauté à l'égard des animaux se livrent à un important travail d'information pour nous sensibiliser à la condition des lapins aux yeux brûlés par les shampoings. Aussi, face à l'indignation suscitée par de telles pratiques, le marché développe-t-il des produits non testés sur les animaux, pour apaiser la conscience du consommateur, ce qui accroît les revenus des entreprises respectueuses de l'animal, et ainsi de suite.

1 Voir le reportage de Radu Ciorniciuc, Malin Oloffson, Sofia Boo, « Măcelul cailor din pădurea Letea » [L'Abattage des chevaux de la forêt de Letea], in *Casa Jurnalistului* [En ligne]. URL : <<http://casajurnalistului.ro/macelul-cailor-din-padurea-letea/>> (Consulté le 10 juillet 2017).

Sujet passionné du débat politique et législatif, le bien-être animal est aussi au cœur de deux branches de l'éthique appliquée : l'éthique animale et la bioéthique. Tandis que certains philosophes intègrent le problème animal dans l'abondance d'une œuvre axée sur d'autres thèmes, comme le fait, par exemple, Jacques Derrida², d'autres, tels que Peter Singer³ ou Elisabeth de Fontenay⁴, lui ont consacré le plus clair de leur œuvre. Les écrivains débattent volontiers de la condition animale, tout en mettant en mots et en fiction l'impact de la souffrance des bêtes : le Sud-Africain J. M. Coetzee, l'Américain Jonathan Safran Foer et le Colombien Fernando Vallejo militent actuellement dans leurs pages ou sur d'autres supports pour le bien-être animal.

Au XIX^e siècle, essentiellement dans la seconde moitié du siècle, les débats sur ce sujet étaient tout aussi actuels et sensibles. La Société Protectrice des Animaux fit son apparition en 1845 à Paris. Cinq années plus tard, le général Jacques de Grammont, scandalisé par les brutalités que l'on faisait subir aux chevaux dans les rues de Paris, créa la Ligue Française de Protection du Cheval et, surtout, fit voter la loi qui porte son nom. La loi Grammont libère l'animal de la catégorie légale d'objet de droit, à laquelle il appartenait, et prévoit des sanctions pénales, allant d'une amende de cinq à quinze francs ou d'un à cinq jours de prison, pour les coupables de mauvais traitements sur les animaux. Sous la pression de Victor Hugo, très alarmé par le problème et futur président de la « Ligue antivivisectionniste française », la première loi sur la protection des animaux domestiques est votée en juillet 1845, en dépit d'un Parlement persifleur dont les membres poussaient des cris d'animaux, avec des miaulements, des aboiements, des hennissements et des braillements. S'alignant sur la nouvelle législation, Napoléon III décrète en 1866 l'utilité publique de la Société Protectrice des Animaux.

Dans « Histoire d'un chien », Maupassant soutient l'appel de la Société Protectrice des Animaux qui veut créer un « asile pour les bêtes ». La nouvelle paraît dans *Le Gaulois* du 2 juin 1881, et s'ouvre sur ces lignes : « Ce serait là une espèce d'hospice, et un refuge où les pauvres chiens sans maître trouveraient la nourriture et l'abri, au lieu du nœud coulant que leur réserve l'administration. »⁵.

2 Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

3 Peter Singer, *Animal Liberation : A New Ethics for our Treatment of Animals*, New York, Random House, 1975.

4 Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, Paris, Fayard, 1998.

5 Guy de Maupassant, *Contes et Nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 vol., 1974-1979, t. i, p. 314. (Par la suite, nous ferons précéder les pages de cette édition par CN I ou CN II.)

Dans cette histoire, Guy de Maupassant construit, avec insistance, son plaidoyer en faveur de la Société de la Protection des Animaux. Il reprend, dans la variante « Mademoiselle Cocotte », la triste et effrayante histoire de cette chienne, hélas, trop chienne par son encombrante fécondité. Très sensible au problème animal, quoiqu'il pratique la chasse, l'écrivain manifeste son adhésion à la protection des animaux, prolongeant ainsi l'amour qu'il portait à ses bêtes les plus proches, ses chiens, Pel et Paf, ses chats, ses poissons rouges, son perroquet⁶. Il donne corps à cette fascination qu'attestent les nombreuses références animales tant dans son œuvre fictionnelle qu'au long de ses souvenirs de voyage.

La présence animale est déployée et symbolisée avec une tenacité remarquable dans son œuvre. Sans prétendre à l'exhaustivité, les lignes qui suivent envisageront l'abondance et la fécondité interprétative du champ animal dans les contes et nouvelles. Des ouvrages et des articles lui sont dédiés⁷, mais c'est un thème qui invite toujours à la réflexion, un thème vraiment privilégié, qui nous place au cœur même de la vision naturaliste et des débats de l'époque, d'où l'on peut voir le regard inquisiteur de l'homme étonné de se trouver des similitudes avec l'animal, déchu de son statut de mi-ange, découvrant une filiation et une fraternité troublantes, effrayé par la possibilité de retourner à ses origines, revalorisant l'animal puisqu'on lui a dit, Geoffroy Saint-Hilaire déjà, Charles Darwin aussi, qu'il n'était pas si radicalement différent de lui, ainsi qu'il le pensait jusque-là⁸.

En suivant la trace de l'animal dans l'univers de Maupassant, nous découvrons que c'est l'animal qui fait l'homme. L'animal fait l'homme par la mention de l'évolution des espèces dont on retrouve un écho délicieusement ironique dans « Le Docteur Héraclius Gloss », à une époque où l'on aimait à lire du Swedenborg et l'on parlait de magnétisme animal :

6 Dans ses mémoires, François Tassart mentionne à plusieurs reprises les animaux dont s'entourait Maupassant (*Souvenirs sur Guy de Maupassant*), Paris, Plon, 1911.

7 On pense en particulier à : Laurence A. Gregorio, *Maupassant's Fiction and the Darwinian View of Life*, New York, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », vol. 143, 2005 ; Jaap Lintvelt, « L'Homme et l'animal dans les Contes de Guy de Maupassant », in *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. XXXII, no 1-2, 1990, pp. 71-78 ; Pierre Glaudes, « Maupassant et l'animalité », in *Relire Maupassant*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 293-327 ; Jean Salem, *Philosophie de Maupassant*, Paris, Ellipse, 2000, pp. 30-40.

8 Ainsi, au Jardin d'Acclimatation, créé par Isidore Saint-Hilaire, fils de Geoffroy, dans le Bois de Boulogne : dans la même cage, le petit nègre fièrement apporté des Colonies et le singe ; dehors, les visiteurs suivaient du regard le nègre, puis le singe, puis de nouveau le nègre, en s'émerveillant des ressemblances trouvées.

L'âme passant du serpent au pourceau, du pourceau à l'oiseau, de l'oiseau au chien, arrive enfin au singe et à l'homme. Puis toujours elle recommence à chaque faute nouvelle commise, jusqu'au moment où elle atteint la somme de la purification terrestre qui la fait émigrer dans un monde supérieur. Ainsi elle passe sans cesse de bête en bête et de sphère en sphère, allant du plus imparfait au plus parfait pour arriver enfin dans la planète du bonheur suprême d'où une nouvelle faute peut de nouveau la précipiter dans les régions de la suprême souffrance où elle recommence ses transmigrations.⁹

L'animal fait l'homme par le milieu, pour employer un autre terme pilier du naturalisme : des contes ayant pour cadre la campagne montrent l'influence de l'environnement et de la compagnie des animaux, notamment sur ceux qui les côtoient le plus, les paysans. Les contes normands principalement illustrent comment, par un contact quotidien et par une sorte de mimétisme, se transmettent à l'homme des conduites et des comportements. Dans « Le Père Amable », pour faire marcher la ferme, la jeune paysanne veuve remplace très tôt son mari décédé comme l'on remplace un animal qui vient de mourir ou qui ne sert plus. Le rapport de l'homme à l'homme n'est donc pas toujours différent de celui qu'il entretient avec l'animal.

Dans « Histoire d'une fille de ferme », les animaux transfèrent leurs pulsions à la jeune paysanne qui s'occupe d'eux :

Les poules se vautraient dessus, couchées sur le flanc, et grattaient un peu d'une seule patte pour trouver des vers. Au milieu d'elles, le coq, superbe, se dressait. À chaque instant il en choisissait une et tournait autour avec un petit gloussement d'appel. La poule se levait nonchalamment et le recevait d'un air tranquille, pliant les pattes et le supportant sur ses ailes ; puis elle secouait ses plumes d'où sortait de la poussière et s'étendait de nouveau sur le fumier, tandis que lui chantait, comptant ses triomphes.¹⁰

À cette scène, qui préfigure la relation entre la jeune femme et son amant, font écho immédiatement après les sensations de la jeune fille « saisie par un bien-être bestial »¹¹.

9 CN I, p. 19.

10 *Ibid.*, p. 226.

11 *Ibid.*

Si l'on reste sur le terrain de l'amour, de la sexualité et du désir, on peut mentionner, par exemple, le rossignol d'« Une partie de campagne », qui exprime, par ses trilles, les différentes étapes de la jouissance que vivent les amoureux¹². Comme contrepoint à cette présence propice à l'amour, les vaches et les juments que Benoist de « La Martine » avait aidées à accoucher effacent l'amour qu'il portait à la jeune paysanne du conte, tombée du piédestal au moment même où la ressemblance aux animaux devient manifeste : « Alors il fit comme il avait coutume de faire aux bêtes, aux vaches, aux brebis, aux juments : il l'aida et il reçut dans ses mains un gros enfant qui geignait [...] Lui, il ne l'aimait plus, plus du tout. C'était fini. Pourquoi ? Comment ? Il n'eût pas su le dire. Ce qui venait de se passer l'avait guéri mieux que n'auraient fait dix ans d'absence. »¹³.

On observe l'impact maximal sur l'histoire de la simple mention de quelques animaux, qui réussissent une guérison instantanée, complète et sans convalescence ; des animaux génériques, sans détail, qui peuvent néanmoins davantage que la précision des beaux attributs de la Martine, avec sa nuque forte et ses cheveux follets.

À un autre niveau, l'animal fait l'homme par le rapport que tous deux entretiennent, car l'humanité s'atteste précisément par la manière dont elle traite les bêtes. Si c'est la cruauté qui marque la relation, l'homme n'est pas un animal supérieur, mais serait plutôt inférieur aux bêtes. Maupassant le montre brillamment puisque, dans ses contes, les animaux ne font pas de mal à l'homme, sauf quelques rares exceptions comme le chat de « Misti ». Quand l'animal attaque l'homme, c'est la responsabilité de l'homme qui est en jeu : si le chien d'« Une vendetta » tue l'assassin de son maître, c'est parce que la mère de la victime l'a férocelement entraîné et conditionné à un tel comportement. Les loups dévorent le cadavre de la vieille femme de « La Folle » seulement après que les soldats ont cruellement abandonné l'héroïne vivante, l'hiver, en pleine forêt. En règle générale, dans les nouvelles et contes maupassantiens, ce sont les humains qui font souffrir les bêtes, comme les deux amis qui, histoire de s'amuser, torturent l'âne du conte homonyme et finissent par le tuer en lui enfonçant le fusil dans le gosier.

Si une forme d'humanité désintéressée surgit dans l'amour et dans la compassion, c'est surtout lorsque l'animal devient inutile ou cause des dégâts – comme Coco ou comme Mademoiselle Cocotte – que l'être humain prouve,

12 « Maupassant, en plus d'un endroit, fait des animaux les témoins très actifs des rencontres amoureuses. », remarque avec justesse Jean Salem, *op. cit.*, p. 35.

13 CN I, p. 979.

ou non, son humanité. Or, c'est bien ce sentiment-là qui, dans ces deux contes, fait la différence : quoique les deux personnages finissent, respectivement, l'un par tuer le vieux cheval et l'autre la chienne trop fertile, ils ne le font ni de la même manière, ni avec les mêmes intentions. C'est l'animal qui fait l'homme, car notre comportement à son égard fournit les indices de ce que nous sommes. Et, cette idée entrerait dans un programme plus large : la compassion pour l'animal n'est pas sans lien avec celle que nous observons à l'égard de l'homme. Alors, en changeant ce rapport pour le meilleur, nous deviendrons meilleurs et, par la suite, nous traiterons mieux nos semblables, les autres gens.

En effet, corriger l'homme, c'était ce que désiraient par-dessus tout les militants pour les droits des animaux au XIX^e siècle, effrayés, surtout, par les violences commises par les hommes sur les hommes et, à un moindre degré, sur les animaux :

[Le débat concernant le bien-être animal] avait en vue quasi exclusivement, en tous cas principalement, les animaux domestiques, menacés par la violence de leurs maîtres, et l'on espérait qu'en réfrénant cette violence mineure, on aiderait à réfréner la violence majeure des humains entre eux. La protection des animaux voulait être une pédagogie, et la zoophilie, au sens noble du terme, l'école de la philanthropie. C'était un problème de relation à l'humanité, et non de relation à la nature.¹⁴

Dans *Une vie*, l'abbé Tolbiac qui tue sadiquement une chienne en train de mettre bas se révèle, peu de temps après, être un assassin en puissance : c'est lui qui entretiendra le désir criminel de vengeance d'un mari trompé en l'incitant à un passage à l'acte. Le déferlement de violence sur la chienne préfigure l'incitation par l'abbé à la vengeance du mari trompé.

Il est possible d'aborder la présence animale dans les contes de Maupassant en traçant plusieurs catégories et en y répertoriant, par exemple, les animaux terrestres et les animaux aquatiques, les animaux domestiques et sauvages. On pourrait les ranger selon le contexte – rural, citadin ou exotique – où ils se meuvent, ou selon leur rôle habituel – nourriture, protection, traction –, pour passer ensuite à l'analyse des membres de ces groupes selon leur fonction narrative ou selon la place – principale ou secondaire – qui leur est donnée ou, encore, selon le poids qu'ils ont dans le texte, évidemment quand ce sont eux

¹⁴ Maurice Agulhon, « Le Sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au xix^e siècle », in *Romantisme*, 1981, vol. 11, n° 31, p. 81.

les vrais protagonistes (le vieux chien de « La Peur », celui d'« Une Vendetta », Coco, le chien de « Mademoiselle Perle » ou lorsque le titre désigne l'animal au centre du conte : « Mademoiselle Cocotte », « L'Âne », « Histoire d'un chien », « Le Lapin », « Le Loup », etc.).

La mention simplement ponctuelle de l'animal dans l'histoire ne préjuge pas nécessairement de l'insignifiance de son rôle. On pense, dans ce contexte, à la grenouille du « Papa de Simon » : alors que les camarades de classe du jeune « bâtard » poussent Simon dans la plus grande détresse, c'est grâce à cette grenouille que l'enfant échappe à l'envie qu'il avait de se suicider. On pense aussi à la pieuvre d'« Un soir », essentielle dans la mise en place du récit : elle perd de son importance au fur et à mesure de la narration pour retrouver son sens, rétroactivement, à la fin de l'histoire, comme objet du transfert de la rage du héros.

Ce type d'analyse des rôles de l'animal dépasserait, néanmoins, rapidement le cadre de notre travail, car nous voudrions nous tourner vers quelques aspects de la relation homme/animal, selon les trois degrés de proximité que nous avons trouvés dans les textes.

Le premier degré de proximité concerne la réunion des animaux et des hommes dans un contexte concret. Ainsi, les personnages s'accompagnent souvent de chats, de chiens, de chevaux ou côtoient, dans un même espace, des vaches, des coqs, etc. Parfois, leur compagnie est fabriquée, ou renforcée, par le regard d'un personnage comme celui du père Amable qui regarde bêtes et hommes d'un œil dur et méfiant ou, au contraire, comme celui du tendre Boitelle, dont « l'attention fut aussitôt partagée entre l'animal et la femme, et il n'aurait su dire vraiment lequel de ces deux êtres il contemplait avec le plus d'étonnement et de plaisir »¹⁵. Les regards de ces personnages mettent sur un même plan visuel l'animal et l'homme, tout en suggérant aussi leur mise sur le même plan ontologique et axiologique, férocement menée à bout par le délire d'un père Milon, du conte du même nom, tuant indifféremment des Prussiens et leurs bêtes, parce que les soldats ennemis lui ont pris « pour pu de cinquante écus de fourrage avec une vache et deux moutons »¹⁶. D'autres fois, la proximité de l'homme avec l'animal s'opère hors du champ de vision des personnages, avec un narrateur se plaisant à peindre des tableaux champêtres dans des fragments dont l'étendue et le détail appliqué fabriquent l'équivalence et l'interchangeabilité des hommes et des bêtes. Dans « À

15 CN II, p. 1087.

16 CN I, p. 1081.

cheval », « une folie de mouvement, une ivresse de vie semblait agiter cette foule de gens, d'équipages et de bêtes »¹⁷, mettant sur le même plan l'humain, l'animal et l'objet. L'équivalence est manifeste avec la chienne, Mademoiselle Cocotte : alors que le titre laissait attendre l'histoire d'une femme prostituée, il s'agit, de fait, de celle d'une pauvre chienne. « La Ficelle » offre des exemples très réussis de cet effet d'interchangeabilité produit par l'agencement des hommes et des bêtes : « Les uns tiraient au bout d'une corde une vache, un veau. Et leurs femmes, derrière l'animal, lui fouettaient les reins d'une branche encore garnie de feuilles, pour hâter sa marche. Elles portaient au bras de larges paniers d'où sortaient des têtes de poulets par-ci, des têtes de canards par-là. »¹⁸. La séquence syntaxique ci-dessus homme-animal-animal-femme-animal-femme-animal-animal montre l'infériorité numérique des êtres humains, tandis que, sur le plan visuel, la disposition des êtres crée un rapprochement et une tension (on tire, on pousse, on porte l'animal) entre ces deux catégories complices, compagnons depuis des siècles. Le mélange des catégories est admirablement décrit par la suite :

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'un campagnard en gaieté, 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.¹⁹

C'est conjointement par la vue, par l'ouïe et par l'odorat que se forme le mélange de l'homme et de l'animal et que s'exemplifie la vision d'ensemble offerte par la première phrase : la proximité se tisse souvent par les cris et par les odeurs mêlés, avec des meuglements et d'innombrables fumiers tout au long des contes. Et la réunion contextuelle de l'homme avec l'animal se fait même *in absentia*, car placer un personnage à la campagne c'est l'entourer d'animaux, même si aucun n'est mentionné.

17 CN I, p. 707.

18 *Ibid.*, p. 1081.

19 *Ibid.*

Dans le cadre de ce premier degré de proximité, le rôle et le pouvoir symbolique des animaux accompagnant l'homme peuvent varier de façon importante. Par exemple, le cheval et le chien protecteurs de « La Rempailleuse » sont les seuls amis de l'héroïne et revêtent le rôle de témoins du passage sur terre de cette femme. Or, l'homme qu'elle a aimé toute sa vie se débarrasse des deux bêtes, se moquant de leur rôle de témoins silencieux, car le pharmacien du conte ne parle que la langue de l'argent. D'autre part, les contes sont peuplés d'innombrables animaux (dont le rôle assigné par le texte est bien moindre), réduits à des mentions ponctuelles à effet plutôt décoratif.

Il est possible de voir un autre effet de la proximité physique des hommes et des bêtes, et comment le changement d'un seul élément du contexte où tous deux se trouvent peut entraîner parfois une image hallucinée. Si la présence d'un lapin mort est assez normale dans une cuisine, cette même présence peut nous situer à la frontière du fantastique et du comique lorsque, dans « Le Lapin », on trouve Polyte et l'animal sous un lit. Ou, bien, s'il est commun de voir un homme qui traite une vache, dès qu'on le voit boire le lait à même le pis, comme dans « Le Vagabond », cela devient presque hallucinant. La proximité de la main au pis et du lait à la bouche touche au tabou quand c'est la bouche qui touche le pis : « 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. Il but tant qu'il resta du lait dans cette source vivante. »²⁰. Presque rien ne change et, en même temps, tout change : c'est l'art de Maupassant. Il en va de même pour les deux amis sadiques qui se couchent sur le cadavre de « L'Âne » qu'ils viennent de torturer, toujours dans une image hallucinée par la proximité physique avec l'animal mort et jouant avec la transgression. Ce premier degré de proximité, de contiguïté, on pourrait le situer sous le signe de la conjonction avec : l'homme avec l'animal, l'animal avec l'homme, de loin, de près, présence manifeste, suggérée, in *absentia*, mais ensemble. Et ceux qui sont réunis dans un même espace, ceux qu'un même regard rapproche sont susceptibles d'être comparés.

Le deuxième degré de proximité se trouve, lui, sous le signe de l'analogie, du comme : c'est la comparaison, stimulée par le contexte, justifiée ou concluant à la ressemblance. C'est surtout l'homme qui est comparé explicitement à l'animal dans l'œuvre de Maupassant, beaucoup moins l'animal à l'homme. Mais, si l'animal est comparé à l'homme, cela se fait le plus souvent au bénéfice de l'animal, d'une

20 Guy de Maupassant, « Le Vagabond », CN II, p. 859.

manière subtile, indirecte, dérivée de ses attitudes, élevant l'animal à la supériorité : un des oiseaux du conte « Amour » et ceux de « La Roche aux guillemots » se sacrifient par amour ou pour leurs petits, alors que les êtres humains des mêmes contes se livrent sans grand état d'âme à la chasse ou que, dans « La Roche aux guillemots », à rebours de la générosité que les oiseaux manifestent pour leur progéniture, ils adoptent, devant la mort d'un de leurs proches, un comportement particulièrement cynique et d'un égoïsme caricatural.

La comparaison, elle, de l'homme à l'animal est explicite, aiguë, brusque, brutale et rabaisse souvent ontologiquement l'homme. Elle est si abondante dans les contes de Maupassant qu'on pourrait en remplir des pages. C'est en général que la comparaison unit parfois l'homme à l'animal : « comme un animal », « comme une bête », « faim d'animal », « une sorte d'animal », etc. Très souvent la catégorie à laquelle appartient l'animal est spécifiée et, quelquefois, selon le regard ou le jugement du narrateur envers le personnage, le texte hésite entre plusieurs. On peut voir ce mélange d'animaux dans « Le Garde » :

Ce garnement, maigre, long, un peu crochu, avait des cheveux jaunes et si légers qu'ils semblaient un duvet de poule plumée, si rares qu'il avait l'air chauve. Il possédait en outre des pieds énormes et des mains géantes, des mains de colosse. Il louchait un peu et ne regardait jamais personne. Dans la race humaine, il me faisait l'effet de ce que sont les bêtes puantes chez les animaux. C'était un putois ou un renard, ce galopin-là.²¹

Parfois, la comparaison affecte la personne entière, parfois seulement un trait physique, parfois un trait de caractère, parfois un geste : on « caress[e] comme on caresse un chien » dans « L'Héritage » ; le narrateur de « Miss Harriet » allait « léger comme une chèvre » ; les chasseurs d'« Histoire vraie » « riaient comme rugissent les fauves »²² ; un homme se révèle « jaloux comme un chien et rusé, défiant, dissimulé » (« Fou ? ») ; l'ami du narrateur des « Sœurs Rondoli » était « agité comme un écureuil en cage »²³ car, dit ce même conte, « chacun de nous d'ailleurs garde dans les traits, sous la ligne humaine, un type d'animal, comme la marque de sa race primitive. Combien de gens ont des gueules de bulldog,

21 Guy de Maupassant, « Le Garde », *ibid.*, p. 348.

22 Guy de Maupassant, « Histoire vraie », *CN I*, p. 457.

23 Guy de Maupassant, « Les Sœurs Rondoli », *CN II*, p. 142.

des têtes de bouc, de lapin, de renard, de cheval, de bœuf ! »²⁴. Dans « Berthe », histoire d'une jeune femme handicapée mentale, la comparaison animale exprime avec précision les états d'âme météodépendants et les préférences de l'héroïne : « Quand il faisait beau, elle riait tout le temps en poussant des cris légers qu'on pouvait comparer à des gazouillements d'oiseau ; quand il pleuvait, elle pleurait et gémissait d'une façon lugubre, effrayante, pareille à la plainte des chiens qui hurlent à la mort. Elle aimait se rouler dans l'herbe à la façon des jeunes bêtes. »²⁵. Césaire Houbrèque, dans « Le Père Amable », ressent l'amour « comme si on lui eût enfoncé une plume de coq par la bouche dans la poitrine »²⁶ : la somatisation du sentiment amoureux puise dans des images familières au jeune paysan et dans son vocabulaire.

Quand Maupassant, dans son carnet de voyage *Sur l'eau* (1888), fait son autoportrait, il se livre avec jubilation au vertige de la comparaison animale : « je jouis de tout à la façon d'un animal ... J'aime 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 ».²⁷ Ces lignes dans lesquelles il aime se représenter en chamois ou en poisson sont suivies d'autres, particulièrement belles, qui reprennent la métaphore animale et bouleversent les idées toutes faites sur l'infériorité de la condition animale :

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. J'aime la terre comme elle et non comme vous, les hommes, je l'aime sans l'admirer, sans la poétiser, sans m'exalter. J'aime d'un amour bestial et profond, méprisable et sacré, tout ce qui vit, tout ce qui pousse, tout ce qu'on voit, car tout cela, laissant calme mon esprit, trouble mes

24 On retrouvera cette même vision dans *Demian* de Herman Hesse : « Chacun porte en soi, jusqu'à sa fin, les restes de sa naissance, les dépouilles, les membranes d'un monde primitif. Beaucoup ne deviennent jamais des hommes, mais demeurent grenouilles, lézards ou fourmis : Tel n'est humain que dans sa partie supérieure et poisson en bas. Mais chacun de nous est un essai de la nature dont le bout est l'homme. À nous tous, les origines, les mères sont communes. Tous, nous sortons du même sein, mais chacun de nous tend à émerger des ténèbres et aspire au but qui lui est propre. » (Hermann Hesse, *Romans et nouvelles*, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 460.).

25 Guy de Maupassant, « Berthe », *CN II*, p. 357.

26 *Ibid.*, p. 738.

27 Guy de Maupassant, *Sur l'eau. Cannes, Saint-Raphaël, Saint-Tropez*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1999, pp. 48-49.

yeux et mon cœur, tout : les jours, les nuits, les fleuves, les mers, les tempêtes, les bois, les aurores, le regard et la chair des femmes.²⁸

On peut observer que, dans la hiérarchie animale mise en place par l'écrivain, l'oiseau, le loup, le chamois et le poisson, suggérant des images de liberté, d'indépendance et d'harmonie avec un environnement ouvert – quand ils n'appellent pas une image de grâce –, font partie des animaux à symbolique noble. À l'inverse, dans les contes qui mettent en scène des paysans, le comparé de la femme est, à maintes reprises et avec prédilection, la poule : « les poules au bec court et pointu, et les canards au bec large et plat, passant la tête à travers les barreaux d'osier, regardaient de leur œil rond, stupide et surpris »²⁹. La stupidité attribuée explicitement à la poule dans cette phrase de « L'Aveu » ne laisse pas de doute quant à l'intelligence attribuée à certaines femmes. Tout comme les poules s'opposent aux oiseaux qui volent dans les contes de Maupassant – « Amour » en est la preuve peut-être la plus éloquente –, les femmes comparées à un animal domestique utile s'opposent à celles que le texte rapproche des animaux sauvages vivant au loin, images d'exotisme, d'aisance, d'élégance et de liberté. Ainsi, Allouma a bel et bien « un sourire animal », et « la figure était étrange, régulière, fine et un peu bestiale, mais mystique comme celle d'un Bouddha [...] Elle était nerveuse, souple et saine comme une bête, avec des airs, des mouvements, des grâces et une sorte d'odeur de gazelle. »³⁰.

Enfin la comparaison avec l'animal ne se borne pas seulement à l'être humain. Elle peut tout affecter : l'animal lui-même est susceptible d'être comparé avec d'autres espèces. Dans « Les Bécasses », il est question de chiens de chasse qu'« on dirait [être] trois petits crocodiles à poil »³¹ ; ou, bien, l'animal peut rester dans le cadre de son espèce et confirmer son appartenance : dans « L'Auberge », le chien Sam « se mit à hurler comme hurlent les chiens effrayés »³². Les éléments de la nature et les phénomènes météorologiques acquièrent, eux aussi, des traits animaux, et gagnent ainsi du mouvement, de la vie (comme dans la chronique « Jour de fête » : « une eau joyeuse qui semblait courir comme une bête en gaieté dans une prairie »³³) ou de la force (« un vent d'automne mugissant et

28 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 49.

29 CN II, p. 194.

30 CN II, p. 1101.

31 *Ibid.*, p. 565.

32 *Ibid.*, p. 793.

33 Guy de Maupassant, « Jour de fête », *ibid.*, p. 1276.

galopant »³⁴). Même les objets, un train, les roues d'une voiture (« celles de derrière, hautes et frêles, portaient le coffre difforme et enflé comme un ventre de bête »³⁵), acquièrent un peu de vie animale. L'abstrait peut même s'animer (« Les idées rapides, charmantes, volent et chantent comme des oiseaux. »³⁶) ; de même, le discours de Schopenhauer (« mordant et déchirant les idées et les croyances d'une seule parole, comme un chien d'un coup de dents déchire les tissus avec lesquels il joue »³⁷) ; de même, l'évanescence d'une sensation (« J'en retrouvais la sensation particulière au fond de ma mémoire, mais rien de plus, sensation comparable au fumet que sème pour le nez d'un chien le pied d'un gibier sur le sol. »³⁸).

Cette véritable frénésie de la comparaison animale est liée à l'air du temps et aux découvertes de Charles Darwin concernant l'évolution ou à celles de Saint-Hilaire, ou encore à la physiognomonie de Lavater. Aussi faut-il remarquer le fait que, d'une part, dans les contes et dans les nouvelles de Maupassant, un certain nombre de comparants empruntés au monde animal peuvent être des animaux qui n'ont pas d'existence ailleurs dans le texte, dépourvus de présence physique et presque réduits à des concepts, et que, d'autre part, grâce à la comparaison, s'opère le transfert de propriétés de l'animal à l'homme et que même un transfert partiel suffit pour que l'humain en soit affecté.

Enfin, il y a le troisième degré de proximité : le degré zéro, le point de fusion. L'homme devient un animal : le protagoniste d'« Un fils » se transforme en un chien dans le rêve de celui qui pourrait être son père, Toine se met à couvrir des œufs. La fusion est facilitée par des circonstances qui mettent l'homme dans une cohabitation particulièrement étroite avec l'animal. Si l'animal est proche de l'homme, dans des contextes habituels, tels que les brebis et leur pâtre, les poules et les marchands, la proximité aboutit à un transfert partiel des caractéristiques de l'animal à l'homme, sans qu'il y ait une véritable confusion entre les deux, même si, au niveau stylistique, le texte frôle de tels effets (comme dans la scène du marché de « La Ficelle » déjà citée). Les contextes, plus rares, qui favorisent la fusion sont, eux, représentés par les endroits que l'homme et l'animal partagent pour dormir. Ainsi, La Goutte, amante de l'eau-de-vie, « couchait sous la grange, dans l'étable ou dans l'écurie, sur la paille ou sur le fumier, quelque part, n'importe

34 CN I, p. 457.

35 Guy de Maupassant, « La Bête à Maît'Belhomme », CN II, p. 556.

36 Guy de Maupassant, « Julie Romain », *op. cit.*, p. 711.

37 Guy de Maupassant, « Auprès d'un mort », CN I, p. 730.

38 Guy de Maupassant, « L'Infirmes », CN II, p. 1046.

où, car on ne donne pas un lit à ces va-nu-pieds »³⁹. Cette indifférence quant à l'endroit où elle se couche est la même que celle qu'elle manifeste vis-à-vis de ceux à qui elle donne son corps – et le texte insiste sur cette équivalence : « Elle couchait donc n'importe où, avec n'importe qui, peut-être avec le charretier ou le goujat. »⁴⁰, à l'imitation des animaux qui ne choisissent pas leurs partenaires. Le garçon de ferme d'« Un fils », en couchant au même endroit que les chevaux, devient leur semblable, acquiert des traits bestiaux et finit par se transformer en un chien dangereux, même si ce n'est que le temps d'un rêve. Par un rapport de proximité trop poussé, l'homme commence à faire l'animal, à être, dans presque tous les domaines, comme lui, à être une bête lui-même.

Si, au début de ce travail, nous avons vu que, dans les contes et les nouvelles, l'animal faisait l'homme, le définissant par la manière dont celui-ci traitait ceux qu'à l'époque l'on considérait déjà comme ses semblables moins évolués, nous voyons maintenant qu'aussi l'homme fait l'animal, dans le sens déjà envisagé où il acquiert les caractéristiques de l'animal par une sorte de contamination du milieu, mais aussi dans le sens où il façonne l'animal puisque, à l'origine de la transformation animale du comportement d'un personnage, on retrouve très souvent l'homme. Si le garçon de ferme de « Coco » se montre bestial avec le vieux cheval, c'est aussi parce que ceux qui travaillent avec le jeune garçon se moquent de lui. L'auraient-ils félicité de prendre soin d'un cheval qui ne sert plus⁴¹ ou auraient-ils valorisé la compassion pour un animal « inutile », peut-être l'acte bestial du garçon n'aurait-il pas eu lieu. Si les hommes avaient traité leurs semblables comme des « sujets », ils auraient sans doute été, autant les uns que les autres, plus humains que bêtes.

Maupassant a su montrer comment les hommes parviennent à alimenter, à « nourrir » et à « engraisser » l'animal humain. Par des mots, par des gestes, et surtout les premiers étant principalement sujets à interprétation du lecteur, *de facto* : la femme de Toine engraisse son mari, Saint-Antoine engraisse son Allemand comme l'on engraisse des animaux, avant de parfaire la déshumanisation du soldat prussien en l'ensevelissant sous un fumier (le sème animal, décoré de grotesque) tandis que son chien de garde, qu'il appelait Dévorant, hurlait « à la mort ».

39 Guy de Maupassant, « Les Bécasses », CN II, p. 568.

40 *Ibid.*

41 En fait, c'était du temps de Maupassant que les Sociétés protectrices se proposaient, déjà, « d'encourager directement par des récompenses les actes de bonté envers les animaux » (*Séance publique de la Société Protectrice des Animaux du 2 avril 1864*, Lyon, Imprimerie Typographique de C. Jaillet, p. 5.).

Ce sont Saint-Antoine et la femme du cabaretier, les êtres qui, en principe, sont les plus proches – du Prussien, pour le premier, et de Toine, pour le second – qui portent la responsabilité de la transformation des deux hommes en bêtes, transformation dans les deux cas très habilement orchestrée : « Espère, espère un brin ; j'vèrrons c'qu'arrivera, j'vèrrons ben ! Ça crèvera comme un sac à grain, ce gros bouffi ! »⁴², dit programmatiquement la femme de Toine, « renommée pour la façon dont elle savait engraisser les volailles »⁴³, en tissant son plan diabolique. La transformation de son mari en un substitut de poule couveuse se fait avec le concours de l'homme contre l'homme : sa femme qui a l'idée de l'engraisser quasiment jusqu'à la mort et l'ami du cabaretier qui pense à faire de Toine une poule couveuse. Dans cette guerre de l'homme contre l'homme, *homo homini lupus*, Toine perd une partie de son identité avec l'attaque cérébrale qui le rend paralytique et qui le met à la merci des autres. Maupassant montre brillamment comment la ligne de démarcation entre l'animal et l'homme est violée par des rapprochements multiples et par l'impossibilité du protagoniste de s'y soustraire, à cause de son obésité et de son immobilité. Ainsi, peu à peu, les volailles s'approchent et pénètrent dans son espace : « Et quand la vieille avait disparu, un coq aux plumes rouges sautait parfois sur la fenêtre, regardait d'un œil rond et curieux dans la chambre, puis poussait son cri sonore. Et parfois aussi, une ou deux poules volaient jusqu'au pied du lit, cherchant des miettes sur le sol. »⁴⁴.

Nous voyons comment, l'air de rien, dans des détails apparemment anodins, jaillit la richesse du fantastique chez Maupassant, avec les glissements de l'homme à l'animal, le devenir animal – pour employer des termes deleuziens –, qui pourrait être découpé en séquences et exploré par l'analyse des degrés d'intensité et de la causalité : un invraisemblable très habilement préparé par le texte, entourant le fait hors-du-commun par des séquences qui nous font participer à sa logique interne, intégrant son étrangeté dans un horizon d'attente, la teignant d'un comique exquis, tant en soi que par son double rôle d'amoindrissement et de mise en contraste de la bizarrerie du fait. D'un troublant comique, Toine, la sage couveuse humaine, attend impatiemment l'éclosion de ses œufs (« – Ce sera tantôt ? – avec une angoisse de femme qui va devenir mère. »⁴⁵) : son intérêt pour ce qui se joue et son inquiétude font penser aux propos du psychanalyste Georg Groddeck, qui considérait que c'était l'homme qui se définissait comme une

42 CN II, p. 428.

43 *Ibid.*, p. 427.

44 *Ibid.*, p. 430.

45 *Ibid.*, p. 433.

femme manquée, dans son désir de grossesse, manifeste surtout chez les hommes corpulents (« chez l'homme aussi, un gros ventre peut être considéré comme un des symptômes de la grossesse »⁴⁶), comme Toine.

Pour terminer, insistons sur ce point : dans les contes où les rapports des hommes avec les animaux s'écrivent dans les termes les plus cruels, comme dans « L'Âne » et « Coco », les animaux martyrs ne répondent ni aux normes, ni aux attentes esthétiques, économiques ou financières de ceux qui en sont responsables : maigreur ou obésité, laideur, aspect grotesque – comme « les grandes mamelles pendantes » de Mademoiselle Cocotte et son encombrante fécondité – ou inutilité (comme celle de Coco), présence dérangeante, etc. À travers le contraste entre l'apparence ou la conduite grotesque de l'animal et l'effet émouvant que sa mort provoque chez celui qui est capable d'empathie, Guy de Maupassant réussit, d'une manière magistrale, à faire en sorte que le lecteur élargisse sa vision interne de ce que signifie être humain, et nous convainc que les animaux continuent à faire l'homme.

Ioana Alexandrescu teaches at the Autonomous University of Barcelona, Spain, and at the University of Oradea, Romania. Her current main research interest is food in language and literature. She is the author of *La voz autobiográfica de María Zambrano* (2013), *Brevemente, la vida: un acercamiento al discurso autobiográfico breve* (2013) and of several book chapters and articles published in academic journals.

46 Georg Groddeck, *Le Livre du Ça*, Paris, Gallimard, 1973, p. 99.

Maupassant et l'impressionnisme : autour d'un malentendu

Maupassant and Impressionism: a Misunderstanding

Emmanuèle Grandadam *

« Qu'est-ce qui peut bien être
cube dans les mots ? » (Louis Aragon²)

The connection between Impressionist painting and Maupassant's work is a particularly attractive object of study – and more than one has succumbed to it. However, it is important to beware of the purely thematic links (water and its reflections, worship of the outdoors, leisure activities such as canoeing) between these two art forms or of the fascination for a colourful, luminous palette that changes with the seasons and hours of the day. The Maupassantian approach in the evocation of places always exceeds the notation of sensation. Moreover, what can we do with the large number of aesthetic and technical questions that impressionist painters tried to answer?

changing palette of colours; evocation of places; Impressionist painting; thematic links; water.

Un impressionnisme littéraire ?

Si l'on pense que l'impressionnisme se reconnaît d'abord à l'ensemble des thèmes que les jeunes peintres ont voulu fixer sur leurs toiles en peignant un monde en mutation qui se déploie avec son activité industrielle, en posant un nouveau regard sur les « beautés météorologiques »³ des côtes normandes et en célébrant l'avènement d'une société de loisirs qui découvre les plaisirs au bord de

2 Cité par Pierre Cabanne, *L'Épopée du cubisme*, La Table ronde, p. 340.

3 Charles Baudelaire, « Le Paysage », in *Salon de 1859*, Paris, Seuil, 1968, *L'Intégrale*, p. 415.

* **University of Rouen, France**

l'eau, les parties de campagne, les déjeuners sur l'herbe, auprès de lieux mythiques comme la Grenouillère ou devant des paysages monumentaux comme les falaises d'Étretat – fascination liée au culte du plein air et aux jeux des reflets sur l'eau –, il serait alors possible de parler d'impressionnisme littéraire dans l'œuvre de Maupassant. D'autant que l'on peut brandir cette formule-manifeste d'*Une vie* : « Trois choses étaient vraiment belles dans la création : la lumière, l'espace et l'eau. »⁴. Mais, on s'en doute, la révolution impressionniste va bien au-delà d'une litanie et d'une liste fastidieuse de thèmes. J'essaierai donc de voir ce qui rend délicate la notion même d'impressionnisme littéraire pour Maupassant.

Deux visions irréductibles

Avec *Bain à la Grenouillère* et son pendant *La Grenouillère*⁵, avec le *Déjeuner des canotiers* ou *Le Bal à Bougival*, la plénitude d'être emplit tant les toiles de Monet et de Renoir – ce « peintre du bonheur »⁶ qui, pour l'espiègle Mallarmé des *Loisirs de la poste* « broie autre chose que du noir »⁷ – que les premières pages d'« Une partie de campagne » inondées de soleil⁸. Dans les tableaux impressionnistes, la légèreté de la touche dit la légèreté de la vie, et dans le conte des bords de Seine le plus connu, un couple nouvellement formé se laisse aller, lors d'une promenade en barque, à la douceur d'être, dans la quiétude et l'« abandonnement » de soi. Mais, si Renoir peint de délicieuses jeunes filles en fleurs autour d'une table dans le *Déjeuner des canotiers* ou filant sur l'eau (*La Yole*) et que Monet, de son côté, fixe sur la toile la vie répandue autour des baigneurs de la Grenouillère, la vision des peintres des bords de Seine et celle de Maupassant vont rapidement se désaccorder. Renoir et Monet peignent une foule joyeuse et bon enfant de baigneurs et de curieux massés sur l'îlot de la Grenouillère et célèbrent la démocratisation de ces joyeux temps de liberté, tandis que Maupassant, dans « La

4 Guy de Maupassant, *Romans (Romans)*, éd. Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1987, p. 26. Maupassant partage avec Jeanne, son héroïne d'*Une vie*, cette triple passion. Louis Forestier met en exergue cette phrase sous le titre de la première partie de l'ouvrage *Maupassant et l'Impressionnisme*, treizième exemplaire du *Catalogue des Musées Municipaux de Fécamp*, 1993.

5 Deux œuvres de Monet et de Renoir qui, pour les historiens d'art, signent l'acte de naissance de l'Impressionnisme.

6 Gilles Néret, *Renoir, peintre du bonheur 1841-1916*, Taschen, 2001.

7 Stéphane Mallarmé, *Les Loisirs de la poste*, quatrain qui figurait sur une enveloppe destinée au peintre : « Villa des Arts, près l'avenue /De Clichy, peint Monsieur Renoir/Qui devant une épaule nue /Broie autre chose que du noir. » [En ligne]. 2002. URL : <<http://mallarme.free.fr/Mallarme/Loisirs.html>> (Consulté le 15 mai 2013).

8 La revue d'art *Les Maîtres de l'impressionnisme* sous-titrait l'ouvrage « Le Bonheur au bord de l'eau », *Le Nouvel Observateur/Beaux-Arts*, Hors-Série, n° 3, Juillet/Août 2013.

Femme de Paul » et dans « Yvette », met au jour, avec un aristocratique dédain, la vulgarité criante de ces lieux frelatés *ad nauseam*, aux odeurs peu avenantes, où « brutes » et « sauvages », ivres de leur vacarme, réduits à leur condition de « femelles » et de « mâles », s'enivrent, hurlent et vocifèrent :

Et tout cela exhalait une odeur de *sueur et de poudre de riz*, des émanations de *parfumerie et d'aisselles*.

Les buveurs, autour des tables, engloutissaient des liquides blancs, rouges, jaunes, verts et criaient, *vociféraient* sans raison, cédant à *un besoin violent de faire du tapage*, à *un besoin de brutes d'avoir les oreilles et le cerveau pleins de vacarme*.

De seconde en seconde un nageur, debout sur le toit, sautait à l'eau, jetant une pluie d'éclaboussures sur les consommateurs les plus proches, qui poussaient *des hurlements de sauvages*.⁹

Même la musique sonne faux : « [...] les *rages aiguës* du violon lui tiraillaient le cœur [...]. La musique *enragée, boitillante* courait sous les arbres. »¹⁰

Non seulement peintres et écrivain posent un regard différent sur l'avènement des loisirs de masse, mais l'évasion, heureuse chez les peintres, vire souvent au drame dans les contes de Maupassant qui prend un malin plaisir à pervertir les données initiales. La fête des cœurs et des sens tourne court et le récit grince : après de féériques instants sur les bords de la Seine, l'héroïne du conte « Le Père » se retrouve fille-mère abandonnée et honteuse et celle d'« Une partie de campagne » inaugure la série des femmes mal mariées et frustrées que l'œuvre mettra en scène¹¹. La corde de l'escarpolette, dans l'œuvre de Maupassant, finit toujours par se casser¹². Dans « La Femme de Paul », l'eau, qu'on croyait être celle de tous les plaisirs, se ferme sur le corps de Paul qui, trahi par sa compagne,

9 Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles* (CN), éd. Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. II, p. 265. C'est nous qui soulignons partout.

10 *Ibid.*

11 Autre partie de campagne désastreuse, mais dans son versant masculin (« Au Printemps ») : grisé par une journée idyllique et bucolique, un homme se précipite dans le mariage et découvre alors la sottise *brillante* de sa femme qui fait de sa vie un martyre.

12 On pense aux *Hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard, à l'escarpolette sur laquelle se balance Henriette, et à *La Femme supérieure* de Balzac : « [Bixion] se balançait dans la vie comme sur une escarpolette, sans s'inquiéter du moment où la corde casserait. » [En ligne]. 1857. URL : <<https://archive.org/details/lafemmesuprieu00balz?q=se+balan%C3%A7ait+dans+la+vie+comme+sur+une+escarpolette%2C+sans+s%E2%80%99inqui%C3%A9ter+du+moment+o%C3%B9+la+corde+casserait>> (Consulté le 25 mars 2013).

vient de s'y jeter. Si l'on excepte « Mouche » et sa joyeuse communauté sexuelle, les parties de campagnes fonctionnent toujours sur le mode du piège¹³ chez Maupassant, quand la quête hédoniste dérape. L'univers éblouissant de lumière et sa palette colorée s'assombrissent et tournent au noir ; rien de plus contraire à la belle et rayonnante gaieté impressionniste des toiles de plein air où la vie coule de source claire et limpide¹⁴.

La surface de l'eau elle-même est l'objet de toutes les attentions des impressionnistes, cette eau peinte et comme chantée du levant au couchant, en toutes saisons, du terrible hiver de *La Débâcle sur la Seine* (Monet), en passant par les teintes rousses de l'automne qui s'y reflètent comme dans certains tableaux de Sisley, jusqu'à l'estivale et éblouissante *Seine à Asnières* de Renoir. Et Maupassant surprend les miroitements de l'eau qui font la joie des impressionnistes à trois moments différents, comme dans ces séries qui passionnaient tant Monet et seules à même de dire les changeantes « magies de l'air et de l'eau »¹⁵ : « [...] j'ai des souvenirs de levers du soleil dans les brumes matinales, flottantes, errantes vapeurs, blanches comme des mortes avant l'aurore, puis, au premier rayon glissant sur les prairies, illuminées de rose à ravir le cœur ; et j'ai des souvenirs de lune argentant l'eau frémissante et courante, d'une lueur qui faisait fleurir tous les rêves. »¹⁶. Mais, l'évocation de ces moments de ravissement que procure la contemplation des jeux de lumière sur l'eau se prolonge, de façon brutalement inattendue, sur une vision un peu moins charmante : « Et tout cela, symbole de l'éternelle illusion, naissait pour moi sur de l'eau croupie qui charriait vers la mer toutes les ordures de Paris. »¹⁷.

Après l'envol, la chute. Alors que, au-delà des changements et des miroitants reflets qu'offre sa surface chromatique, l'eau signifie pour les impressionnistes l'instabilité des choses et le perpétuel mouvement de la vie, elle a pour l'écrivain une tout autre signification : la fascinante surface de l'eau qui respandit de ses incessantes et de ses merveilleuses variations, recouvre de fait une autre réalité,

13 Piège qui, comme l'a montré Micheline Besnard-Coursodon, est un motif récurrent et une figure centrale de l'imaginaire maupassantien, *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant. Le Piège*, Nizet, 1973.

14 Nous parlons de la très grande majorité des toiles de plein air. Degas, dans nombre de ses toiles d'intérieur, tempère le jugement : on pense, par exemple, à *L'Absinthe* ou à ces prédateurs souvent présents dans les coulisses de l'Opéra et de mauvais augure pour l'avenir des danseuses. On pense aussi, dans ce dernier contexte, à *La Maison du pendu* de Cézanne.

15 Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 417.

16 Guy de Maupassant, « Mouche », *CN II*, p. 1170.

17 *Ibid.*

celle, cachée, de « l'eau pourrie » chargée des « ordures de Paris » et celle de ses « profondeurs noires où l'on pourrit dans la vase »¹⁸. L'eau est la métaphore d'une double postulation : celle de l'horreur et celle de l'extase de vivre. Ainsi, peu après le suicide de Paul, la rivière, devenue un tombeau, « tournoyait, illuminée », resplendissante de beauté.

Si la rivière, pour les impressionnistes, n'a de sens que dans son être-là, dans sa présence, le plus souvent lumineuse, dans l'image des continuels changements qu'offre sa surface, elle renvoie pour Maupassant à la perfidie de la vie, à ses illusions, à ses mensonges – ceux de l'amour, par exemple – qui dissimulent le « fond vaseux » des existences humaines, de ces forces mystérieuses qui nous agitent et nous tirent vers la pétrification et vers la mort¹⁹. Les miroitants reflets dissimulent le drame de notre condition et notre nuit intérieure. Ignorer cette image de la vie et celle de la rivière qui la représente, c'est enlever à l'œuvre de l'écrivain sa dimension la plus profonde, celle essentielle. Or, là encore, rien n'est plus étranger à la vision impressionniste, à la légèreté de ses touches, à ses couleurs que cette double image. Il y a quelque chose d'irréductible dans ces deux univers qui, pourtant, semblaient faits pour s'entendre.

Au-delà des visions différentes, les paysages eux-mêmes

Si l'on trouve dans l'œuvre de l'écrivain des paysages jouant sur les reflets, sur les brouillards aux effets d'estompe ou sur les couleurs qu'on pourrait rapprocher de la palette riche et tellement colorée de la nouvelle peinture, paysages qu'on pourrait qualifier d'impressionnistes et que Louis Forestier recense dans son beau *Maupassant et l'impressionnisme*²⁰, combien de descriptions, jouant sur un nombre de couleurs réduit ou sur des couleurs sommaires échappent à cette qualification ? « Le soleil tombe en large pluie sur les champs. [...], les seigles mûrs et les blés jaunissant, les avoines d'un vert clair, les trèfles d'un vert sombre, étalent un grand manteau rayé remuant et doux sur le ventre nu de la terre. »²¹ Ou, dans « Le Vieux » : « Sous le gazon tondu par les vaches, la terre, imprégnée de pluie récente, était moite, enfonçait sous les pieds avec un bruit d'eau ; et les *pommiers chargés de pommes*, semaient leurs *fruits verts pâle*, dans le *vert foncé de*

18 Guy de Maupassant, « Sur l'eau », in *Contes et nouvelles (CN)*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, t. I, p. 55.

19 Comme ce cadavre d'une vieille femme qui empêche la barque-symbole de « Sur l'eau » d'avancer (CN I).

20 Louis Forestier, Yvan Leclerc, *Maupassant et l'impressionnisme, Maupassant, une vie, des œuvres*, Fécamp, éd. Musées municipaux de Fécamp, coll. « Musées municipaux de Fécamp », 1993 (treizième exemplaire du catalogue).

21 Guy de Maupassant, « L'Aveu », CN II, p. 192.

l'herbage. »²². Dans le premier extrait : trois grands aplats se partagent le paysage : *les blés jaunissants, les avoines d'un vert tendre et les trèfles verts* dominant, sans nuances, sans ces vibrations de la couleur que donnent les touches juxtaposées qui se fondent en une teinte toute en nuance. Où sont les teintes diaprées, moirées des impressionnistes ? Où sont leurs couleurs surprenantes, comme l'ombre bleue, qui ont fait se scandaliser le public ? À l'inverse, ici, la nature est conforme à l'idée qu'on pouvait s'en faire avant que la grande révolution picturale de la seconde moitié du XIX^e siècle n'opère. Les termes « clair »/« pâle »/« foncé » traduisent l'intensité des tons de façon sommaire ; les couleurs, transcrites par ce qu'on appelle des épithètes de nature, reprennent de façon redondante le terme qui les régit et n'ajoutent, *apparemment*, rien de plus à ce que ce même terme dit : l'herbe verte, les blés jaunissants, les pommes vertes sont autant de notations proches du pléonasme et aux antipodes de la quête des peintres impressionnistes²³. Pourtant, en affichant la couleur de façon aussi flagrante – on aurait envie de dire en enfonçant le clou –, les adjectifs de nature imposent une représentation mentale que les simples termes de « mer », « blé », « pommes » ne créent pas toujours. Dans le deuxième extrait, domine encore le vert. Cette écriture de la couleur, étonnante par sa simplicité – simplicité qui éclate aussi avec « les pommiers chargés de pommes »²⁴ – acquiert, chez Maupassant, la fraîcheur d'un être-là sur laquelle notre intelligence vient buter. L'image de la plage d'Étretat dans « Un modèle » obéit à des procédés tout aussi désarmants :

Arrondie, en croissant de lune, la petite ville d'Étretat, avec ses *falaises blanches*, son *galet blanc* et sa *mer bleue*, reposait sous le soleil d'un grand jour de juillet. Aux deux pointes de ce croissant, les deux portes, la petite à droite, la grande à gauche, avançaient dans l'eau tranquille l'une son pied de naine, l'autre sa jambe de colosse ; et l'aiguille, presque aussi haute que la falaise, large d'en bas, fine au sommet.²⁵

22 Guy de Maupassant, « Le Vieux », *CNI*, p. 1130.

23 Parfois, la couleur est nominalisée et précède le terme qui la commande sémantiquement « le vert de l'herbage » : on a vu dans ce primat de la couleur sur l'identification de l'objet l'estampille impressionniste, mais comme Maupassant ne recourt pas fréquemment au procédé et qu'en outre il arrive que la nominalisation suive le terme recteur (« les trèfles d'un vert sombre »), il serait hasardeux d'en tirer des conclusions.

24 Si cette notation de « pommiers chargés de pommes » figurait dans une copie d'élève, il est probable qu'elle donnerait lieu à de sévères commentaires.

25 Guy de Maupassant, « Le Modèle », *CNI*, p. 1103.

Les falaises sont blanches, le galet blanc et la mer bleue. On retrouve les mêmes épithètes de nature qui peignent un paysage éblouissant de blancheur. La répétition a presque valeur agressive, avec ce blanc comme jeté au visage du lecteur. Le même procédé revient pour qualifier la mer « bleue » : rien des miroitements, des scintillements, des vibrations ou encore des jeux de reflets si chers à la jeune peinture. Les impressionnistes ont aimé le blanc qui est, pour eux, une surface de réverbération et les éléments blancs sont pour eux l'occasion de montrer combien cette couleur s'irise d'autres teintes et capte d'autres nuances. On pense à Whistler et à ses symphonies en blanc, à ce paysage de neige qu'est *La Pie* de Monet ou aux robes blanches des jeunes filles que peint Renoir, qui réfléchissent, par taches, la lumière tombante et qui absorbent les couleurs environnantes. Or ici, pour décrire les falaises, les grands aplats de blancs sont homogènes et insolemment monochromes²⁶. Monet, dans son tableau *Église de Varengeville*, ne voit pas les falaises de cet œil-là : les longs coups de pinceaux, ondulants comme des flammes ou comme des lianes, sont pris d'une frénésie de couleurs – bleue, jaune, rouille, orange, gris, marron, carmin – et montent du galet vers le haut de la falaise.

La même réduction, pour peindre un paysage, à des couleurs qui sont celles que la conscience commune assigne à un lieu – comme le vert, hégémonique, et le jaune de la campagne normande – loin d'être seulement liée à cette région, se retrouve, mais adaptée à son objet, avec le paysage méditerranéen construit autour du bleu du ciel et de la mer, du blanc des sommets enneigés et du vert des montagnes peu élevées : l'héroïne de « Première Neige » regarde « le vaste ciel bleu, si bleu, la vaste mer bleue, si bleue » et le conte « Blanc et bleu », dont le titre résume les teintes du paysage méditerranéen sous la neige, se complait à évoquer des couleurs convenues : « À mesure que nous approchions de la terre, la haute montagne blanche s'abaissait, s'enfonçait derrière l'autre, la montagne verte. La ville reparut, pareille à une écume, une écume blanche, au bord de la mer bleue. »²⁷.

Et, pour le plaisir, un dernier exemple, normand, qu'il n'est même pas besoin de commenter : « C'était l'époque des récoltes mûres. À côté des trèfles d'un

26 Par ailleurs, où sont les contours diffus et estompés des impressionnistes ? Dans ce décor quasi géométrique, prédominent les épithètes froidement descriptives : « grand » (deux fois), « petit », « haut », « large », établissant une sorte d'état des lieux objectif. La sécheresse des notations, lisses et d'une apparente platitude, semble être là pour que notre attention se concentre sur la progression de ces deux jambes monstrueuses par leur grandeur et leur petitesse et qui semblent animées d'une vie prodigieuse.

27 Guy de Maupassant, « Blanc et bleu », Texte publié dans *Gil Blas* du 3 février 1885 sous la signature de Maufriigneuse. Numérisation et mise en forme HTML (5 février 1998) : Thierry Selva [En ligne]. 2002. URL : <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=concs>> (Consulté le 2 mars 2013).

vert sombre, et des betteraves d'un vert cru, les blés jaunes éclairaient la campagne d'une lueur dorée et blonde. Ils semblaient avoir bu la lumière du soleil tombée sur eux. »²⁸. Ainsi, aux antipodes de la quête des peintres impressionnistes, dans l'œuvre de Maupassant, où l'herbe est le plus souvent verte, le blé jaune, le ciel méditerranéen bleu, le cidre jaune et le vin rouge, l'usage des épithètes de nature est un procédé descriptif des plus fréquents et mériterait d'être étudié plus longuement, ne serait-ce que pour comprendre les différences entre les modes de représentation de la peinture et de l'écriture qui obéissent à des poétiques bien distinctes. Ce traitement de la couleur, qui mobilise et ranime la mémoire de nos représentations habituelles (campagne/vert, eau/bleu, sable/jaune, neige et écume/blanc), organise sur notre toile mentale une répartition rapide de grandes couleurs et le paysage maupassantien, souvent taillé à la serpe, frappe l'esprit en dégageant ses composantes les plus marquantes.

Le recours à de grandes masses qui jouent sur le contraste des couleurs questionne le rapprochement souvent automatique entre écriture/peinture : les peintres impressionnistes et Maupassant voient le monde en couleurs, certes, mais de façon bien différente. Et si l'expression « description impressionniste » peut convenir à quelques vues, en particulier auprès de l'eau, elle est loin de faire l'ordinaire des paysages.

Au-delà des impressions, au-delà du paysage

Quand, dans l'œuvre de l'écrivain, on reconnaît un tableau impressionniste, c'est parce qu'on y lit la même attention que les peintres aux moindres variations du temps, du ciel, de la mer, de l'air. Ainsi, le début d'*Une vie* retrace la première sortie en mer, depuis une barque, de Jeanne et Julien qui ne se connaissent pas. Cette sortie décisive – c'est la première journée que passent ensemble les jeunes gens – est encadrée de deux descriptions, l'une du soleil levant, l'autre du couchant : ces deux instantanés, sorte de série minimale, fixent la durée de l'excursion entre deux moments-clefs pour les impressionnistes²⁹. La première évocation suit la montée du soleil accompagnée de brumes légères aux délicates teintes dorées créant cet effet d'estompe qui est la signature de la nouvelle peinture de l'époque, puis relate la dissolution de ce léger brouillard. Enfin, la journée se

28 Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, in *Romans*, p. 787.

29 On pense bien sûr à *Soleil levant sur Étretat* et à *Coucher de Soleil* de Monet.

clôt sur l'autre face de ce diptyque : un soleil couchant. Mais, le premier tableau, cette *Impression, soleil levant*, donne à voir bien d'autres éléments :

Le soleil montait comme pour considérer de plus haut la vaste mer étendue sous lui ; mais elle eut comme une coquetterie et s'enveloppa d'une brume légère qui la voilait à ses rayons. C'était un *brouillard transparent*, très bas, doré, qui ne cachait rien mais rendait les lointains plus doux. L'astre dardait ses flammes, faisait fondre cette nuée brillante ; et, lorsqu'il fut dans toute sa force, la buée s'évapora, disparut [...].³⁰

La mer, principe féminin, s'enveloppe de brume dans une sorte de *coquetterie*, et se cache du soleil. Comme une jeune fille peu sûre d'elle et troublée, la mer, active, semble se protéger en se voilant : la description fait écho aux relations qui se jouent entre les deux jeunes gens. L'image suggère la timidité de Jeanne qui se dérobe aux regards de Julien, entre pudeur et soupçon de coquetterie, devant ce jeune homme qu'elle connaît à peine. Et le soleil, principe masculin – « le désir » du jeune canotier d'« Une partie de campagne » « était pénétrant comme le soleil »³¹ – laisse à deviner le rôle de Julien chargé de vaincre les timidités de Jeanne : « l'astre dardait ses flammes, faisait fondre cette nuée ». La journée que les deux jeunes gens ont passée ensemble fait *fondre* un peu des résistances et des distances de Jeanne et une complicité est en train de naître entre eux, dans ce délicieux combat, vite gagné, entre les forces dites masculines et les délicatesses (dites) féminines. Le retour de l'excursion, qu'accompagne un grandiose coucher de soleil, quelques pages plus loin, est encore plus explicite :

[...] cambrant sous le ciel son ventre luisant et liquide, *la mer*, fiancée monstrueuse, attendait *l'amant de feu* qui descendait vers elle. Il précipitait sa chute, empourpré par le désir de leur embrasement. Il la joignit ; et, peu à peu elle le dévora.

Alors de l'horizon une fraîcheur accourut ; un frisson plissa le sein mouvant de l'eau comme si l'astre englouti eût jeté sur le monde un soupire d'apaisement.³²

La mer, désignée comme la fiancée, renvoie aux fiançailles des deux jeunes gens que cette première journée inaugure doucement. Mais cette fois, c'est le

30 Guy de Maupassant, *Une vie*, in *Romans*, p. 26.

31 Guy de Maupassant, « Une partie de campagne », *CN I*, p. 251.

32 Guy de Maupassant, *Une vie*, in *Romans*, p. 30.

tableau d'une relation sexuelle (la mer « cambrant son ventre luisant ») que suit l'image d'une possession (« l'amant de feu [...] la joignit »), suivie de son apaisement. L'approche est, pourrait-on dire, torride, mais totalement fantasmée : la fiancée est « monstrueuse » et à l'origine d'une image d'engloutissement (« elle le dévora »). Entre la première description et la seconde, les jeunes gens se sont rapprochés. Le côtoiement suscite leurs émois amoureux qui se disent dans l'image de ce ventre de la mer qui se cambre pour mieux appeler ce qui l'apaisera, mais leurs désirs sont aussi mêlés de peurs et de troublants fantasmes de dévoration que le texte projette sur les éléments du paysage.

Les descriptions n'ont pas seulement pour but d'être des points de repère dans le temps et de dire ce qui se joue dans le cadre en captant les instants fugaces, les frémissements du vent, les variations de la lumière : bien au-delà du paysage lui-même, elles disent quelque chose de l'histoire, l'accompagnent, la soutiennent, expriment un peu des passions humaines qui s'y jouent. Elles tissent des « fils secrets » entre l'histoire et le paysage, comme se sont attachés à le montrer Bernard P. R. Haezewindt³³ et Bernard Demont³⁴.

Dans *Pierre et Jean*, Pierre, pour fuir l'oppressant climat né de la découverte qu'il vient de faire d'un lourd secret de famille, part se promener sur la plage de Trouville. Quand il s'avance, « de loin, [la plage] avait l'air d'un long jardin de fleurs éclatantes »³⁵. Dans cette délicieuse vision, les fleurs éclatantes qui, un peu plus loin dans le texte forment des « bouquets », métaphorisent les couleurs des ombrelles et les nuances des toilettes³⁶. On a tôt fait, et sans doute à juste titre, de parler d'un tableau impressionniste : surgissent alors les élégantes peintes par Boudin, le maître de Monet, massées en rang devant la mer, avec leurs drôles et tendres crinolines, tulipes colorées, toutes en rondeur, et comme renversées. Mais, au fur et à mesure que Pierre avance sur le sable – « jaune », l'adjectif ne fait pas défaut –, la délicate vision s'agrandit, grossit et se déforme en une image de « bouquets énormes dans une prairie démesurée »³⁷. Pierre voit la plage avec le malaise qui l'habite, et qui éclate dans les notations peu flatteuses sur la

33 Bernard P. R. Haezewindt, *Guy de Maupassant : de l'anecdote au conte littéraire*, Rodopi B. V., Amsterdam-Atlanta, GA 1993.

34 Bernard Demont, *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant. Une rhétorique de l'espace géographique*, Honoré Champion, 2005.

35 Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, in *Romans*, p. 775.

36 La vision mobilise nos souvenirs de tableaux et appelle l'image d'un Boudin et son parterre d'élégantes aux crinolines gonflées, d'autant que, comme dans les tableaux du maître de Monet, les femmes sont massées par lignes devant la mer.

37 Loc. cit.

mensongère coquetterie féminine qui semble « s'étaler » sur la plage. La délicate impression de départ se transforme en une vision qui tient à la fois du cauchemar et d'un discret délire : la plage se transforme en un immense lupanar à ciel ouvert où les femmes, concupiscentes, semblent « offrir et faire désirer leur chair déjà donnée, déjà vendue, déjà promise à d'autres hommes »³⁸. Les délicates fleurs – les « petites poupées » de Boudin – ont perdu leur essence de poupées et se muent dans le regard de Pierre en une vision maléfique, celle d'une « immense floraison de la perversité féminine »³⁹.

Donner à la description de la plage de Trouville l'étiquette d'impressionniste, n'est-ce pas gommer sa puissance d'évocation, à la limite du fantastique, édulcorer l'hallucination du jeune garçon qui, ravagé par sa récente découverte, projette sur toutes les femmes la « trahison » de sa mère ? N'est-ce pas négliger la spécificité de l'écriture fictionnelle ? Reprenant la comparaison de la plage de Trouville avec « un jardin de femmes », le conte « Bombard » évoque les barques reflétant dans l'eau la silhouette inversée et déformée de leurs coques, de leurs mâts et de leurs voiles, image que les impressionnistes peignaient à cœur joie :

[...] et les barques de pêche aux voiles brunes, presque *immobiles* sur *l'eau bleue*, qui les *reflétait la tête en bas*, semblaient *dormir* sous le grand soleil de dix heures. Elles restaient là, en face de la jetée de bois, les unes tout près, d'autres très loin, *sans remuer, comme accablées par une paresse de jour d'été, trop nonchalantes pour gagner la haute mer ou même pour rentrer au port.*⁴⁰

Avec cette « tête en bas » des barques, la description s'attache d'abord au thème, privilégié par la nouvelle peinture, du « dédoublement du motif » que crée la surface de l'eau et du monde à l'envers qu'offrent les reflets dans l'eau, vision proche des « étoiles [qui] sembl[ent] nager sur l'eau »⁴¹ dans « En Famille ». Monet dans *Régates à Argenteuil*, mais aussi Jongkind (*Le Canal de l'Ourcq*), Sisley (*Les Bords du Loing*), Caillebotte (*Le Petit Bras de la Seine*) et Cézanne (*Maison au bord de la rivière*) ont joué dans leurs toiles avec cet effet miroir de l'eau. Mais, la description maupassantienne glisse vers une anthropomorphisation des barques : « nonchalantes », elles sont « accablées » de « paresse ». Paresse et nonchalance annoncent la quête, par le gras

³⁸ *Ibid.*, p. 776.

³⁹ *Loc. cit.*

⁴⁰ Guy de Maupassant, « Bombard », CN II, p. 366.

⁴¹ Guy de Maupassant, « En Famille », CN I, p. 205

Bombard, héros paresseux et inapte au travail, d'une femme fortunée qui lui permette de ne pas bousculer son flegme. Si l'adjectif « impressionniste » convient à la répétition du motif par le reflet, à l'impression d'immobilité des bateaux sur l'eau due à la chaleur et à l'absence de vent, il est étranger à cette amorce, subtile et tout en délicatesse du thème narratif à venir. Contrairement aux descriptions maupassantiennes, que le texte à venir gonfle de sens, l'œuvre picturale, même quand elle appartient à une série, est un fragment en soi, autonome. C'est un des grands secrets de composition de Maupassant, de l'élaboration romanesque et de notre plaisir du texte. Ce serait dommage d'en priver notre lecture en la limitant au seul jeu d'impressions⁴².

Enfin, la simple évocation des frémissements de la lumière, la notation des reflets argentés sur l'eau, des brouillards laiteux, des brumes qui dissolvent les formes ou encore les teintes vives de la campagne loin du jus de chique⁴³ honni par la jeune peinture de l'époque, suffisent-elles pour qu'on parle de textes impressionnistes ?

Quels liens, la présence de mots signaux ou bannière, portés par la fluidité de la phrase, jouant sur leurs sonorités, et tournant autour des notions de mouvements, de reflets, de couleurs, de vibration de la lumière, d'impressions et de sensations, appelant des représentations mentales absentes des murs de tout

42 Une page de Maupassant, qu'on pourrait qualifier d'« impressionniste » par le jeu des couleurs les plus nuancées, par les modifications les plus subtiles de la lumière, pourrait-elle contredire ce qu'on vient d'affirmer ? L'écrivain relate son périple qui le mène de Tunis à Sousse. Après avoir laissé Kairouan derrière lui, il note sa première halte, après des heures de marche, près d'une koubba, à Sidi-L'Hanni : « [...] et je n'ai jamais vu le soleil faire d'une coupole blanche une plus étonnante merveille de couleurs. Est-elle blanche ? – Oui, – blanche à aveugler ! et pourtant la lumière se décompose si étrangement sur ce gros œuf, qu'on y distingue une féerie de nuances mystérieuses, qui semblent évoquées plutôt qu'apparues, illusoire plus que réelles, et si fines, si délicates, si noyées dans ce blanc de neige qu'elles ne s'y montrent pas tout de suite, mais après l'éblouissement et la surprise du premier regard. Alors on n'aperçoit plus qu'elles, si nombreuses, si diverses, si puissantes et presque invisibles pourtant ! Plus on regarde, plus elle s'accroît. Des ondes d'or coulent sur ces contours, secrètement éteintes dans un bain lilas, léger comme une buée, que traversent par place des traînées bleuâtres. L'ombre immobile d'une branche est peut-être grise, peut-être verte, peut-être jaune, je ne sais pas. Sous l'abri de la corniche, le mur, plus bas, me semble violet : et je devine que l'air est mauve autour de ce dôme aveuglant qui me paraît à présent presque rose, oui presque rose quand on le contemple trop, quand la fatigue de son rayonnement mêle tous ces tons si fins, si clairs qu'ils affolent les yeux. Et l'ombre de cette koubba sur ce sol, de quelle nuance est-elle » ? (Guy de Maupassant, *La Vie errante* (L. V. e.), La Table Ronde, 2000, coll. « La Petite Vermillon », n° 122, p. 209-210.). Mais cette page est tirée des carnets de voyage, du dernier, publié en 1890. Elle n'appartient pas à l'œuvre fictionnelle, c'est un journal, la description est libre de toute contrainte narrative : pas d'intrigue à soutenir ou à programmer, pas d'état psychologique projeté, de remous ou de plénitude intérieurs à suggérer. La description délivrée, selon les termes de Genette, de son « irréductible finalité narrative » (Gérard Genette, « Frontières du récit », in *Communications*, vol. 8, n° 1, 1966, p. 158.) n'est soumise à aucune loi extérieure à elle et peut, comme une toile impressionniste, se livrer dans sa gratuité de paysage, dans sa simple présence et dans les impressions qu'elle suggère.

43 Couleur sombre et douteuse, toujours connotée négativement, à l'opposé des couleurs claires et gaies des impressionnistes.

musée ou de toute exposition⁴⁴, entretient-elle avec les questions, essentiellement picturales, pour les impressionnistes, de la division des touches⁴⁵, ou avec celle de la modification des couleurs avoisinantes⁴⁶ qui s'éclairent ou se « salissent » ou encore avec celle du décentrement du cadrage, comme dans *L'Absinthe* de Degas⁴⁷ ? Quel serait l'équivalent littéraire de la volonté des impressionnistes, avec l'aspect inachevé de certains tableaux, de garder la fraîcheur de l'esquisse ? Et si, avec l'invention de la peinture en tube, les peintres ont pu quitter leur atelier pour planter, dans un geste révolutionnaire, leur chevalet en pleine nature ou encore sur une barque au milieu de l'eau (comme avec l'atelier flottant de Monet inspiré de Daubigny⁴⁸) et ainsi peindre sur le vif et capter les images fugitives liées au vent, aux modifications de la lumière, quel rapport la peinture sur le motif a-t-elle avec la littérature qui, pour évoquer l'espace, se fonde sur une construction ou une reconstruction née d'une mobilisation d'images, de souvenirs inventés ou non, ou au moins réinterprétés, ou encore puisés dans la mémoire littéraire et ordonnés selon des codes⁴⁹ ? Jamais, pour des raisons uniquement de stratégie et d'écriture⁵⁰, un écrivain ne s'est désespéré de la disparition de bateaux sur la plage ou de l'abattage d'arbres comme Monet soudainement empêché de finir son tableau.

Maupassant et les peintres impressionnistes partagent donc, avec la nouvelle peinture de son époque, la même fascination pour un certain nombre de motifs comme les variations de la lumière, les frémissements, les mouvements et les reflets de l'eau, mais aussi les loisirs qui s'organisent autour d'elle, le goût pour un monde haut en couleurs, l'intérêt pour certains lieux. Mais, l'image qu'ils ont du monde est radicalement différente : pas de tragique de l'existence chez les impressionnistes pour lesquels l'eau est une surface de réverbération qui joue avec les reflets et les lumières et non un symbole de la dualité de notre condition. Par ailleurs, loin des contraintes des peintres, le traitement des couleurs est lié à

44 Comme la fleur mallarméenne, « absente de tout bouquet ».

45 Vues à une certaine distance, les touches, s'organisent dans l'esprit du spectateur.

46 Théorie formalisée par M. Chevreul et pour qui les couleurs voisines, selon qu'elles sont complémentaires ou non, agissent les unes sur les autres.

47 Tableau dans lequel la pipe et la main de l'homme attablé sont reléguées hors du cadre et où « le premier plan dessine comme un grand zigzag ponctué par les panneaux des tables en marbre – sans pied – qui repoussent les deux personnages dans le coin droit supérieur » (François Bayle, *Mieux comprendre la peinture à Orsay*, Artlys, 2001, p. 104.).

48 Daubigny avait conçu un bateau-atelier qu'a peint Corot.

49 Codes comme le découpage de l'espace, son organisation suivant un regard, un ordre chronologique, des points cardinaux, etc.

50 Et non éthiques ou écologiques.

la nécessité pour l'écrivain d'organiser notre représentation du paysage à partir de quelques grandes masses colorées et tranchées que trop de nuances tueraient. Enfin les évocations de paysages soutiennent et portent les enjeux narratifs, véritables « magasins d'images et de signes »⁵¹, pour reprendre l'expression de Baudelaire.

Et si l'on peut comprendre le plaisir de faire des liens entre la peinture et la littérature et de retrouver entre elles de rassurantes connivences, il est délicat de réduire la vision maupassantienne à des impressions qui écraseraient et amputeraient le texte. La très grande majorité des questions que se sont posées les impressionnistes et des réponses qu'ils ont apportées, ne sont-elles pas essentiellement picturales ? Peut-être conviendrait-il de formaliser un impressionnisme littéraire qui ne serait pas lié à une époque, mais serait transhistorique, comme cela a pu être fait avec le classicisme, avec le réalisme et avec le baroque.

Emmanuèle Grandadam, Associate Professor at the University of Rouen, associate member of CÉRÉDI (Rouen), specialist of Guy de Maupassant (title of the thesis: *Contes et nouvelles de Maupassant. Pour une poétique du recueil*) and literary advisor for the the screen adaptation of Maupassant's novel *Une vie* in 2016, published many articles about Maupassant's works.

51 Charles Baudelaire, *op.cit.*, p. 399.

Adaptations

Bel-Ami, Maupassant et le cinéma¹

Bel-Ami by Maupassant: from the Novel to Its Cinematographic Adaptations

Franck Colotte *

In the various “translations” envisaged, Georges Duroy appears as a man of women, opportunistic, vain and manipulative, in a political context that enables his escape. With its timeless dimension and its trans-historical plasticity, *Bel-Ami* as a character is a fertile ground for filmmakers who, by capturing a complex figure of unscrupulous ambition and unbridled seducer of women, try to have a number of features that meet aesthetic, moral or ideological aspirations. In this sense, starting from a common literary substance, each filmmaker creates “his own” *Bel-Ami*, thus redefined, even instrumentalised, that is inserted in a universe of operetta (Willi Forst), that becomes an edifying tale (Albert Lewin), that is turned into a scandal object (Louis Daquin) or into a hero of the desire and youth odyssey (Declan Donnellan and Nick Ormerod).

Bel-Ami; Louis Daquin; Declan Donnellan & Nick Ormerod; Willi Forst; Albert Lewin.

Maupassant, peintre des ambitions humaines

De l'*Illiade* et l'*Odyssée* au *Bourgeois gentilhomme* et *Tartuffe*, en passant par les *Noces de Figaro* et *Britannicus*, l'ambition, l'envie, l'orgueil se manifestent dans les divers genres et registres de la littérature et atteignent leur apothéose au XIX^e siècle avec le grand cycle balzacien de *La Comédie humaine*.

Maupassant n'est pas en reste lorsqu'il s'agit de peindre de jeunes provinciaux avides de réussite, de gloire et d'argent, tels que le XIX^e siècle les a mis en scène et

¹ Une revue libanaise contient une série de remarques sur *Bel-Ami*, mais aussi et surtout sur les rapports de Maupassant avec le cinéma (reprises dans cet article) : Franck Colotte, « *Bel-Ami*, Maupassant et le cinéma », in *Revue des Lettres et de Traduction*, Presses de l'Université Saint-Esprit de Kaslik (Liban), N° 17, 2017, p. 39-52.

* Centre Léon ROBIN, rattaché à l'Université Paris IV-Sorbonne, France

fantasmés. L'écrivain est un enfant de son siècle dans la mesure où *Bel-Ami*² est un roman réaliste : la société contemporaine des milieux d'affaires et le monde des journaux y sont fidèlement représentés, que ce soit politiquement, socialement, économiquement ou, simplement, historiquement. La Troisième République est marquée par la montée du capitalisme et de l'ambition sociale, et les romanciers se font l'écho de l'arrivisme qui agite l'époque. *Bel-Ami* narre l'ascension d'une « graine de greudin »³ dans le milieu de la presse, alors en pleine expansion, et dresse un tableau satirique de la société parisienne. Le dénouement du roman marque l'apogée de l'ascension sociale de Georges Duroy ou Bel-Ami, qui s'est lui-même anobli en Georges Du Roy du Cantel et qui, après s'être débarrassé de son encombrante épouse, se marie avec la fille du propriétaire du journal *La Vie française*. À travers un roman spectaculaire et très théâtralisé, Maupassant donne l'image de l'apothéose d'un arriviste et d'un séducteur à qui tout sourit. Mais, derrière l'image flatteuse, perce le regard ironique de l'auteur sur ce personnage médiocre et méprisable.

Maupassant, un passeur d'images

Par ailleurs, Maupassant fut un extraordinaire « passeur d'images »⁴, un « scénariste très recherché »⁵. Or, *Bel-Ami* est sans doute l'œuvre romanesque qui a le plus séduit scénaristes et réalisateurs internationaux : le site de Noëlle Benhamou⁶ ne recense pas moins de quatorze adaptations de *Bel-Ami* sur une période d'environ 100 ans (1919-2012). Les thèmes sont éternels : le sexe, l'argent et le pouvoir. Contrairement à *Une vie*, dont le rythme lent s'accordait

2 Paru pour la première fois sous la forme d'un roman feuilleton dans *Gil Blas* entre le 6 avril et le 30 mai 1885.

3 L'expression est celle de l'écrivain lui-même : la publication de *Bel-Ami* entraîna des critiques vives et partagées : le 1^{er} juin 1885, Maupassant, adressa une réponse au rédacteur en chef de *Gil Blas*, qui fut publiée dans le journal le 7 juin 1885, « Aux critiques de *Bel-Ami* », in Maupassant par les textes, Site de Thierry Selva [En ligne]. URL : <<http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=concs>> (Consulté le 10 mars 2013).

4 Selon l'expression de Noëlle Benhamou, « Maupassant, le passeur d'images », éditorial pour le catalogue du Festival *De l'encre à l'écran*, Tours, avril 2004, pp. 66-69.

5 Noëlle Benhamou, « Un scénariste très recherché », in « Dossier Maupassant », *Le Magazine Littéraire*, Paris, n° 512 (octobre 2011), pp. 88-89. Sur les adaptations filmiques d'œuvres maupassantiennes, telles qu'*Une partie de Campagne* ou *L'Enfant*, nous renvoyons également à l'étude conjointe des nouvelles et des films de Luc Boucris, qui permet de comprendre comment les images, par la logique qui leur est propre, peuvent féconder une lecture et déboucher sur une poétique (Luc Boucris, *De l'écrit à l'écran. Maupassant, Renoir, Santelli*, Paris, Adapt éditions, 1996.).

6 *Maupassantiana* [En ligne]. URL : <http://www.maupassantiana.fr/Filmographie/Tableau_films.html> (Consulté le 10 juillet 2012).

parfaitement à la vie étriquée de Jeanne, *Bel-Ami* a pour cadre un monde parisien trépidant dans lequel le héros, arriviste et séducteur, veut se frayer un chemin. Véritable « homme-fille »⁷, changeant et inconstant dans le domaine de l'amour comme dans celui des idées, Duroy se sert de son pouvoir de séduction sur les femmes pour s'élever, d'où son surnom de Bel-Ami⁸. Le personnage nous fait découvrir le milieu du journalisme et de la Haute Banque, sur fond de scandales politico-financiers.

Comme toute lecture, l'adaptation d'un roman au cinéma est un travail d'interprétation, un échange entre le texte et sa « traduction » en images. Selon ce que note Michel Serceau, le héros de *Bel-Ami* de Maupassant est « un émule plus qu'un avatar de Don Juan » :

Incarnant, à défaut du mythe, le comportement masculin dont Don Juan est devenu l'emblème, il peut en être au moins une actualisation. À ceci près que le donjuanisme a, en manière d'être masculine, en tant qu'attitude compulsive, une dimension ontologique qui semble absente chez le héros de Maupassant, figure plus sociologique qu'ontologique de l'homme à femmes.⁹

Mise au service d'un projet d'ascension sociale, la séduction n'est plus ici qu'un instrument, dont le personnage use et abuse cyniquement. Le roman de Maupassant déconstruit le mythe et démystifie le type du jeune provincial en quête de reconnaissance sociale et d'assise pécuniaire : c'est dans cet esprit qu'il a été plusieurs fois adapté au cinéma, à des époques et dans des aires géographiques différentes.

Dans une telle optique, et bien qu'il ne soit pas toujours évident de retranscrire en images les mots, de calquer l'univers du roman, s'emparer d'un personnage prototypique comme Georges Duroy – aux caractéristiques atemporelles et transhistoriques – constitue un terreau fertile pour le cinéma qui trouve dans

7 « L'Homme-fille » est une nouvelle de Guy de Maupassant, parue en 1883. L'auteur fait ici le portrait d'une génération : celle des jeunes hommes arrivistes et peu scrupuleux, ce qui préfigure son roman *Bel-Ami*. Le narrateur y définit l'*homme-fille* comme la peste de ce pays : il est « changeant », « fantasque » et « perfide ». [En ligne]. URL : <<http://maupassant.free.fr/textes/homme.html>> (Consulté le 10 juillet 2012).

8 Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Romans*, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 263.

9 Michel Serceau, *Le Mythe, le miroir et le divan. Pour lire le cinéma*, Préface de Giusy Pisano, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 317.

le protagoniste-arriviste, assoiffé d'une identité glorieuse et d'un paraître social, une opportunité de donner libre cours à différentes lectures interprétatives du chef-d'œuvre maupassantien. Chaque « traduction » cinématographique est une sorte de « transposition visuelle »¹⁰ spécifique d'une substance littéraire, qui se trouve ainsi orientée, voire instrumentalisée. Nous avons opté pour les quatre adaptations filmographiques suivantes : *Bel-Ami* de Willi Forst, Autriche, 1939 ; *The Private Affairs of Bel-Ami* d'Albert Lewin, États-Unis, 1947 ; *Bel-Ami* de Louis Daquin, France, 1955 ; la version récente de *Bel-Ami* de Declan Donnellan et de Nick Ormerod, États-Unis, 2012. Elles nous semblent constituer un panel représentatif, grâce au rapport original entre le texte et l'image, et parce qu'elles s'étendent sur une période d'environ soixante-dix ans. Elles permettent non seulement de comparer le texte maupassantien à ses « traductions » filmiques – soulignant, par là même, la lecture que le réalisateur propose de ce roman –, mais encore de mettre en regard ces adaptations qui éclairent de façon plus appuyée tel aspect du personnage éponyme, ainsi que les mécanismes de son arrivisme. Elles témoignent, en tout cas, de l'extraordinaire vitalité et pérennité de cet « être de papier » dont le cinéma s'est saisi et qu'il a transformé en « être de pellicule » : le héros de roman avait tout pour devenir un héros de cinéma.

Bel-Ami ou la peinture d'un arriviste

L'incipit, une leçon d'arrivisme

Georges Duroy est typique du héros des romans d'apprentissage. En excellent opportuniste, il saisit la moindre occasion pour la tourner à son propre avantage, utilisant les femmes comme des outils lui permettant d'arriver, en prenant bien soin de s'en délecter au passage, se souciant peu des moyens employés. Il n'hésite pas à fendre ainsi les cœurs des femmes éperdument amoureuses de lui. Au fil de son évolution, il prend de l'assurance, il devient plus fort et plus sûr de lui, plus habile dans ses jugements et dans ses actes. Il devient également de plus en plus machiavélique et égoïste et finit par se marier à une jeune fille multimillionnaire. Cette simplicité et cette gradation permettent au cinéaste de donner une cohérence psychologique au protagoniste et une tension dramatique au film.

Dans un *incipit in medias res*, Maupassant arrive fort habilement à intéresser le lecteur et le lecteur-cinéaste au sort d'un héros peu recommandable moralement. Des indices donnés discrètement prendront tout leur sens par la

10 Michel Serceau, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires. Théories et lectures*, Liège, Éditions du Céfal, 1999, p. 14.

suite. Georges Duroy est d'abord un personnage de roman, comme en témoigne la présence de comparaisons et d'éléments romanesques qui paradoxalement sont éminemment cinématographiques : il jette « sur les dîneurs attardés un regard rapide et circulaire, un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier »¹¹. L'épervier annonce le prédateur à la fois social et sentimental qu'il va devenir. Son allure martiale, « la poitrine bombée, les jambes un peu entrouvertes comme s'il venait de descendre de cheval » et le rappel de son état militaire passé¹² – quand il « portait l'uniforme des hussards » – suggèrent sa mentalité offensive et conquérante ainsi que la séduction qu'il croit exercer. Le rapprochement du héros avec un « mauvais sujet des romans populaires »¹³ l'inscrit dans une tradition littéraire et indique une origine modeste, l'audace et l'absence de scrupules. Le narrateur ménage, d'ailleurs, par là quelque distance critique, invitant ainsi à la méfiance à l'égard du personnage. À ces notations que l'on pourrait qualifier de définitionnelles s'ajoutent des éléments romanesques. Le héros commence une nouvelle vie : il a abandonné la carrière militaire, il doit se faire rapidement une situation, il n'a que quelques sous en poche, il semble n'avoir pas d'attache sentimentale ou familiale, il révèle un esprit combatif, il se montre séduisant. D'emblée, ses deux préoccupations majeures semblent être l'argent, qu'il essaie de gérer au mieux, et la séduction.

C'est dans ce premier chapitre, à bien des égards paradigmatique et programmatique, et dont la rigueur démonstrative est d'une grande pertinence cinématographique que Forestier, l'ancien camarade de régiment de Georges Duroy, donne au jeune homme une véritable leçon d'arrivisme. En exposant les règles du jeu social à son ami, il se fait l'interprète du narrateur et formule quelques principes simples : dans une société, « il faut s'imposer et non pas demander »¹⁴. Les deux échecs de Duroy au baccalauréat sont sans conséquence puisque « tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorants comme des carpes »¹⁵. Le savoir ne permet pas de « se tirer d'affaire », on peut le laisser aux « imbéciles ». Par contre, l'apparence (l'habit en particulier¹⁶) doit être absolument sauvegardée.

11 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 197.

12 « [...] et il avançait brutalement dans la rue pleine de monde, heurtant les épaules, poussant les gens pour ne point se déranger de sa route. Il inclinait légèrement sur l'oreille son chapeau à haute forme assez défraîchi, et battait le pavé de son talon. Il avait l'air de toujours défier quelqu'un, les passants, les maisons, la ville entière, par chic de beau soldat tombé dans le civil. » (*Ibid.*, pp. 197-198.)

13 *Ibid.*, p. 198.

14 *Ibid.*, p. 202.

15 *Ibid.*

16 « À Paris, vois-tu, il vaudrait mieux n'avoir pas de lit que pas d'habit. » (*Ibid.*, p. 204.)

L'argent est l'unique valeur du monde parisien, et les femmes le tremplin privilégié pour y parvenir. Cet *incipit* offre, donc, une vision très sombre de la société et de l'être humain qui n'est pas celle du seul journaliste. Enfin, le cynisme de Duroy – regrettant de ne pouvoir « marauder gentiment, sabre au côté et revolver au poing »¹⁷ à Paris comme en Algérie où « il rançonnait les Arabes »¹⁸ – dénonce l'absence de tout sens moral de l'arriviste et de la politique coloniale de la France¹⁹.

Georges Duroy et les femmes

La relation que Georges Duroy entretient avec les femmes permet de distribuer leurs rôles autour du protagoniste, de les caractériser à grands traits et de projeter des éléments nouveaux au fur et à mesure du film.

Dès le chapitre initial, le protagoniste Georges Duroy occupe, donc, une place privilégiée dans ce roman : il est l'acteur principal du récit, celui dont le vouloir déclenche et fait évoluer l'action, le seul à se constituer sous nos yeux des relations et une position. La plupart des autres personnages n'existent que par rapport à lui, comme auxiliaires, opposants ou victimes. Maupassant fait également porter sur son personnage central une analyse qui précise clairement la situation initiale de ce dernier et laisse transparaître sans cesse ses espoirs et ses pensées secrètes. Il est aussi le seul qui s'auto-analyse²⁰ ; c'est la raison pour laquelle le lecteur n'est pas dupe de la comédie de l'honneur ou de l'amour que l'arriviste joue à ses victimes. Les femmes, levier de son ascension sociale, peuvent être réparties en plusieurs catégories ; en premier lieu, en fonction de leur place dans l'action : Madeleine et Madame de Marelle sont statiques ; à cela s'ajoutent leur mode de caractérisation : Madame de Marelle et Madeleine émergent peu à peu d'un certain mystère et leurs qualifications psychosociologiques les font appartenir à des types consacrés dans la littérature, comme la femme mal mariée (Madame Walter, Madame de Marelle) ou la jeune bourgeoise romanesque (Suzanne). Elles sont caractérisées par quelques éléments ou par un détail physique, comme le sourire énigmatique de Madeleine ou l'allure de poupée de Suzanne ou, encore, par un nom ou un prénom surdéterminés : Madame de Marelle, avec son nom

17 *Ibid.*, p. 200.

18 *Ibid.*, p. 199.

19 Sur ce point, rappelons que Maupassant a eu le courage et la lucidité de critiquer ouvertement la colonisation. Comme l'on sait, la critique sociale au cinéma n'est pas un genre, mais une fonction qu'un film peut mettre en œuvre, à certains moments et ce parmi d'autres fonctions. Dans la mesure où *Bel-Ami* est sous-tendu par ce thème qui nourrit le tissu narratif, l'adéquation entre le roman de Maupassant et ses adaptations cinématographiques semble s'irriguer mutuellement.

20 Guy de Maupassant, *op. cit.*, pp. 334-335, 446-448.

de jeu de petite fille, a « un esprit de gamine expérimentée »²¹, Virginie Walter découvre l'amour comme une jeune fille « vierge »²², la « mystérieuse »²³ Madame Forestier s'appelle, sans doute par antiphrase, Claire. Contrairement à cela, tout réussit à Prosper-Georges Duroy : en épousant Madeleine Forestier, il devient Du Roy. Il est à ce moment-là « heureux comme un souverain »²⁴, mais c'est le mariage avec la fille du banquier, Suzanne Walter, qui achève de faire de lui un roi²⁵.

Malgré ce rôle surdéterminant de Georges Duroy, les femmes jouent un rôle très marquant dans le roman de Maupassant. En effet, sans elles, le protagoniste n'aurait aucune raison d'exister dans la mesure où son ascension sociale se réalise grâce à ces personnages adjutants omniprésents servant à la fois à la progression du récit et à l'évolution de Bel-Ami. À partir du deuxième chapitre de la première partie, lors du dîner chez Forestier, Duroy rencontre les femmes qui progressivement l'aideront à atteindre le but qu'il s'est fixé : cette forte caractérisation des femmes, très visuelle, permet au cinéaste de leur donner une épaisseur iconique et au spectateur de les « voir ».

Madeleine Forestier, « jeune femme, blonde »²⁶ mêlant beauté et intelligence, journaliste de grand talent, rédige les articles de son premier mari avant de rédiger ceux de Duroy. Femme infidèle, elle le trompe avec Laroche-Mathieu, le ministre des affaires étrangères, adultère qui la conduira au divorce. Elle constitue d'emblée une sorte de tremplin social, de déclencheur du processus ascensionnel de Georges Duroy. Madame de Marelle, quant à elle, est une maîtresse séduisante, généreuse et complaisante. Par amour, elle n'hésite pas à dépenser son argent afin de venir en aide à son ambitieux amant. Madame Walter, la deuxième maîtresse de

21 « Elle avait un esprit drôle, gentil, inattendu, un esprit de gamine expérimentée qui voit les choses avec insouciance et les juge avec un scepticisme léger et bienveillant. » (*Ibid.*, p. 215.)

22 « Je vous jure ... je vous jure ... que je n'ai jamais eu d'amant. » Comme une jeune fille qui aurait dit : « Je vous jure que je suis vierge. » (*Ibid.*, p. 405.)

23 Madame Forestier a trompé ses deux maris, elle est le personnage le plus mystérieux du roman, car on ne sait pas pour quelles raisons elle a commis cet acte, contrairement à Duroy qui l'a fait uniquement pour gravir les échelons de la réussite.

24 « Il était heureux comme un souverain et cherchait ce qu'ils pourraient bien encore faire. » (*Ibid.*, p. 431.), cf. p. 432 : « Du Roy leva la main pour bien éclairer leurs images, et il dit, avec un rire de triomphe, « Voilà des millionnaires qui passent. » ».

25 « Georges, affolé de joie, se croyait un roi qu'un peuple venait acclamer. Il serrait des mains, balbutiait des mots qui ne signifiaient rien, saluait, répondait aux compliments : « Vous êtes bien aimable. ». » (*Ibid.*, p. 479.)

26 « Il allait faire son premier pas dans l'existence attendue, rêvée. Il s'avança, pourtant. Une jeune femme, blonde, était debout qui l'attendait, toute seule, dans une grande pièce bien éclairée et pleine d'arbustes, comme une serre. » (*Ibid.*, p. 212.)

Duroy et la femme du patron de *La Vie française*, n'est d'abord qu'un instrument de vengeance, puis de richesse d'un homme dont l'arrivisme ne semble en rien atténué par le succès. Cet homme, que Maupassant nous présentait au début du roman dans sa dimension animale, à travers ses sensations de faim, de soif, de chaleur, reste l'animal assez voisin du fauve. Il semble conçu pour jouer un rôle, pour se prêter aux fantasmes de son auteur, rendant ainsi la transposition d'autant plus aisée pour le cinéaste. Son bonheur se traduit par une sensation que Maupassant détaille : « Il sentait sur sa peau courir de longs frissons, ces frissons froids que donnent les immenses bonheurs. »²⁷. Il semble être parvenu au sommet de ce qu'un homme peut espérer. L'auteur laisse son dénouement ouvert, en mettant en place comme horizon d'attente, d'autres marches à gravir, celles qui le séparent encore du pouvoir politique : « il découvrit là-bas, derrière la place de la Concorde, la Chambre des députés. Et il lui sembla qu'il allait faire un bond du portique de la Madeleine au portique du Palais-Bourbon »²⁸. *Bel-Ami* est un personnage-cliché, un personnage incapable de muer et de s'adapter aux exigences nouvelles de la pensée.

Les adaptations filmographiques de *Bel-Ami*

Une écriture pré-cinématographique

Les adaptations cinématographiques du roman *Bel-Ami* interrogent les mécanismes sur lesquels se fonde la complicité de cet auteur du XIX^e siècle avec des sociétés différentes et des réalisateurs de tous pays qui semblent avoir trouvé dans les textes de Maupassant une vigueur expressive, pré-cinématographique, les incitant à libérer des personnages pour les projeter, au-delà de leur représentation personnelle, sur les écrans du monde entier.

Afin de comprendre l'intérêt que manifestent très tôt producteurs et réalisateurs pour l'œuvre de Maupassant, il faut chercher chez celui-ci les signes de problèmes esthétiques, narratifs ou techniques que le cinéma affronte dans ses choix d'écriture. Maupassant apporte, en effet, une attention rigoureuse à l'organisation de l'espace, à la recherche des couleurs et des sons, aux détails de la description, à la justesse des dialogues et à l'agencement du récit, ce qui constitue un attrait non négligeable pour le cinéma friand de l'organisation des scènes, notamment des scènes de genre. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que le cinéma se développa très tôt dans une perspective narrative et réaliste, que roman et

27 *Ibid.*, p. 480.

28 *Ibid.*

cinéma, arts spécifiques, se rejoignent dans la catégorie du récit : ils cherchent à communiquer au lecteur ou au spectateur une expérience que celui-ci n'a pas vécue.

« Le style de Stendhal est un style d'idées, celui de Chateaubriand, un style d'images ; il en existe un troisième : celui où l'image renvoie à l'idée. »²⁹ Tout Maupassant est déjà dans cette formule de Balzac. Pendant les dix années qui constituent sa carrière littéraire, il va évoluer dans le contexte du naturalisme, mais il va surtout tracer dans la littérature sa propre trajectoire. Le roman laisse de plus en plus de place à la description. La littérature devient un art du réel. La vraisemblance est affaire de style et Maupassant s'applique à produire la sensation profonde de la vérité, en ménageant des transitions, en assurant dans la circulation des idées une fluidité totale et en mettant au point une technique du raccord qui relève du montage : l'exposition, par exemple, est ainsi reprise, puis redistribuée, par touches successives, dans l'ensemble du roman, au rythme des expériences de *Bel-Ami*. Cette technique a l'avantage d'éviter de longues descriptions préalables et de commencer très rapidement le récit. En outre, elle conserve à certains personnages importants (à l'exclusion du héros) une part de mystère – dans la mesure où l'épaisseur narrative est suggérée sans pour autant être entièrement dévoilée. Dès ses premiers textes, comme « Boule de Suif », Maupassant rejette les épanchements du romantisme au profit de ce qu'il appela le « roman objectif ». Ses deux premiers romans, *Une vie* et *Bel-Ami*, entrent dans cette catégorie : le narrateur refuse toute plongée dans la conscience de ses personnages et toute analyse de leurs motivations. Des faits, rien que des faits. C'est d'un point de vue externe et impartial que Maupassant narre la vie de ses personnages. Cette objectivité lui permet de présenter une observation fine de la société de son temps, qui le rapproche du réalisme : c'est à ce titre qu'il exclut à proprement parler la psychologie. C'est la qualité de la description qui sous-tend l'effet de vraisemblance. Nous restons ainsi, quel que soit l'effet recherché, dans le domaine de l'image et l'écrivain est sensible à la qualité de celle-ci. Goût de l'image nette et phobie du flou contribuent à installer dans la conscience du lecteur une représentation concrète.

Guy de Maupassant s'astreint, par ailleurs, à une discipline rigoureuse d'observation : découpant l'espace, il fait, un peu à la manière de Zola, provision d'images, de lumières, de formes, de volumes et de sons. Cette volonté de

29 J.-L. Durrande, *Balzac, une rhétorique en fleurs*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 70.

représentation s'exerce différemment selon qu'il s'agit d'un conte ou d'un roman. Ainsi, au même titre qu'*Une vie*, *Bel-Ami* relève, par la technique de description de l'espace et des personnages, d'une esthétique romanesque fondée sur l'observation, l'auteur y partageant avec le lecteur des impressions visuelles, olfactives, auditives et tactiles³⁰, parfois même jusqu'au vertige : « Soudain il aperçut M^{me} de Marelle ; et le souvenir de tous les baisers qu'il lui avait donnés, qu'elle lui avait rendus, le souvenir de toutes leurs caresses, de ses gentillesse, du son de sa voix, du goût de ses lèvres, lui fit passer dans le sang le désir brusque de la reprendre. »³¹. Maupassant construit ses descriptions à travers le regard d'un personnage ; mais, tout en conservant le même axe, la description s'offre à nous selon une grande mobilité du regard qui parcourt l'espace sur un plan horizontal ou vertical ou bien le découpe, présentant l'un après l'autre les éléments d'un ensemble. Ainsi, dans l'épilogue du roman, Du Roy est « agenouillé », mais « illuminé », « consacré », puis « dressé ». Au centre de tous les regards, il se trouve en hauteur, il occupe une position dominante : « Il descendit avec lenteur les marches du haut perron entre deux haies de spectateurs. ». Maupassant joue tour à tour du resserrement, de l'élargissement ou de la fragmentation de l'espace, établissant en même temps une hiérarchie dans l'échelle des plans. Duroy descendu à Cannes sur la demande de Madeleine Forestier, dont le mari est très malade, contemple le paysage accoudé à la fenêtre d'une villa : c'est une vue d'ensemble, de laquelle Duroy va détacher les îles de Lérins, avant de contempler l'arrière-plan³².

Pour fouiller ses personnages, Maupassant privilégie la description du comportement qui doit servir de révélateur et l'usage du dialogue qui deviendra un moyen d'investigation. Ce choix d'une présentation directe des faits et des personnages donne à certains passages de l'œuvre une forme que l'on peut qualifier de « scénique », comme en témoigne par exemple l'*incipit* qui constitue une ouverture dynamique : la scène de la rencontre entre le héros et celui qui va lui faire découvrir le cynisme journalistique permet au romancier de donner plus de variété à la suite de l'exposition en alternant récit, description et dialogue. Duroy se trouve dans la situation de Rastignac recevant les leçons du démoniaque Vautrin ; mais, contrairement à Balzac, Maupassant se garde de prêter à son porte-parole un discours d'une quinzaine de pages ! Or, entre le cinéma et Maupassant, les similitudes dans la création représentative ne s'arrêtent pas à la recherche de couleurs, de sons, d'images. Aussi détaillées soient-elles, les descriptions ne sont

30 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 480.

31 *Ibid.*, p. 479.

32 *Ibid.*, pp. 325-326.

jamais exhaustives. Réinterprétant la méthode naturaliste du document et de l'enquête, Maupassant préférait un prélèvement partiel du réel, opérant dans ses observations des choix qui sont toujours liés à la saisie d'une impression ou d'une sensation.

Le cinéma, une arme de guerre ?

L'adaptation que nous avons d'abord sélectionnée est celle du réalisateur autrichien Willi Forst (1903-1980), car elle se situe dans un contexte historique complexe : la Deuxième Guerre Mondiale, où se firent jour de nombreuses tentatives de manipulation et de récupération idéologique, autant que d'actes de résistance. À cela s'ajoute le fait qu'elle est dépositaire d'un style – celui de l'opérette viennoise – que certains critiques ont vivement remis en question, criant à la dénaturation du chef-d'œuvre maupassantien et, surtout, dans la mesure où elle a fait l'objet de débats centrés sur sa supposée instrumentalisation au service de la propagande nazie de l'époque. Cette propagande nazie faisait, en effet, partie des attributions du ministère du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande, dirigé par Joseph Goebbels. Le parti nazi avait, lui aussi, son officine de promotion : la « Reichspropagandaleitung der NSDAP », également dirigé par Goebbels. La propagande nazie commença dès les années 1920. Mais, avec l'accession au pouvoir d'Adolf Hitler, elle pouvait faire appel à tous les moyens possibles, attachant une importance particulière au sport et au cinéma. Celle-ci devint ainsi un élément fondamental de la « Gleichschaltung », ou « mise au pas » de la société allemande, un élément central du caractère totalitaire du régime.

Dans ce contexte troublé, survient l'annexion de l'Autriche en mars 1938. L'industrie du film autrichien a par conséquent été totalement intégrée à la structure et à l'idéologie du Troisième Reich. Elle a reçu une mission spécifique : la production de divertissements dans le style viennois. Il est logique que Goebbels et son ministère de la propagande aient essayé de tirer un plein profit des surpuissances politique et militaire allemandes, en tentant de réorganiser le secteur européen du film. Il est tout aussi logique que ceci ait été plus facile à mettre en place dans les pays intégralement dominés par l'Allemagne que dans ceux qui possédaient encore un certain niveau d'indépendance. Willi Forst fut ainsi qualifié par certains critiques de « chevalier bellâtre de la guimauve nazie ». Sa comédie aigre-douce *Bel-Ami* (1939) fait partie de la vague de films allemands qui déferla en France dans les premiers mois de l'Occupation. La presse parisienne collaboratrice salua la qualité de ce film, soulignant l'humour, l'esprit, la finesse et

l'élégance de ce chef-d'œuvre cinématographique. Et, comme tous les autres, il fut boudé par le public français, qui lui préféra les films bien français avec Danielle Darrieux, comme *Premier Rendez-vous* d'Henri Decoin, ou avec Irène de Trébert, comme *Mademoiselle Swing* réalisé par Richard Pottier.

Cependant, nous pouvons émettre l'hypothèse que Willi Forst s'est en réalité servi du Troisième Reich pour promouvoir sa carrière, tout en ayant conscience à la fois de l'opportunité dont il a bénéficié de pouvoir continuer à produire des films dans un État totalitaire, et de sa contribution à la mission officielle de la *Wien-Film*. Ce film laissant à entendre que Guy de Maupassant a voulu caricaturer les juifs – notamment, par le personnage de Walter, un être immoral avide de pouvoir, de puissance et d'argent –, on a pu reprocher au film de Forst d'être un véhicule de la propagande nazie soulignant la beauté physique, quasi « aryenne », de Georges Duroy interprété par Willi Forst lui-même, au détriment, selon la critique, de son immoralité d'arriviste sans scrupule. Contrairement à cela, nous pensons qu'il a voulu donner une signification éthique – au sens de ce qui se doit d'être moralement exemplaire – à l'élégance et à la galanterie, et qu'il a procédé, comme par antithèse, à une dénonciation de l'esprit et de l'atmosphère d'une époque en proie à l'arrivisme galopant.

Le film de Willi Forst, qui se situe au tournant du xx^e siècle, à la Belle Époque, relève de l'opérette, c'est-à-dire d'un genre théâtral léger, souvent parodique ou satirique, dans lequel les couplets chantés alternent avec les parties parlées. Notons que, par rapport au roman de Maupassant, Georges Duroy n'a pas de moustaches, qui constituent pourtant, avec la chevelure, les signes extérieurs de son érotisme. Le réalisateur prend, en outre, quelques libertés par rapport au texte original : il n'y a pas de duel, Forestier ne meurt pas, Suzanne est la fille de Laroche-Mathieu au lieu de celle de Walter. Ce film a été vivement critiqué, comme en témoigne Jean-Louis Bory qui, dans son édition de poche Folio de *Bel-Ami*, reproche à Forst de « napp[e] son Don Juan de sensualité viennoise »³³. Un tel reproche nous conduit à considérer l'autre sens du terme « opérette », à savoir « qu'il est impossible de prendre au sérieux », comme par exemple un « décor d'opérette », au sens de « factice », « conventionnel ». L'adaptation de Forst semble accorder une importance appuyée au décor d'opérette, et donne ainsi au texte une dimension statique et surfaite de « carte postale » caractérisée par un ton sarcastique et parodique auquel le spectateur a parfois du mal à s'identifier. Cette « traduction » de Willi Forst ne sert donc pas à proprement faire parler la

33 In Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, éditions de Jean-Louis Bory, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 9.

propagande nazie dans l'idée de promouvoir une éthique de vie, mais correspond à un goût personnel du réalisateur qu'il semble « plaquer » de façon uniforme sur le texte de Guy de Maupassant.

D'une certaine condamnation morale ...

L'originalité de la deuxième adaptation, celle du réalisateur américain Albert Lewin (1894-1968), a consisté à donner une orientation punitive à son film en condamnant moralement les agissements de Georges Duroy. Respectant le code hollywoodien de la censure, le réalisateur s'écarte du triomphe du vice que Maupassant mettait en scène, et fait mourir le protagoniste dans un duel provoqué par un certain Philippe de Cantel, qui refuse de voir son patronyme usurpé et l'histoire de sa famille volée. Cela n'empêche pas le cinéaste de porter un regard de sympathie (au sens étymologique de « compassion »), au moment du duel final, sur ce monstre moral qu'il inscrit ainsi dans une sorte de parabole édifiante.

The Private Affairs of Bel-Ami (1947) rappelle sans cesse la laideur morale de Georges Duroy interprété par l'acteur britannique George Sanders (1906-1972). Il est d'emblée précisé qu'il s'agit de l'histoire d'un scélérat³⁴, ce que souligne par ailleurs la sentence morale sur laquelle s'achève le film. Il est comparé au personnage de Guignol qui exerce sur lui une véritable fascination : le journaliste admire en lui le chenapan « se frayant un chemin avec son bâton » et s'identifie à lui. La dernière image du film représente Duroy sous la forme d'un guignol avec le nez crochu. À un autre moment, Duroy essaye d'écrire un article aux côtés d'une statuette représentant le Stryge de Notre-Dame de Paris en penseur, comme un diable avec des cornes, des ailes et un nez aplati.

Albert Lewin était non seulement réalisateur de ce *Private Affairs of Bel-Ami*, mais aussi le scénariste. La production était assurée par sa propre compagnie du nom de *David L. Loew-Albert Lewin*. C'est cette maîtrise totale du film qui explique, sans doute, qu'Albert Lewin a finalement réussi à restituer une part essentielle du propos sulfureux du roman de Guy de Maupassant, en un temps où la production hollywoodienne devait encore composer avec les limites drastiques imposées par le Code Hays (ou *Motion Picture Production Code*), concernant à la fois des questions de moralité et de sexualité. Le cinéaste américain n'en édulcore pas moins considérablement l'univers de Maupassant. Le scénario d'Albert Lewin apporte, en effet, de conséquentes modifications à l'intrigue romanesque, semblant

34 « This is the history of a scoundrel. »

transformer le récit cynique qu'elle composait en une parabole édifiante. La plus patente des trahisons commises par Albert Lewin concerne le dénouement de *Private Affairs of Bel-Ami* : là où le roman se concluait par le mariage triomphal de l'arriviste à l'église de la Madeleine, le film se termine par la mort de Duroy, abattu lors d'un duel et rendant son dernier souffle au fond d'un fiacre. C'est donc une évidente punition qu'Albert Lewin choisit d'infliger à son personnage, ainsi châtié du mal dont il s'est rendu coupable tout au long du film.

Cette mise en conformité du propos romanesque de *Bel-Ami* avec les normes morales n'est, en réalité, que superficielle dans la mesure où Albert Lewin double le conte édifiant que semblerait être *The Private Affairs of Bel-Ami* d'un sous-texte fortement sexualisé, dont la crudité égale la franchise naturaliste avec laquelle Guy de Maupassant retrace la vie amoureuse de ses personnages. Le cinéaste américain s'appuie d'abord sur les dialogues : le film offre au spectateur attentif d'extraordinaires échanges à double sens permettant ainsi aux pulsions érotiques des personnages de se dire aussi pleinement que vertement. On pense, par exemple, à l'échange entre Duroy et Forestier formant la séquence introductive : les deux personnages glosent autour du « bâton » (en anglais « *stick* ») de Guignol, spectacle dont Duroy se déclare grand amateur après avoir sorti de sa poche une marionnette à quatre sous. Albert Lewin ne se contente pas, en effet, de jouer des seuls mots pour dévoiler, chez ses personnages, des psychés aussi taraudées par la sexualité que celles des figures littéraires de Guy de Maupassant ; il fait ainsi un usage pareillement signifiant des décors. Dans la même séquence introductive, le mastroquet dans lequel se retrouvent Duroy et Forestier s'appelle la « Brasserie du Désir ». Ce dernier mot est, par ailleurs, peint en gros caractères verticaux, s'étalant de manière ostensible à l'arrière-plan du décor. On observe une utilisation encore plus exacerbée de cette symbolique érotico-phallique lors des scènes montrant la vertueuse Madame Walter témoigner de sa passion pour Bel-Ami. Le décor est alors littéralement saturé de substituts péniers : Madame Walter est montrée entourée de deux arbres d'une parfaite verticalité, alors qu'au loin on devine la flèche orgueilleusement dressée de Notre-Dame, à laquelle répond un lampadaire à la lanterne flamboyante, elle-même environnée d'au moins six autres arbres.

En définitive, cette adaptation très riche et très subtile mériterait d'autres développements portant notamment sur le complexe appareil décoratif sur lequel reposent nombre de références ou symboles présents dans le film, ou encore le travail raffiné et expressif sur la lumière (cf. scène de la mort de Charles

Forestier). Passionné d'art et de littérature, Albert Lewin était un esthète, une fine lame de l'esprit qui a proposé une lecture audacieuse et nuancée du roman de Maupassant. Il étoffe en effet la psychologie de Duroy, à la fois plus cruel, plus manipulateur, plus actif et, paradoxalement, plus distancié. Le personnage gagne donc en ambiguïté, et finit peut-être par faire une dernière conquête : celle du spectateur. Entre soumission à la censure hollywoodienne par la mort morale et punitive du héros et un sous-texte fortement sexualisé, le cinéaste américain livre un chef-d'œuvre en demi-teinte, qui se joue des codes tout en faisant mine de les respecter.

... à la censure anticoloniale

La troisième adaptation est celle du réalisateur et scénariste français Louis Daquin (1908-1980), qui est placée sous le signe de l'anticolonialisme et de l'atteinte à la grandeur de la nation française. Le destin de ce film révèle les limites de la liberté d'expression du cinéma français des années '50, en même temps qu'il met au jour les mécanismes dont dispose le gouvernement pour étouffer les velléités de contestation anticoloniale.

Le *Bel-Ami* de Louis Daquin (1955) – une coproduction avec l'Autriche et la RDA, existant dans une version française et une version allemande – eut en effet à en découdre avec les ciseaux d'Anastasia³⁵ en mettant en avant la satire de la démocratie capitaliste contenue dans le roman. En effet, outre Daquin, l'adaptation est faite par Wladimir Pozner et Roger Vaillant, c'est-à-dire par trois hommes très proches du Parti Communiste, qui y voient une manière propice de dénoncer les tares du colonialisme. En 1954, au moment de la fin de la guerre d'Indochine et du début de la guerre d'Algérie, cette œuvre cinématographique, soupçonnée de diffuser des relents anticolonialistes, connaît un certain nombre de déboires : le 16 novembre 1954, le *Bel-Ami* de Louis Daquin est interdit par la commission de contrôle qui exige la suppression d'allusions trop précises à la corruption et aux excès du pouvoir et, surtout, toute référence au colonialisme français au Maroc. S'en suivent de longs mois d'interdiction et de longs passages censurés, comme en témoigne l'une des scènes initiales, celle du repas chez les Forestier, pendant lequel l'arriviste Georges Duroy narre ses souvenirs de chasseur d'Afrique. Ainsi le dialogue entre Clotilde et Duroy devient-il absurde. À propos des rapports du Maroc et de la France, la question : « Et qu'en pensent les Marocains ? » obtient

35 P. Hubert-Lacombe, *Le Cinéma français dans la guerre froide - 1946-1956*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 117-119.

cette réponse immédiate : « Les Marocains ne pensent pas, Madame. ». La même scène, après censure, s'avère d'un intérêt plus anecdotique puisque la question est devenue : « Et qu'en pensent les plantes exotiques ? ». La réponse, cette fois, n'a plus rien de choquant : « Les plantes exotiques, Madame, ne pensent pas. ». De plus, la censure, en demandant au réalisateur de couper les mots « arabe », « Maroc », « Afrique », « Sahara », l'oblige pour ainsi dire à « émasculer » son film qui ne sort, brièvement, que trois ans plus tard, en avril 1957. L'ironie doucement féroce de Maupassant se retrouve cependant dans le montage de Daquin qui n'épargne guère les personnalités en place, principalement dans les discussions et les opérations géopolitiques centrées sur le colonialisme.

Ainsi, à la croisée de deux affrontements terribles, d'un côté la guerre froide et le règlement de comptes visant les communistes, et de l'autre la guerre d'Algérie, ce film, victime de la censure politique, est contraint à édulcorer ou à passer sous silence tout ce qui serait susceptible d'envenimer le climat tendu des années 1950. Bien qu'éloigné des options politiques de Maupassant qui, cependant, tenait à dénoncer les exploitations en tout genre quand il les jugeait excessives, ce film s'inscrit dans l'histoire politique du cinéma : on assiste à la transformation d'un objet littéraire en objet de scandale.

Vanité et obsession de la séduction

L'adaptation la plus récente, le *Bel-Ami* de Declan Donnellan et de Nick Ormerod (2012), met en scène un Robert Pattinson, qui incarne plus que jamais un « *sex-symbol* », dans cette version entièrement construite autour du magnétisme de l'acteur ou, tout au moins, qui tire pleinement parti de son pouvoir érotique, alors même que le comédien semblait jusque-là se cantonner à une forme de volatilité un peu asexuée. Robert Pattinson, cynique prédateur gravissant l'escalier social au fil de ses conquêtes, répand son charme, comme un poison, sur une poignée de femmes fanées : Uma Thurman et Kristin Scott Thomas sont parfaites en épouses dépressives et névrosées de la haute société, dans le Paris décadent de la fin du XIX^e siècle.

L'idée de donner à voir le personnage de l'arriviste comme un vampire vivant aux dépens de ses victimes est certainement sous-jacente dans cette nouvelle adaptation : on sait que chaque comédien est la somme des rôles qu'il a interprétés, et Robert Pattinson est encore identifié dans la conscience des spectateurs au séduisant mort-vivant de *Twilight*. En réalité, non seulement les deux metteurs en scène britanniques n'exploitent pas cette veine pour leur premier

long métrage, mais ils adoucissent singulièrement la figure cynique de Duroy. Jouant auprès de lui le rôle d'initiatrice que joue auprès de Rastignac Madame de Beauséant, Madeleine Forestier lui explique avec grâce qu'il ne peut arriver que par les femmes. Reconnaissant et amoureux, il se montre docile, presque malgré lui, en prenant pour maîtresse Clotilde de Marelle.

L'originalité de cette nouvelle adaptation britannique, classique reconstitution en costumes et décors d'époque très soignés, est d'avoir conservé le caractère immoral, subversif, scandaleux de l'intrigue, tout en complexifiant le caractère du protagoniste. La principale motivation de Georges Duroy n'est plus la soif de pouvoir, l'ambition sans scrupules, le désir stérile de consommer, mais un appétit de vivre, d'aimer, propre à la jeunesse, qui fait de lui un bel animal en rut – fidèle en cela à la dimension animale que Maupassant confère à son protagoniste dans les premières pages du roman –, le plus souvent sincère, et auquel les femmes ne résistent pas. Une pureté touchante lui donne le besoin de croire au bien-fondé de ce qu'il fait et le conduit à s'investir à fond dans la lutte de son journal contre un gouvernement qui veut envahir le Maroc ; il contribue à le renverser, sans comprendre qu'il est berné par la collusion des politiques, des financiers et des médias, prêts à soutenir une invasion riche de profits. Grâce à ses trois égéries, l'incandescent Duroy anglais, digne successeur d'Eugène de Rastignac et de Lucien de Rubempré, s'octroie une particule, fait son chemin, perd ses illusions et acquiert à grand-peine le cynisme nécessaire pour pouvoir épouser une riche héritière et défier à son tour le tout-Paris. Les deux réalisateurs ont réussi une adaptation libre et inventive, qui engage avec le texte un dialogue fructueux et dont le classicisme est transcendé par des acteurs brillants, capables de prêter leur personnalité aux personnages de Maupassant, de manière à en montrer de nouvelles facettes qui creusent la profondeur du roman.

Dans une telle optique, la jeunesse éclatante et presque irradiante sur laquelle repose la figure du rôle-clef, trouve à briller plus que de mesure dans ce décorum crépusculaire et desséché où les femmes semblent condamnées à l'ennui, tout juste réduites à influencer en secret sur les sombres stratagèmes politiques qui animent leurs maris corrompus. La finesse de la satire sociale et de l'analyse historico-politique de Maupassant est tirée à gros traits par un implacable enchaînement de séductions et de trahisons, tandis que Bel-Ami se transforme littéralement en pure force de séduction et de magnétisme, une sorte de messie sauvage transformant le monde en une valse de désirs brusquement libérés.

Bel-Ami, entre fantasme idéologique et mythe de la séduction

Dans les différentes « traductions » envisagées, Georges Duroy apparaît comme un homme à femmes, opportuniste, vain et manipulateur, dans un contexte politique qui lui échappe. Par sa dimension atemporelle et sa plasticité transhistorique, le personnage de Bel-Ami constitue un terreau vraiment fertile pour les réalisateurs qui, en s'emparant d'une figure complexe de l'arrivisme sans scrupule et de la séduction féminine effrénée, tentent de le revêtir d'un certain nombre de caractéristiques répondant à des aspirations d'ordre esthétique, moral ou idéologique. En ce sens, partant d'une substance littéraire commune, chaque cinéaste crée « son » *Bel-Ami*, qui se voit ainsi redéfini, voire instrumentalisé, qu'il soit inséré dans un univers d'opérette (Willi Forst), qu'il devienne un conte édifiant (Albert Lewin), soit qu'on le tourne en objet de scandale (Louis Daquin) ou en héros de l'odyssée du désir et de la jeunesse (Declan Donnellan et Nick Ormerod). En fonction de l'époque et des intentions du réalisateur, la figure composite que constitue Georges Duroy est sujette à un polissage moral, voire un aiguisage idéologique. Il n'en reste pas moins que, mise au service d'un projet d'ascension sociale, la séduction dont il use et abuse cyniquement n'est qu'un instrument au service d'une soif inextinguible de puissance et d'argent, dont les adaptations filmiques du roman se font pleinement l'écho. Sans doute Georges Duroy séduit-il réellement, mais aussi et surtout dans la mesure où « la femme est aliénée à son pouvoir »³⁶. *Mutatis mutandis*, *Bel-Ami* est une réécriture moderne de Don Juan : à la thématique de l'errance de l'*incipit* répond la consécration ironique du personnage arriviste de l'*explicit*. Malgré le glissement onomastique de Duroy en Du Roy, Maupassant dénonce la vision chevaleresque du statut du héros romanesque.

Le protagoniste peut, donc, être à la fois l'illustration d'une dimension statique et surfaite de « carte postale » par son appartenance au genre de l'opérette, et la victime expiatoire d'une dénonciation (au demeurant irriguée par toute une symbolique érotico-phallique) de l'immoralité de l'arrivisme ou, encore, il peut incarner les tares du colonialisme que la censure morale et politique n'a pas manqué de condamner sans que, pour autant, l'on éprouve une impression de dénaturation ou de viol de la sacralité du texte littéraire. On pourrait ainsi dire que ces différentes adaptations remplissent non seulement une fonction d'enracinement dans le symbolique, dans la mesure où elles guident non plus l'identification, mais l'interprétation du tissu narratif, mais encore exercent un

36 Michel Serceau, *Le Mythe, le miroir et le divan. Pour lire le cinéma*, op. cit.

fort pouvoir projectif du fait de leur déplacement dans un contexte de diffusion à chaque fois différent. En déconstruisant le mythe et en démystifiant le type littéraire dont relève Georges Duroy, elles ouvrent en définitive la porte aux interprétations les plus diverses. Tout en témoignant de l'extraordinaire vitalité et pérennité de ce tissu narratif, elles mettent ainsi en relief, à travers la « traduction » visuelle *sui generis* de chaque cinéaste, les mécanismes psychosociologiques taraudant la psyché de l'homme éternel.

Franck Colotte (Léon Robin Center). A scientific member of the association *Friends of Flaubert and Maupassant*, he published the proceedings of the symposium *Ethos, pathos, logos: The meaning and place of persuasion in linguistic and literary discourse* (2015). Firstly specialist in ancient languages and attached by his thesis on Cicero to Léon Robin Center for research on ancient thought, he nevertheless regularly reports on this Norman author to whom he devoted a part of his research, such as “Maupassant’s «On the Water»” (1888) and the aesthetics of the digression: “The travelogue, a privileged form of representation of the man and the world?” (*Bulletin Flaubert-Maupassant*, 31, 2015). The relationship between literary works and their cinematographic translation is one of his areas of interest.

Structures narratives, du roman au film : La mort de Charles Forestier, lecture d'une scène-clé de *Bel-Ami*

Narrative Structures, from the Novel to the Film:
Charles Forestier's Death, Analysis of a Key-Scene in *Bel-Ami*

Ioan Pop-Curşeu *

The paper analyzes the relationship between literature and cinema, through a case study: Maupassant's most famous novel, *Bel-Ami*, and its cinematographic adaptations. In order to obtain solid results, the focus is put on a key-scene in the text, namely Charles Forestier's death. This scene is situated in the core of the action, at the end of the first part, and it marks the beginning of Georges Duroy's social ascension. The paper describes how this key-scene passed from the novel to some cinematographic or TV adaptations, signed by directors such as Willi Forst, Alfred Lewin, Philippe Triboit, Declan Donnellan & Nick Ormerod. In the novel, as well as in the films, the narrative structures are based on four main pillars (the narrative voice, the time, the space, the rhythm), studied here in their peculiar functioning.

Bel-Ami; cinematographic adaptations; Willi Forst; Alfred Lewin; Philippe Triboit; Donnellan & Ormerod.

BEL-AMI DE GUY DE MAUPASSANT S'EST IMPOSÉ, DEPUIS LE MOMENT DE SA publication, en 1885, non seulement comme un des romans les plus significatifs du XIX^e siècle, mais aussi comme un mets de choix pour les cinéastes. Si d'autres écrits du romancier français ont séduit les plus grands noms du cinéma français (Jean Renoir et *Une partie de campagne*, Alexandre Astruc et *Une vie*), aucun n'a eu la faveur de *Bel-Ami* : le roman figure parmi les textes du XIX^e siècle les plus

* Babeş-Bolyai University from Cluj-Napoca, Romania

adaptés au cinéma et à la télévision. Il y a plusieurs raisons à cela : on se trouve en présence du roman souvent considéré comme le plus réussi de Maupassant et d'un texte qui reste très actuel dans ses considérations sur la politique, la société et la morale. C'est un roman dont la charge érotique passe très bien à l'écran, surtout qu'elle est accompagnée par de très intelligentes considérations sur les rapports amoureux et sociaux de la femme et de l'homme. De plus, l'écriture du romancier, précise et cinglante, la force vive des dialogues, l'efficacité des descriptions ont séduit les cinéastes par leur dimension proprement cinématographique. À diverses époques et dans de nombreux pays, on a proposé au public des cinémas une quinzaine de versions de *Bel-Ami*¹ :

Titre, année de sortie	Réalisateur
<i>Bel-Ami</i> (1919)	Augusto Genina
<i>Le avventure di un viveur</i> (1920)	Emilio Graziani-Walter
<i>Bel-Ami</i> (1939)	Willi Forst
<i>La buen mozo. La historia de una canalla</i> (1946)	Antonio Momplet
<i>The Private Affairs of Bel Ami</i> (1947)	Albert Lewin
<i>Bel-Ami</i> (1955)	Louis Daquin
<i>Bel Ami 2000 oder wie verführt man einen Playboy ?</i> (1966)	Michael Pfléggar
<i>L'Emprise des caresses</i> (1976)	Mac Ahlberg
<i>Bel-Ami</i> (1979)	Sandro Bolchi
<i>Bel-Ami</i> (1983)	Pierre Cardinal
<i>L'uomo che piaceva alle donne – Bel-Ami</i> (2001)	Massimo Spano
<i>Miláček</i> (2002)	Dusan Klein
<i>Bel-Ami</i> (2005)	Philippe Triboit
<i>Bel Ami</i> (2012)	Declan Donnellan et Nick Ormerod

Dans mon approche, j'aborderai quatre de ces versions cinématographiques : Forst (1), Lewin (2), Triboit (3), Donnellan et Ormerod (4). Je mettrai en évidence les différences entre les contextes historiques et sociaux de l'adaptation, à partir de l'époque hitlérienne jusqu'à la Grande-Bretagne d'aujourd'hui, en passant par

1 Le tableau provient d'un excellent site consacré à la vie et à l'œuvre de Guy de Maupassant. [En ligne]. URL : <http://www.maupassantiana.fr/Filmographie/Tableau_films.html> (Consulté le 29 octobre 2013).

la France, la Belgique et les États de l'après-guerre. J'interrogerai les convergences et les divergences entre les structures compositionnelles du roman et celles du cinéma, en m'arrêtant surtout sur les voix narratives, le temps, l'espace ou le décor, et le rythme : ces quatre éléments représentent des piliers de la narration, qu'on retrouve dans tous les récits, qu'ils soient faits dans la vie quotidienne, dans les pages d'un livre ou sur un écran. Pour travailler de manière ciblée, j'envisagerai mon sujet à partir d'une scène-clé du roman de Maupassant, à savoir ...

La mort de Charles Forestier : une scène emblématique

Regard d'ensemble

Tout d'abord, je voudrais justifier le rôle de scène emblématique que j'attribue à la mort de Forestier. Elle est située juste au milieu, à la fois dans le roman (où elle occupe entièrement le chapitre huit, le dernier, de la première partie²), comme dans les films. Elle marque une étape importante dans l'ascension de Georges Duroy, car c'est justement la mort de Charles qui lui permettra d'épouser Madeleine et d'asseoir dans la société parisienne son statut de journaliste de plus en plus puissant. La demande en mariage faite près du lit du défunt est un double chef-d'œuvre d'audace, tant de la part de Duroy que de celle de Maupassant. De plus, cette scène confronte un personnage ambitieux, avec le terme ultime de la vie terrestre : la mort hideuse. Il y a là une source très forte de tension narrative et de réflexions philosophiques sur la destinée, amplement développées dans le roman, plus réduites dans les films.

En deuxième lieu, il faut comprendre la composition de la scène-clé dans le roman, à partir de l'arrivée de Georges Duroy à Cannes, prévenu par une lettre de Madeleine de l'état grave de son mari. Le rôle des pensées intimes du personnage principal est significatif, ce qui fait que le discours indirect libre occupe une place centrale dans la structure de la narration. Par le discours indirect libre, on peut assister au cheminement même de la pensée qui n'a pas vraiment d'équivalent au cinéma :

Il ne savait pas comment lui laisser comprendre qu'il serait heureux, bien heureux, de l'avoir pour femme à son tour. Certes il ne pouvait pas le lui dire, à cette heure, en ce lieu, devant ce corps, cependant il pouvait, lui semblait-il, trouver une de ces

2 Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, in *Œuvres*, vol. 6, Texte établi et présenté par Gilbert Sigaux, Lausanne, Éditions Rencontre, 1961, pp. 231-257. Toutes les citations du roman proviennent de cette édition.

phrases ambiguës, convenables et compliquées, qui ont des sens cachés sous les mots et expriment tout ce qu'on veut par leurs réticences calculées.³

La manière dont les cinéastes abordent la scène-clé dans différents films est symptomatique de l'importance que chacun d'eux lui accorde dans l'architecture de l'ensemble cinématographique, mais aussi de la nature profondément subjective des choix qui se font autour de ce que l'on montre de cette mort.

Chez Willi Forst, par exemple, en 1939, il n'y a pas de décès, surtout parce que l'histoire du séducteur Bel-Ami est envisagée sous son aspect amusant. Forestier est tout simplement jaloux de Duroy et il divorce. Madeleine épouse Georges à l'instigation de Laroche, qui est l'amant de la jeune femme, ce qui change passablement la donne du roman de Maupassant. Ici, Suzanne est la fille de Laroche et Duroy va l'épouser pour se venger du père. Willi Forst réalise un bon film musical et comique en évacuant l'ensemble des éléments tragiques du roman adapté⁴.

Albert Lewin, dans *The Private Affairs ...*, construit une atmosphère assez fautive, qui ne peut plus être convaincante pour le spectateur d'aujourd'hui, dans la mesure où l'on devine trop le film de studio. Ce que l'on voit à travers les fenêtres de la chambre où Charles se meurt, ce n'est pas un paysage triste, mais un décor peint conventionnel, avec des peupliers d'opérette. George Sanders, l'acteur qui incarne Duroy, a l'air pénible d'un vieux coureur, d'un *dandy* fané, et la demande en mariage est ridicule. Cet air contrefait de la scène est donné par une musique militaire que l'on entend dans la rue, censée rappeler aux deux vieux amis leurs souvenirs du régiment, et reprise par Charles sur le petit accordéon qu'il tient près de lui⁵.

Dans le téléfilm de Philippe Triboit, réalisé pour la RTBF, la mort de Charles est placée après l'assaut d'escrime auquel Georges prend part (et qui, dans le roman, vient seulement au chapitre trois de la deuxième partie). Chez Triboit, Duroy est devenu tout à fait différent du personnage imaginé par Maupassant. Il est courageux, délicat avec les femmes, attentif au sort des pauvres. Il a perdu

3 Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 252.

4 *Bel-Ami*, Réalisateur : Willi Forst, Scénario : Hans Fritz Beckmann, Axel Eggebrecht, Avec : Willi Forst (Georges Duroy), Olga Tschschowa (Madeleine Forestier), Johannes Riemann (Laroche), Ilse Werner (Suzanne Laroche), Hilde Hildebrand (Clotilde von Marelle), 1939.

5 *The Private Affairs of Bel-Ami*, Réalisateur : Albert Lewin, Scénario : Albert Lewin, Avec : George Sanders (Georges Duroy), Angela Lansbury (M^{me} de Marelle), Ann Dvorak (Madeleine Forestier). Le film est disponible en accès libre. [En ligne]. 1947. URL : <<http://www.youtube.com/playlist?list=PLOF3eK4RxMxCCYdZW7kH2nd7bWu0cZ11t>> (Consulté le 29 octobre 2013).

beaucoup de sa lâcheté, de la vilénie qui le caractérisent dans le roman, et son arrivisme est passablement diminué. Le Duroy de Triboit est un ami fidèle, très affecté par la mort de Forestier, dont il serre tendrement la main tremblante. Avec un tel personnage, la demande en mariage près du lit de mort est inacceptable, donc on a seulement une vague ambiguïté. D'ailleurs, c'est Charles lui-même qui pousse indirectement sa femme vers Duroy : « Promets-moi de prendre soin d'elle. ». La réponse : « Je te le jure. » empêche alors le discours de Georges pourtant si efficace dans le roman. La scène dure approximativement trois minutes, et n'a, donc, pas pu donner lieu à un très vaste développement cinématographique, de même qu'elle n'a laissé aucune place à la méditation sur la mort⁶.

L'adaptation la plus récente, celle de Declan Donnellan et de Nick Ormerod reste fidèle au texte de Maupassant en ce qui concerne la représentation de la mort de Charles, qui occupe environ cinq minutes de film (de 35:15 à 40:39). Le discours de Georges, sa demande en mariage faite d'un trait, communique une bonne tension psychologique. De plus, les deux réalisateurs montrent le côté physique, physiologique, de la mort, gommé dans les adaptations précédentes, mais souligné dans le récit de Maupassant. Les films de 1939 et 1947, à cause des conventions de représentation et à cause de la censure, ont su éviter ce que la mort de Charles pouvait avoir de choquant, de répugnant du point de vue visuel, alors que, chez Philippe Triboit, c'est la structure d'ensemble du film et son parti-pris esthétisant qui empêchent un regard trop naturaliste sur la mort. Chez Donnellan et Ormerod, on voit la faiblesse de Charles, les gouttes de sueur qui perlent sur le front et sur le cou du malade, ainsi qu'un jet de sang qui gicle de sa bouche et s'écoule sur la chemise blanche de Georges, juste après son entrée dans la pièce. De plus, quand Madeleine (Uma Thurman) borde de palmes le lit du défunt, l'obscurité qui règne dans la chambre et le fichu que la jeune femme tient autour de sa bouche suggèrent ce que Maupassant décrit comme « une odeur suspecte, une haleine pourrie, venue de cette poitrine décomposée, le premier souffle de charogne que les pauvres morts couchés en leur lit jettent aux parents qui les veillent, souffle horrible dont ils emplissent bientôt la boîte creuse de leur cercueil »⁷. Le film britannique montre aux spectateurs de manière assez convaincante l'effet que la mort produit sur Georges Duroy, par des gros plans de visage qui soulignent le cheminement intérieur de la peur, mais aussi le désir ferme de vivre qui saisit

6 *Bel-Ami*, Réalisateur : Philippe Triboit, Scénario : Michel Martens, Philippe Triboit, Avec : Sagamore Stévenin (Georges Duroy), Claire Borotra (Clotilde de Marelle), Florence Pernel (Madeleine), Laurent Bateau (Forestier), 2005. Édition disponible en DVD, parue le 9 février 2008.

7 Guy de Maupassant, *op. cit.*, pp. 252-253.

le jeune homme à la vue du cadavre. Le cauchemar de Georges, dans lequel lui et Madeleine sont en train de jeter de la terre sur le cercueil noir de Charles, qui, dans la réalité romanesque, n'est pas encore décédé, introduit un élément de tension psychologique supplémentaire absent du texte de Maupassant : les deux personnages sont vus en contre-plongée, comme si la caméra était sous terre et que le mort, encore vivant, les regardait d'un regard plein de reproches⁸.

Comparaison des stratégies narratives

Dans un tableau comparatif, j'essaierai de mettre en miroir les traits spécifiques de la narration romanesque et de la narration cinématographique, en fonction des quatre piliers fondamentaux de tout récit : la voix narrative, le temps, l'espace/le décor, le rythme. Les deux questions importantes concernant les voix narratives me semblent être : « Qui raconte ? » et « Pourquoi ? ». Il s'agit de déterminer si le récit est objectif ou subjectif, et de voir les raisons pour lesquelles une instance narrative assume ce qu'elle raconte. Quant au temps, tout récit indique le moment où se passe l'histoire (l'année, la saison, l'heure, etc.), ainsi que la durée. Une histoire peut s'étirer plus ou moins dans la durée, donc conférer plus ou moins d'importance au temps. Le décor et l'espace viennent en complément au problème du temps. Tant dans un roman qu'au cinéma, il est fondamental de marquer où l'histoire racontée se passe. La présentation de l'espace est donc une fonction essentielle de tout récit. Le rythme peut être défini comme l'inscription du temps dans l'espace à travers les mouvements, les voix narratives ou les stratégies de la monstration (au cinéma). Quand on aborde le rythme, on doit répondre aux questions suivantes : « Comment l'histoire narrée évolue-t-elle ? » et « Comment la succession des moments accentués et inaccentués se fait-elle ? ».

Pour chacun de ces quatre piliers de toute narration, je marquerai les aspects structurels qu'ils matérialisent au niveau du récit proposé par les *Bel-Ami* pris en compte. Afin de différencier clairement les versions cinématographiques, les films seront numérotés de (1) à (4), comme on a pu le voir au début du présent travail.

8 *Bel-Ami*, Réalisateurs : Declan Donnellan, Nick Ormerod, Scénario : Rachel Bennette, Avec : Robert Pattinson (Georges Duroy), Uma Thurman (Madeleine Forestier), Kristin Scott Thomas (Virginie Rousset – nom de M^{me} Walter, dont le mari n'est plus juif), Christina Ricci (Clotilde de Marelle), 2012. Édition disponible en DVD : © Bel Ami Distribution Limited 2010, Distribué en Roumanie par Pro Video.

Narration romanesque	Narration cinématographique
<p>Dans le roman de Maupassant, on entend souvent la voix intérieure du personnage : « Duroy murmurait : “ Bigre, c’est chic ici ” . . . ».</p> <p>Certains adjectifs laissent entendre la présence du romancier, malgré l’air objectif de la narration : « un silence douloureux et profond », « Une terreur confuse, immense, écrasante pesait sur l’âme de Duroy, la terreur de ce néant illimité, inévitable, détruisant indéfiniment toutes les existences si rapides et si misérables. ».</p> <p>C’est aussi à travers la fréquence des comparaisons que l’on peut déceler la présence d’une voix narratrice, qui donne son avis sur les événements : « La glace de la cheminée, reflétant l’horizon, avait l’air d’une flaque de sang. » ; « Il ouvrit les yeux juste à temps pour voir Forestier fermer les siens comme deux lumières qui s’éteignent. », etc. Si le renvoi à la « flaque de sang » anticipe la mort du poitrinaire, le fait de parler des yeux de Charles comme de « deux lumières » introduit subrepticement un jugement moral sur ceux qui le regardent mourir et en jouissent secrètement.</p> <p>Dans le chapitre en question, le temps intra-diégétique est long, marqué par une gamme très riche d’adverbes ou de syntagmes spécifiques. Il y a comme un étirement du temps, une mise en vedette de la durée telle qu’elle est ressentie par les personnages.</p> <p>L’agonie de Forestier se prolonge, comme pour marquer la manière dont le moribond s’accroche à la vie. Après une longue soirée, qui suit l’arrivée de Georges à Cannes, on assiste, le lendemain, à une promenade en voiture, suivie par l’agonie du mourant et l’arrivée du prêtre. Au terme d’une autre soirée pesante, Charles finit par mourir. Rien de cette architecture temporelle si complexe et élaborée n’apparaît dans les quatre adaptations envisagées ici.</p> <p>Les nombreux marqueurs temporels ont le mérite d’introduire les lecteurs au cœur de la durée et dans le flux même du temps, tel qu’il est ressenti par les personnages : « Le temps passait ; midi sonna à l’horloge du couvent voisin. Duroy sortit de la chambre pour aller manger un peu. Il revint une heure plus tard. [...] Le malade n’avait point bougé. ».</p>	<p>Dans la narration cinématographique, on voit le personnage de l’extérieur et, comme le discours indirect libre est rare (malgré les avis de Pasolini et Deleuze là-dessus) on peut à peine deviner ses pensées.</p> <p>L’expression du visage et du corps, les mimiques jouent un rôle essentiel dans le passage de l’extérieur vers l’intérieur et, réciproquement, surtout quand Robert Pattinson (4) excelle à montrer ce que son personnage pense et ressent (peur, horreur, humiliation, désir, haine) à travers son expression parfois grimaçante, parfois proche de celle d’un vampire – rôle qu’il a d’ailleurs tenu dans la saga Twilight.</p> <p>La narration cinématographique, qui montre, est beaucoup plus objective que la narration romanesque, même quand cette dernière est faite aussi à la troisième personne, comme chez Maupassant. Dans les quatre films pris en considération ici, hormis les mimiques des acteurs, quasiment aucun élément ne marque l’opinion du narrateur sur les événements.</p> <p>Le temps intradiégétique est comprimé, sans étirement. Dans tous les films envisagés ici, la mort de Charles arrive presque sur-le-champ, sans l’architecture temporelle complexe du roman, sans aucune arborescence adverbale ou verbale qui la soutienne. C’est un simple maillon dans un tissu d’événements qui s’enchaînent les uns aux autres en fonction d’une pure logique de cause et d’effet.</p>

Narration romanesque	Narration cinématographique
<p>Quant au temps de lecture requis, il est long et se prête à des interruptions pour la méditation, surtout lorsque Georges Duroy est frappé par la force brutale de la mort.</p> <p>Chez Maupassant, en écho aux principes de base de l'esthétique naturaliste, la description acquiert une importance capitale. Elle permet de mieux voir et de mieux situer les actions et même les pensées des personnages : « La maison était petite, basse, de style italien, au bord de la route qui monte en zigzag à travers les arbres, montrant à chaque détour d'admirables points de vue. [...] Le salon où le jeune homme entra était tendu de perse rose à dessins bleus. La fenêtre, large et haute, donnait sur la ville et sur la mer. ».</p> <p>Dans le chapitre analysé ici, on peut remarquer une prédominance des rythmes lents, cassés à de rares reprises par un mouvement de surprise (comme la demande en mariage). « Et l'attente du repas les fit demeurer encore près d'une heure immobiles, prononçant seulement parfois un mot, un mot quelconque, inutile, banal [...]. Enfin, le dîner fut annoncé. Il sembla long à Duroy, interminable. »</p> <p>Ici, le temps s'inscrit dans l'espace à travers les paroles, ce qui est insuffisant pour créer une dynamique, surtout que les personnages restent « une heure » immobiles : le rythme est suspendu, la scène patauge.</p>	<p>Le temps de visionnement ne dure que quelques minutes, tout au plus, pendant lesquelles doit se faire sentir toute l'atmosphère pesante de cette scène cruciale. Donnellan et Ormerod l'emportent sur toutes les versions antérieures en rendant magistralement tout l'effroi de la mort.</p> <p>Au cinéma, le décor est posé d'emblée, donné à voir, c'est pourquoi sa préparation préliminaire doit être minutieuse. Le spectateur doit en éprouver la note d'ensemble au premier coup d'œil. Albert Lewin connaît un véritable raté avec son décor en toile peinte, alors que Philippe Triboit plonge la pièce, malgré une scénographie riche, avec de beaux tableaux et de lourds rideaux, dans une demi-obscurité adéquate à la solennité de l'instant. Donnellan et Ormerod sont encore une fois fidèles au texte de départ, car ils montrent une villa de couleur crème et blanche, avec des colonnes, entourée de cyprès et située près de la mer, proche de l'image concrète que Maupassant en donne.</p> <p>En transposant à l'écran la mort de Charles, les cinéastes ne se sont pas permis d'adopter un rythme lent, au risque de casser le pacte fictionnel.</p> <p>Le film 2 introduit une théâtralité spécifique d'un certain cinéma « classique », avec des discours mondains et sans aucune émotion véritable.</p> <p>Comme chez Triboit, la chute de Charles vient juste après l'assaut d'escrime, la scène envisagée profite du rythme imposé par la suite de plans précédents, par les assauts vigoureux des spadassins.</p> <p>Dans l'adaptation 4, le rythme semble plutôt rapide, grâce à la compression des événements qui précèdent la mort et la suivent. Cependant, la présence d'un thème musical obsédant, qui accompagne tous les moments cruciaux de l'ascension de Georges Duroy, donne à la scène la solennité nécessaire. Chez Triboit aussi, une musique solennelle, composée par François Staal, soutient la scène de la mort de Charles.</p>

Le roman mêle souvent les quatre dimensions principales du récit. Ces quatre piliers peuvent apparaître liés à l'intérieur d'une seule et même phrase : « La nuit maintenant s'était répandue dans la chambre comme un deuil hâtif qui serait tombé sur ce moribond. »⁹. La première partie de la phrase introduit une belle détermination temporelle, en couplant l'adverbe « maintenant », sémantiquement précis et ponctuel, au verbe au plus-que-parfait : cette construction donne, rétrospectivement, une idée de la manière dont « la nuit » a envahi progressivement la pièce. L'espace est clairement précisé, « dans la chambre », que les lecteurs connaissent bien grâce aux descriptions précédentes. La phrase finit sur un point de vue relatif aux événements : le « deuil hâtif » peut être aussi bien dans la tête de Georges ou dans celle de Madeleine, que dans l'opinion du narrateur. Le rythme de la phrase est à la fois lent (donné par le verbe au plus-que-parfait) et ponctuel, rapide (« maintenant », « hâtif »). Le temps, l'espace, le point de vue narratif et le rythme font marcher conjointement la plus petite unité narrative, qui est la phrase. Dans un film, il faut placer le problème au niveau du plan, qui peut miser sur un mélange entre les quatre dimensions principales du récit, présentées cependant sous la forme d'un amalgame, et non sous la forme d'une succession synthétique, comme dans le cas d'un roman. Entre les quatre films discutés ici, celui qui réussit le mieux à présenter un amalgame de perspective narrative, de temps, d'espace et de rythme à l'intérieur d'un seul plan est le film signé par Donnellan et Ormerod.

Pour conclure, je voudrais souligner que je n'ai accordé aucune supériorité ontologique et narrative au roman sur le cinéma, ou au cinéma sur le roman. On pourrait, bien entendu, hiérarchiser esthétiquement les quatre films, puisqu'on se situe à l'intérieur de systèmes de représentation similaires. Mais, le but de cet article a été de mettre en lumière la manière dont deux types de discours narratifs fonctionnent, en prenant comme point de départ *la même* histoire. Comme le montre Linda Hutcheon, nous avons grand plaisir à voir des adaptations car, chaque fois que l'on nous redit une histoire, un élément de variation, une touche de couleur supplémentaire, un déplacement des accents sont susceptibles de réveiller notre intérêt. Les histoires évoluent par « sélection culturelle », s'adaptent aux milieux, mais restent toujours facilement reconnaissables comme telles, sans être inférieures ou de « seconde main »¹⁰. C'est pour cela que les *Bel-Ami* des cinéastes nous intéressent au plus haut point, même quand le personnage principal ou l'intrigue ne ressemblent plus très bien à ceux dont Maupassant a tiré une œuvre immortelle ...

9 *Ibid.*, p. 238.

10 Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006, p. 177.

Ioan Pop-Curșeu is an Associate Professor at the Faculty of Theatre and Television, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He defended his first PhD dissertation at the University of Geneva in 2007 (*De l'homme hyperbolique au texte impossible : théâtralité, théâtre(s), ébauches de pièces chez Baudelaire*), and the second at Babeș-Bolyai University in 2011 (*Magic and Witchcraft in Romanian Culture*). In 2015, he defended his habilitation dissertation at Babeș-Bolyai University and in 2016 he became a member of Academia Europaea, section: Film, Media and Visual Studies. Research interests: film aesthetics, art criticism and image theory, nineteenth-century literature and culture, as well as anthropological aspects of magic and witchcraft. He is the author of several books: *Nu știe stânga ce face dreapta* (2004), *Baudelaire, la plural* (2008), *Vasile Bologa (1859-1944)* (2010), *Magie și vrăjitorie în cultura română. Istorie, literatură, mentalități* (2013), *Manual de estetică* (2014). He wrote dozens of articles on various themes, writers and films.

Varia

Le Rapport du colloque : Quelques propos en guise de conclusion

The Colloquium Report: Some Words as a Conclusion

Maria Giulia Longhi *

This article is an attempt to shortly trace the course of the days in Cluj devoted to Maupassant's actuality in the 21st century: all the communications approached the main aspects of this writer's work either by punctiliously deepening certain short stories ("Une partie de campagne", "La Maison Tellier") and, of course, some questions concerning ethos, enunciation, ellipses or characters' typology; or discussing some themes as travels, children, illegitimate paternity, animals, music, sport; or even trying to identify some issues, i.e. fantastic, fetishism, report to money, contacts with impressionism; and finally presenting the implications supposed by some of the film adaptations of the Maupassant's text (*Bel-Ami*).

communications; film adaptations; identifying issues; Maupassant's actuality;
Maupassant's work.

LE COLLOQUE INTERNATIONAL DE CLUJ-NAPOCA GUY DE MAUPASSANT – 2013 A ÉTÉ consacré au cent-vingtième anniversaire de la mort de Guy de Maupassant. L'intérêt suscité par la vie et l'œuvre de cet auteur y a été confirmé : d'un côté, sous son apparente clarté, son écriture décèle une complexité qui déconcerte et surprend les lecteurs du XXI^e siècle ; de l'autre, sa vie, libérée par la biographie de Marlo Johnston des légendes qui l'ont jusqu'ici accompagnée, s'offre à de nouvelles enquêtes ; et, d'ailleurs, l'humour et le fantastique qui hantent ses contes continuent de fasciner le public d'aujourd'hui ; enfin, les adaptations de ses textes à l'écran ou en bande dessinée suggèrent de nouvelles lectures. C'est autour de ces vecteurs que les communications de ce colloque se sont

* University of Milan, Italy

orientées, soit par l'analyse ponctuelle de quelques contes et chroniques, soit par l'approfondissement des thèmes chers à l'écrivain, soit aussi par les tentatives de cerner certaines problématiques le concernant de près, telles que : le discours sur le fétichisme, les questionnements sur les enfants ou les demandes sur la paternité illégitime. Je voudrais dans ces quelques propos retracer brièvement le parcours suivi dans les journées de Cluj en juin 2013.

Dans sa conférence d'ouverture, *Maupassant et l'impressionnisme : autour d'un malentendu*, Emmanuèle Grandadam a, d'abord, rappelé les thèmes qui unissent, ou plutôt qui semblent unir, l'écrivain et les peintres de ce mouvement dans la description d'un monde en mutation avec son activité industrielle, l'avènement d'une société de loisirs, attirée par la Seine et les côtes normandes, aimant le plein-air et les jeux des reflets sur l'eau. Mais, si certains thèmes – le déjeuner sur l'herbe, les bateaux sur la Seine, les canotiers, les guinguettes, l'eau – sont les mêmes, Emmanuèle Grandadam a su bien montrer que la vision de Maupassant s'éloigne de celle des peintres impressionnistes. Chez Maupassant, la palette s'assombrit, tourne au noir, le récit grince. L'écrivain évoque les loisirs d'une masse où l'on hurle, où l'on se jette dans la Seine. Chez lui, la vision se dédouble : de la Seine il montre la surface, les miroitements qui dissimulent l'horreur, qui font illusion avant de dévoiler les cadavres qui sont sous l'eau. Maupassant a décrit Monet à l'œuvre dans « La Vie d'un paysagiste » ; mais, d'après ce que celui-ci a affirmé, il n'a rencontré le peintre que dans son atelier. Le mot « impressionniste » n'apparaît qu'une seule fois dans son œuvre, cité dans *Fort comme la mort* pour s'en moquer : Bertin craint la montée des jeunes peintres et, comme Maupassant, il ne les a pas vus monter, n'a pas su les reconnaître. D'ailleurs, les peintres qui appartenaient à ce mouvement ne sont presque pas mentionnés par l'écrivain qui préférerait citer des peintres « mondains », tels que Meissonnier, Gervex, Carolus Durand, Bonnat, Jacques-Émile Blanche, Jean Béraud.

Il est vrai, pourtant, que l'on a bien identifié dans les textes du disciple de Flaubert les références picturales renvoyant à cette école. C'est le cas d'« Une partie de campagne », qu'a analysée avec rigueur Clotilde Marquis, pour s'arrêter tout particulièrement sur la figure de l'écart. Figure que l'on discerne dans le ton, l'esthétique, le style de ce conte et qui a une place fondamentale dans les données du récit. La rupture de régime que s'autorise la famille Dufour par rapport à sa règle de vie quotidienne se concrétise en un écart physique, le départ de la rue des Martyrs pour les bords de la Seine. Ou, plutôt, en une succession croissante d'écarts physiques, qui, à leur tour, vont rendre l'écart moral bien plus important

que prévu. En considérant que la figure de l'écart s'étend aussi à l'intrigue, écart structuré et même constitué par de multiples dédoublements, le dédoublement étant à la fois écart et répétition de l'identique, Clotilde Marquis finit par affirmer que cette figure fonctionne comme un piège. Une trappe ouverte sur l'inéluctabilité du destin soit pour les personnages, soit pour le lecteur, convié, par l'attrait d'une nouvelle fausseté légère, à méditer l'infirmité voire le caractère désespéré de la condition humaine.

C'est l'importance du concept de la dualité dans les contes de Maupassant qu'Adina-Irina Forna a voulu interroger : sous le rire et les situations comiques se cachent le plus souvent des drames et des tragédies. Vrai et faux se confondent dans les contes normands comme dans les nouvelles parisiennes. Et le malaise identitaire, la peur qui tourmente les personnages les entraînent à l'aliénation et à la folie, en province et à Paris. La note dominante de ses récits est la tristesse liée à l'absurdité de la condition humaine. Le double se confirme en tant que mot-clef de l'œuvre de Maupassant conteur, où la vie est saisie dans la succession de récits différents, où les contradictions ne jouent pas entre les récits, mais à l'intérieur de chaque récit, car le texte « hésite » toujours dans l'entre-deux : réalité et fiction, réalisme et fantastique, joie et malheur, raison et déraison, ordinaire et extraordinaire.

Martina Díaz Cornide, en s'appuyant sur la description de l'écrivain par le psychiatre Max Nordau, sur les travaux de Charcot et Magnan (1883), ainsi que sur ceux d'Alfred Binet (1887), a formulé l'hypothèse que les textes de Maupassant aient pu « influencer en quelque sorte l'élaboration médicale du fétichisme » dans le dernier quart du XIX^e siècle. Attentif aux nouvelles recherches dans le domaine de la science et de la psychologie, il a su expliciter au fil de son œuvre un « mode d'aimer proche de celui que décrivent à l'époque les médecins ». Chez Maupassant, narrer le fétichisme, avertit Martina Díaz Cornide, a une signification ultérieure : c'est gagner vraiment sur la mort grâce aux mots.

Les animaux sont un des thèmes privilégiés de Maupassant. Ioana Alexandrescu a évoqué les traces animales dans l'univers des *Contes et nouvelles* sur la base de trois différents degrés de proximité de l'animal à l'homme, de l'homme à l'animal : tout d'abord, dans les relations qui unissent l'homme aux bêtes à l'aide de la conjonction « avec » ; puis, en les examinant dans les comparaisons, si abondantes et explicites, de l'être humain aux animaux, qu'elle place sous le signe de l'adverbe « comme » ; enfin, en se bornant à mentionner

une dernière possibilité de proximité, celle qui voit la transformation de l'homme en animal.

Les impressions de voyage obéissent souvent chez Maupassant à des clichés enracinés dans l'imaginaire collectif. Les critiques ont détecté avec acribie les sources desquelles il s'est inspiré dans ses chroniques. Qu'il s'agisse de la Corse, de l'Algérie, de la Tunisie, de la Côte d'Azur ou de l'Italie, on connaît désormais les textes qu'il a pu lire et consulter. Dans sa communication consacrée aux « Images de l'Italie dans les chroniques de voyages de Guy de Maupassant », Luminița Diaconu a réussi pourtant à faire ressortir le cachet et l'originalité du regard de l'écrivain.

Bernard Demont a mené une enquête sur la présence du sport dans la vie et l'œuvre du disciple de Flaubert, rappelant ses passions pour la chasse, la marche à pied, les sports aquatiques, ainsi que son intérêt pour le tennis, l'escrime, les haltères, le tir au pistolet. L'image du jeune homme qui aime la vie en plein air, s'amusant à raconter ses exploits sportifs, est en opposition, remarque B. Demont, avec « une certaine image convenue de l'artiste », avec « le travail de l'écrivain » et surtout avec « le malade condamné courant des cures en médecins », sombrant finalement dans la démence. Si l'insertion du sport dans la fiction fonctionne souvent « comme opérateur de crédibilité, effet de réel », la pratique sportive, exaltation du corps salubre et hédoniste, semble relever chez Maupassant de deux pôles antagonistes : « le rêve d'être un dieu et le cauchemar de sentir graduellement cet idéal se défaire » dans la finitude.

C'est à la lumière de la biographie de Marlo Johnston, que Martine Dreher a repris les légendes sur l'enfance de Guy de Maupassant et celles qui planent sur l'écrivain et les enfants, pour aborder enfin les « enfants de papier » qu'il a mis en scène dans son œuvre. Il s'agit, le plus souvent, d'enfants abandonnés, incompris, ou trop choyés, exploités, traumatisés, ingrats, cruels. Mais, elle ne manque pas de rappeler que l'on rencontre parfois parmi ces personnages des enfants heureux, à l'abri des souffrances profondes que connaissent les adultes. L'enfant, dit-elle, pourrait symboliser une certaine innocence que les adultes ont perdue. L'écrivain normand, à travers le personnage de l'enfant, ne tend-il pas à retrouver cette innocence, cette insouciance ? Martine Dreher suggère de voir dans l'enfant des textes maupassantiens « un compagnon de méditation » qui peut ouvrir, dans un certain sens, à l'espoir et à l'optimisme.

La paternité illégitime a été le sujet de la communication de Simona Jișa. À partir des données rassemblées par Marlo Johnston, elle aussi a évoqué les

légendes courues autour de Maupassant, avant de porter son attention sur les pères illégitimes crayonnés par l'auteur dans ses contes et nouvelles. « La relation de paternité illégitime semble frappée de malheur dans la majorité des cas racontés par Maupassant. Le destin du père illégitime et, subséquemment, celui du fils illégitime, se placent, le plus souvent, sous le signe de la fatalité tragique, car les issues possibles sont moins conventionnelles et rarement positives. » Dans un siècle qui interdisait l'héritage légal accordé aux enfants illégitimes, a affirmé Simona Jişa, l'élève de Flaubert a pris leur défense par sa manière de raconter. La découverte de la relation illégitime place le père, et parfois le fils, sur la lignée des personnages en quête identitaire ; la crise qui en découle crée l'histoire.

Miruna Opriş a choisi d'analyser l'intérêt de ce qu'elle appelle « La Musique errante » chez Maupassant, à savoir les sons qu'il a pu percevoir pendant ses derniers voyages en Méditerranée. Certains aspects sonores de la vie arabe retiennent l'attention de l'écrivain : les prières dans les mosquées, les voix du souk d'Alger, les musiques et les danses du quartier des courtisanes arabes à Tunis, ou encore les cris des oiseaux près du lac Triton, sans oublier les notes des flûtes des bergers venus d'Algérie. Dans son étude, Miruna Opriş a pris en considération aussi « La Nuit », deuxième chapitre de *La Vie errante*, où l'auteur, dans l'évocation de la côte italienne près de San Remo, mélange aux perceptions auditives les visions des couleurs et l'odeur des parfums, dans le sillage des Correspondances baudelairiennes et des Voyelles de Rimbaud.

Humour et fantastique sont les thèmes qui ont été abordés dans la deuxième journée du colloque de Cluj. Liliana Anghel s'est arrêtée sur la perspective narrative dans « La Maison Tellier » dans le but de montrer, « sous l'apparente objectivité du récit, l'intention non-avouée de l'auteur de satiriser les mœurs bourgeoises de son époque, l'hypocrisie et les soucis d'honorabilité de ses contemporains ». Ainsi, malgré le style objectif du récit, la présence du narrateur se fait sentir par le ton ironique qu'il adopte de temps en temps, aussi bien que par la présentation humoristique de certaines scènes en sorte que, entre le narrateur et le lecteur finit par s'établir une relation de raillerie qui épargne à l'auteur la tâche de fustiger ouvertement les vices et les fausses moralités.

Dans ses contes d'épouvante, Maupassant suggère aussi, en fait, une critique à l'adresse de la société de son temps, avec laquelle il n'est pas d'accord. Karen Vergnol-Rémont a relevé que l'auteur mêle à des observations de cas cliniques un traitement humoristique, selon le modèle des histoires d'Edgar Allan Poe. Les anecdotes diffusent ainsi, au fil des lignes, un humour malsain, macabre

qui amène les récits de la satire à la farce, les situations burlesques se liant au grotesque, le rire devenant cruel. Ce savant mélange entre fantastique et rire corrosif entraîne une évolution du fantastique chez Maupassant qui détourne les anciens thèmes autrefois exploités par ce genre, comme ceux du diable ou des revenants, les tournant en dérision pour introduire le lecteur à une vision tragique des cas cliniques qu'il propose à son public.

C'est sur quelques-unes des modalités de la narration par lesquelles le conteur normand construit « l'innommable » dans son « monde textuel » qu'Ana Alexandra Sanduloviciu s'est arrêtée pour montrer l'intrusion de l'événement fantastique dans ses récits. La peur et l'épouvante ne surgissent plus de faits extérieurs, comme dans le roman gothique, mais des processus intérieurs à la conscience du personnage, le plus souvent préparés par une structure narrative bâtie sur « la présence du narrateur représenté », sur « le récit encadré », sur certains « indices textuels » qui introduisent le lecteur dans l'incertitude de l'intertexte fantastique.

Anca Clitan a privilégié l'interprétation du fantastique maupassantien proposée par Anne Richter dont elle a donné une synthèse significative dans sa communication « Anne Richter : le fantastique involontaire de Maupassant », tandis que Maria-Zoica Ghițan a essayé d'analyser quelques personnages du conteur normand à la lumière de certains concepts de Constantin Noica. Une approche contrastive du fantastique ou le tabou chez Guy de Maupassant et Tahar Ben Jelloun a été présentée à Cluj grâce au diaporama préparé par Sergiu et Diana Zagan-Zelter. Diana Rînciog a évoqué « l'art psychologique » de l'élève de Flaubert dans les portraits de quelques personnages féminins des contes et nouvelles. Son art de cacher au lieu d'étaler « permet à l'auteur de suggérer plutôt que d'affirmer, ce qui laisse au lecteur la possibilité/la tâche/le privilège d'interpréter, de « collaborer » à la réalisation du personnage, par ses propres intuitions ».

La toute dernière séance a été consacrée aux Bel-Ami des cinéastes. Franck Colotte a proposé une étude comparée du roman de Maupassant et de quatre adaptations filmiques, à partir d'une lecture croisée centrée sur la figure de Georges Duroy, moderne Don Juan, et sur les mécanismes de son arrivisme. Ioan Pop-Curșeu a choisi d'examiner une scène-clé, celle de la mort de Charles Forestier à Cannes, qu'il a analysée dans le but de mettre en lumière les traits spécifiques de la narration romanesque et de la narration cinématographique

pour montrer « la manière dont deux types de discours narratifs fonctionnent, en prenant comme point de départ la même histoire ».

À la fin de ces riches journées de travail, le colloque de Cluj a trouvé sa conclusion dans la belle communication d'Alexandra Viorica Dulău « Guy de Maupassant, homme de lettres-homme d'affaires ». Le parcours qu'elle a esquissé montrait d'abord un jeune homme attentif à l'emploi de son argent, ayant appris de sa mère à éviter tout gaspillage, qui, bien élevé et poli, sait se débrouiller avec diplomatie pour obtenir ce qu'il veut. Ensuite, c'est le portrait de l'écrivain qui a été dessiné : un écrivain qui dès ses débuts n'oublie pas « les remerciements adressés à ceux qui faisaient publier ses textes dans les journaux ou bien qui les commentaient », connaissant les rouages du marché éditorial et du monde de la presse, l'importance de la réclame et de la publicité, sachant utiliser tous les moyens à sa disposition pour promouvoir ses ouvrages et sa carrière, bien conscient de ses droits d'auteur et prêt à les défendre.

Parmi les communications présentées à Cluj-Napoca, le 7 et le 8 juin 2013, quelques-unes ont eu, l'année suivante, la possibilité de paraître dans le premier numéro de la nouvelle série de la revue *Lingua. Language and Culture*. Une section de cette revue a été, en fait, intitulée « Guy de Maupassant in the 21st Century ». Quelques articles ont été publiés ailleurs.

Mais, entre-temps, le projet d'une publication prenait forme petit à petit grâce au travail d'Alexandra Viorica Dulău, d'Emmanuèle Grandadam et de Bernard Demont, que je tiens ici à remercier pour toute leur patience et leur constance active et attentive dans la fabrication de ce recueil, témoignage du colloque voulu en Roumanie par les Facultés des Lettres et des Sciences Économiques et de la Gestion des Affaires de l'Université Babeş-Bolyai avec le soutien de l'Institut Français de Cluj.

Maria Giulia Longhi (professor) has been teaching French literature at l'Università degli Studi di Milano, Italy, since 1972. She is the author of a book about Guy de Maupassant, *Introduzione a Guy de Maupassant* (1994) and of numerous articles about this writer.

2013 – L'Année Maupassant en Roumanie

2013 – The Year Guy de Maupassant
in Romania

Alexandra Viorica Dulău *

« Il tâcha de deviner
ce qu'il serait dans l'avenir. »²

In June 2013, Babeş-Bolyai University from Cluj-Napoca, Romania, organized the international colloquium Maupassant 2013, meant to celebrate the 120 years passed since Maupassant's death, within an essay to have a whole Romanian Year dedicated to him; lack of funds reduced it to some parts of the country, especially Transylvania. This article presents what was done in this respect, the most important result being a collection of varied essays belonging to different authors – the great majority working in important European universities – who wrote them on the basis of the topics suggested in the call for papers: the biography, between truth and legend; the short stories, between humour and fantastic; the creator of images: illustrations and movie adaptations; the translation of the work. Such a diversity of topics allowed a wide range of approaches which resulted in extremely interesting contributions, demonstrating Maupassant's actuality even in the second decade of the 21st century.

diversity of topics; international colloquium; Maupassant Year in Romania;
multimedia; project.

ORGANISÉ PAR DEUX DÉPARTEMENTS DE L'UNIVERSITÉ BABEŞ-BOLYAI DE Cluj-Napoca (le Département de Langues et de Littératures Romanes, dirigé par Madame le Professeur Liana Pop, et le Département de Langues Modernes et de Communication d'Affaires), avec le soutien de l'Institut Français de Cluj et de la

2 Guy de Maupassant, « Étrennes », in *Contes et nouvelles*, Texte établi et annoté par Louis Forestier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, t. II, p. 869.

* Babeş-Bolyai University from Cluj-Napoca, Romania

filiale régionale de l'Académie Roumaine, le Colloque International *Maupassant 2013* a voulu être le point central d'un projet de plus grandes dimensions, *2013 – L'Année Maupassant* en Roumanie.

Le projet de célébrer en Roumanie les cent vingt ans écoulés depuis la mort de l'écrivain français Guy de Maupassant (1850-1893) prévoyait une série d'actions qui n'ont pas été réalisées en totalité à cause du manque de financement. Excepté ce volume et le reste des textes publiés dans la revue *Lingua* en 2014, c'est justement en 2013 que l'on a réussi à offrir au public roumain quelques articles sur la biographie du romancier, sur la création maupassantienne, de même que certaines petites traductions de son œuvre dans trois numéros des revues *Steaua* et *Blajul*. Malheureusement, on a dû renoncer au rêve de faire publier, d'une part, des traductions de chroniques et de contes encore inconnus en Roumanie et, de l'autre, certaines éditions bilingues spécialement conçues pour les enfants et, notamment, en vue de l'usage des jeunes élèves ou étudiants passionnés de français. Quel meilleur modèle d'expression en français aurait-on pu trouver ?

Si l'année avait débuté à TVR2, l'une des chaînes nationales, par quelques épisodes de la série *Contes et nouvelles du XIX^e siècle*, l'Institut Français a offert en juin une projection de *Bel-Ami*³ à Cluj-Napoca (ville où se trouve le plus important centre francophone de cette partie de l'Europe, grâce autant aux nombreux investisseurs qu'aux plus de mille cinq cents étudiants provenant tous de France). La radio roumaine n'a repris que très peu d'adaptations de Maupassant au sein de l'émission *Théâtre radiophonique* du poste national Radio România Actualități [Radio Roumanie Actualités] malgré les promesses obtenues par téléphone de couvrir toute l'année 2013 par la rediffusion d'un assez grand nombre de scénarios déjà mis en scène depuis longtemps et gardés dans sa phonothèque⁴.

3 Calendrier des activités à la Médiathèque de l'Institut Français de Cluj [En ligne]. 2013. URL : <<http://issuu.com/ifcluj/docs/ifc-2013-1v2>> (Consulté le 25 juin 2013).

4 Par exemple, la BÉF – *Guy de Maupassant* en fait mention pour la période 1963-1997 sous les numéros 13789, 13804, 13902, 13914, 13967, 13997, 13998, 13999, 14000, 14001, 14002, 14003 et 14004 (à noter « L'Aveu », en 1997) (*La Bibliographie des Écrivains Français, Guy de Maupassant*, II, Sous la direction de Noëlle Benhamou, Yvan Leclerc, Emmanuel Vincent, 31, Éditions Memini, Paris, 2008, coll. « Bibliothèque Bibliographique des Littératures Francophones Européennes », pp. 1502-1523.). Pourtant, l'émission *Noptile Radio România Cultural – Teatru scurt* [Les Nuits Radio Roumanie Culturelle – Théâtre court] a présenté, le 3 août 2013, *Triptic francez* : « Prăjitura » [Triptyque français : « Le Gâteau »] de Jules Renard, « Cât costă o palmă » [Combien coûte une giffle] de Georges Courteline, « Spovedania » [L'Aveu] de Guy de Maupassant (reluare [rediffusion]) [En ligne]. URL : <<http://main.radioromaniacultural.ro/grilas/program/2013-08-03/6/true>> (Consulté le 27 janvier 2017). Des renseignements plus complets sont donnés pour la même émission : *Triptic francez*. Traducerea : [Triptyque français. Traduction :] Vera Călin. Dramatizarea [Dramatisation] : Nicolae Neagoe. Regia artistică [Mise en scène artistique] : Ion Vova. « Prăjitura » [Le Gâteau] de Jules Renard. În distribuție [Distribution] : Sanda Toma, Mihai Fotino, Alexandru Bindea. « Cât costă o palmă » [Combien coûte une giffle] de Georges Courteline. În

Néanmoins, le poste régional Radio România Cluj a présenté Guy de Maupassant en quelques mots et, ensuite, le colloque en soi, dans l'émission *Plus Cultura*⁵ de Monsieur Dan Moșoiu. Avant l'ouverture du colloque, une table ronde en direct a eu lieu toujours à la Radio Cluj, au sein de l'émission *Față-n Față*⁶ [Face à Face] : modérateur Oana Cristea-Grigorescu, avec la participation de Mesdames Emmanuèle Grandadam de l'Université de Rouen (France), Maria Giulia Longhi de l'Université de Milan (Italie), Alexandra Viorica Dulău de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, et de Monsieur Bernard Demont, Doyen et professeur au Gymnase de la Cité de Lausanne (Suisse). On a discuté de la célébration de l'auteur, des axes du colloque (la biographie, entre vérité et légende ; les contes, entre l'humour et le fantastique ; le passeur d'images⁷ : illustrations et adaptations ; la traduction de l'œuvre), des recherches maupassantiennes des participants, de même que d'autres événements qui allaient se dérouler à cette occasion.

Le concours de mise en scène de certaines adaptations d'après ses contes pour les élèves et/ou les étudiants, en roumain et/ou en français (ce qui aurait dû se passer au mois de mars, à l'occasion du Mois de la Francophonie) n'a pu être mis sur pied. Pourtant, le Concours de dessins des élèves, réalisés pour illustrer l'œuvre de Guy de Maupassant s'est très bien déroulé. De la sorte, le conteur a été célébré au mois de juin 2013 à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine – Filiale de Cluj, grâce à une exposition non seulement de livres, mais aussi d'illustrations de livre (volumes en original, traductions en roumain et en d'autres langues, éditions pour les enfants et les jeunes gens, etc.), accompagnée d'une autre, constituée des meilleurs dessins⁸ des élèves du Collège National « Gheorghe Șincai » de Cluj-

distribuție [Distribution] : Marian Hudac, Alexandru Arșinel, Petre Lupu. « Spovedania » [L'Aveu] de Guy de Maupassant. În distribuție [Distribution] : Dem Rădulescu și [et] Constantin Dinulescu. Regia de studio [Mise en scène de studio] : Mihai Barta. Regia tehnică [Mise en scène technique] : ing. Iulian Iancu, émission qui sera reprise telle quelle en automne (le 4 novembre 2013) afin de fêter la Radio roumaine : Teatrul Național Radiofonic omagiază a 85-a aniversare a Radioului [Le Théâtre National Radiophonique rend hommage au 85^e anniversaire de la Radio] [En ligne]. URL : <<https://romanicablues.wordpress.com/2013/11/04/teatrul-national-radiofonic-omagiaza-a-85-a-aniversare-a-radioului/>> (Consulté le 27 janvier 2017).

5 [En ligne]. 2013. URL : <<https://ro-ro.facebook.com/PlusCultura>> (Consulté le 10 juin 2013).

6 Oana Cristea-Grigorescu, rédacteur à Radio România Cluj, *Față în față* – Colocviul Maupassant, 120 de ani de la moarte [Face à face – Le Colloque Maupassant, 120 ans depuis sa mort], le 6 juin 2013, 21h15-22h00.

7 Conformément à l'article de Noëlle Benhamou, « Maupassant, le passeur d'images », éditorial pour le catalogue du Festival « De l'encre à l'écran », Tours, avril 2004, p. 66-69. L'article est mentionné est sur le site Maupassantiana [En ligne]. URL : <<http://www.maupassantiana.fr/Filmographie/Maupassant%20passeur%20d'images.htm>> (Consulté le 27 janvier 2011).

8 Le vernissage a eu lieu le 5 juin 2013 en présence du directeur de la bibliothèque, de l'évêque orthodoxe et des familles des enfants-peintres.

Napoca, qui avaient illustré le conte « Le Papa de Simon », préalablement lu en classe par Madame Manuela Botiș, professeur de dessin.

Dans le Calendrier des activités à la Médiathèque de l'Institut Français de Cluj a également figuré l'invitation à voir *Sur les pas d'un écrivain : Guy de Maupassant (exposition commémorative)*⁹. En même temps, d'autres institutions roumaines ont rendu hommage au grand romancier : par exemple, la Bibliothèque départementale « Petre Dulfu » de Baia-Mare, a introduit dans son *Calendrier culturel* la commémoration du conteur¹⁰, tandis que la Filiale Livres Étrangers de la Bibliothèque départementale « G. T. Kirileanu » de Piatra-Neamț a célébré le même événement par l'intermédiaire d'une exposition de ses publications¹¹.

Mais, pour revenir au *Colloque International Maupassant 2013* – dont une partie des communications constitue ce numéro de la revue *Lingua* –, nous devons faire mention du fait que le Président d'honneur du Comité d'organisation a été Monsieur Louis Forestier, Doyen honoraire et Professeur émérite à la Sorbonne, envers qui nous voudrions exprimer toute notre reconnaissance pour sa contribution.

Du 7 au 9 juin 2013, plus de vingt personnes, représentant des universités et d'autres institutions d'enseignement ou de recherche de Suisse (Genève et Lausanne), de France (Clermont-Ferrand, Paris, Rouen, etc.), d'Italie (Milan), du Luxembourg et de Roumanie (Bucarest, Cluj, Iassy, Oradea, Ploiești, etc.) ont bénéficié d'une enrichissante réunion maupassantienne, qui leur a offert l'occasion de se rencontrer et de travailler ensemble (comme l'a si bien démontré dans sa synthèse ci-dessus Madame le Professeur Maria Giulia Longhi), dans un échange d'idées profitable pour tout le monde, vraiment une mémorable entreprise : communications variées, discussions animées, repas partagés, visites organisées. Le colloque a été apprécié de tous les participants : qu'il nous soit permis de reproduire les lignes du message envoyé de France par l'une d'entre eux :

Nous avons vécu ensemble trois jours d'une très grande richesse, à la fois intellectuelle, par la qualité des interventions et des débats, et affective par la très grande chaleur entre

9 Calendrier des activités à la Médiathèque de l'Institut Français de Cluj. *Ibidem* (voir note 2 ci-dessus).

10 « 6 iul. – 120 de ani de la moartea scriitorului francez Guy de Maupassant (1893) » [le 6 juillet – cent vingt ans depuis la mort de l'écrivain français Guy de Maupassant (1893)] : Laviniu Ardelean, Adina Dorolțan, « Iulie », in *Calendar 2013 Cultural* [« Juillet », dans *Calendar 2013 Culturel*] [En ligne]. 2013. URL : <http://www.bibliotecamm.ro/pdf/calendar_manifestari_2013.pdf> (Consulté le 27 janvier 2017).

11 [En ligne]. 2013. URL : <http://archive-ro.com/ro/b/bibgtkneamt.ro/2013-08-21_2674226/> (Consulté le 27 janvier 2017).

nous tous. Trois jours rares, trois jours denses dans ce beau pays que l'on nous a fait découvrir avec enthousiasme, trois jours qui nous portent une fois que nous sommes revenus dans pays ou régions d'origine. Je me réjouis à l'avance de la publication que nous allons faire.

Pour conclure, il ne nous reste qu'à remercier Madame Emmanuèle Grandadam, enseignante à l'Université de Rouen, membre associé au CEReDI et Présidente du Comité Scientifique, de tout son effort pour la publication qui résulte finalement de ce colloque sous le signe de Guy de Maupassant. En fin de compte, nous voudrions manifester notre gratitude à Monsieur Bernard Demont pour la contribution apportée avec autant de gentillesse dans le même but et, non pas en dernier lieu, à tous ceux qui nous ont honorés de leur présence, qui nous ont fait part de leurs intérêts scientifiques par l'intermédiaire de leurs contributions au Colloque International *Maupassant 2013*. Le travail non seulement attentif et rigoureux, mais aussi perfectionniste et minutieux des éditeurs – auxquels nous saurons gré dorénavant – a entraîné un assez long intervalle entre les journées du colloque et la parution du numéro spécial, d'où le changement de titre : *Guy de Maupassant, 125 ans après*.

En guise de conclusion, un dernier mot de remerciement est adressé à Messieurs Christophe Pomez (Directeur de l'Institut Français de Cluj-Napoca, novembre 2011-août 2013), Vincent Henry (lecteur de français auprès de la Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca, et attaché de coopération pour le français en 2013) et, certes, Andrei Lazăr (Faculté des Lettres de l'Université Babeş-Bolyai de Cluj-Napoca) pour leur aide à la réalisation, en Transylvanie, du projet 2013 – *L'Année Maupassant en Roumanie*.

Et tout cela a été organisé afin de rendre hommage au meilleur conteur français, un vrai modèle des prosateurs du monde entier. C'était, c'est et ce sera pour toujours son avenir à lui.

Quant à l'écrivain, ses affirmations ne demandent aucun commentaire – si on les prend pour de bon, sans tenir compte de son désir de ne jamais faire connaître son vrai visage – parce que ce sont surtout des femmes qui, cette fois-ci, commettent le « sacrilège » de mettre en discussion non seulement son œuvre, mais sa vie aussi :

J'ignore la pudeur physique de la façon la plus absolue, mais j'ai une excessive pudeur de sentiment, une telle pudeur qu'un soupçon deviné chez quelqu'un m'exaspère. Or, si je devais jamais avoir assez de notoriété pour qu'une postérité curieuse s'intéressât au secret de ma vie¹², la pensée de l'ombre où je tiens mon cœur éclairée par des publications, des révélations, des citations, des explications me donnerait une inexprimable angoisse et une irrésistible colère. L'idée qu'on parlerait d'Elle et de Moi, que des hommes la jugeraient, que des femmes commenteraient, que des journalistes discuteraient, qu'on contesterait, qu'on analyserait mes émotions, qu'on déculotterait ma respectueuse tendresse (pardonnez cet affreux mot qui me semble juste) me jetterait dans une fureur violente et dans une tristesse profonde.¹³

Alors, il ne nous reste qu'à nous demander ce que Guy de Maupassant aurait pu penser après la lecture de cette revue qui célèbre, à sa parution, les cent vingt-cinq années – déjà – écoulées depuis sa mort. Face à la page blanche, il n'aurait, certes, pas manqué l'occasion de trouver le mot juste¹⁴ et de livrer ses opinions là-dessus, étant donné notamment le fait qu'un même fragment¹⁵ de ses écrits a pu être interprété de plusieurs manières dans ce numéro festif.

12 Cependant, il est intéressant de voir que Maupassant lui-même voulait le découvrir dans le cas des autres : « Je respirais cette haleine de fleurs, enfermée en ce meuble, oubliée là, captive ; et il me semblait y retrouver, en effet, quelque chose de Wagner, dans ce souffle qu'il aimait, un peu de lui, un peu de son désir, un peu de son âme, dans ce rien des habitudes secrètes et chères qui font la vie intime d'un homme. » (Guy de Maupassant, « La Sicile », in *En Sicile*, Préface de Henri Mitterand, Éditions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », 1993, 2000, p. 53.). Ou, bien, ne s'agit-il que de sa double personnalité ? (Voir, dans ce sens, Alexandra Viorica Dulău, *La Folie dans les contes de Guy de Maupassant*, Cluj-Napoca, Editura Fundației pentru Studii Europene, 2006, pp. 10, 51, 110 et passim.)

13 In Henri Troyat, *Maupassant*, Flammarion, 1989, p. 221.

14 « Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer. », a-t-il soutenu – conformément aux conseils de son Maître, Gustave Flaubert – dans la célèbre préface au petit volume *Pierre et Jean*. (Guy de Maupassant, « Le Roman », in *Romans*, Édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 714.)

15 Prenons, en guise d'exemple, l'odeur « enfermée » dans l'armoire utilisée par Richard Wagner en Sicile. (Voir, à côté de la note 12 ci-dessus, les contributions de Luminița Diaconu et de Miruna Opriș ; ce sont des textes qui renvoient plus d'une fois à cette citation et qui l'analysent de façon complètement différente par endroits.)

Alexandra Viorica Dulău, PhD (thesis about madness in Maupassant's short stories), is an Associate Professor who has been teaching business French at the Babeş-Bolyai University from Cluj-Napoca since 1993. She is the author/coauthor of three books about Maupassant (*La Folie dans les contes de Guy de Maupassant*; *Bibliographie des Écrivains Français: Guy de Maupassant*; *Guy de Maupassant în România*), of over ninety contributions in collective volumes (*Actualité de l'œuvre de Maupassant au début du XXI^e siècle*; *Dictionnaire des relations franco-roumaines*, etc.) and in scientific journals from France, Great Britain, Greece, Holland, Romania. She organised the international colloquium *Maupassant 2013* (6-9 June 2013).

Book

Reviews

Compte rendu de lecture : *Réalisme et naturalisme dans l'œuvre de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant*, volume de Liliana Anghel

Book Review: Realism and Naturalism in Gustave Flaubert's and
Guy de Maupassant's Works, by Liliana Anghel

Sergiu Eugen Zagan *

The paper presents a volume written by Liliana Anghel in French. It comprises nine articles on Gustave Flaubert's and Guy de Maupassant's works, some of them being comparative ones about Realism or Naturalism in their literary creations. To prove the facts discussed in the book, these presentations of the two French authors' lives and ideas are accompanied by fragments of their works.

Flaubert; Maupassant; Naturalism; Realism; text fragments.

LE VOLUME *RÉALISME ET NATURALISME DANS L'ŒUVRE DE GUSTAVE FLAUBERT et de Guy de Maupassant*¹ est conçu par Liliana Anghel, dont la thèse (2004) – *Modèles narratifs dans les Contes et les Nouvelles de Guy de Maupassant* – porte toujours sur le plus grand conteur français, comme beaucoup de ses articles. En tant que maître de conférences, elle enseigne à l'Université de Bucarest les cours de Littérature française du XIX^e siècle, Critique et histoire littéraire, Histoire et civilisation de la France, Théorie de la littérature et narratologie, etc.

1 Liliana Anghel, *Réalisme et naturalisme dans l'œuvre de Gustave Flaubert et de Guy de Maupassant*, Editura Universității din București, București, 2016, 334 p.

* Babeș-Bolyai University from Cluj-Napoca, Roumanie

Ce livre, qui s'adresse autant aux étudiants en lettres qu'aux lecteurs passionnés de littérature, veut tout d'abord clarifier les concepts en cause (« La littérature française de la seconde moitié du XIX^e siècle : du Réalisme au Naturalisme »). Le premier chapitre va, ainsi, de l'explication du terme de réalisme, imposé par Courbet en peinture – jusqu'à la définition du roman naturaliste offerte par Zola, pour donner finalement une synthèse concernant les deux termes. Le chapitre se ferme sur un extrait de l'étude « Le Roman », étude écrite par Maupassant pour précéder son roman *Pierre et Jean* (1888) ; l'extrait est suivi de quelques questions qui aident à analyser le texte.

La même structure se retrouve dans les chapitres suivants (II, III, IV concernant Flaubert ; V, VI, VII, VIII dédiés à Maupassant) : une introduction sur la vie et/ou les conceptions littéraires de l'écrivain ; commentaires sur un texte à analyser ; le texte proposé ; des questions pour aller plus loin dans l'analyse. Le côté biographique du sixième chapitre porte sur « Un cas particulier de filiation littéraire : Gustave Flaubert – Guy de Maupassant », le texte à analyser y étant constitué de deux fragments de *Boule de Suif*, menant à la dernière question des deux séries offertes qui demande l'opinion du lecteur (s'agit-il d'un récit réaliste ou naturaliste ?²).

Tout en appliquant le même schéma de rédaction, le dernier chapitre (IX « Analyses comparatives ») met en parallèle et compare des textes des deux auteurs français, extraits ayant comme sujets : les coutumes et la mentalité de la Normandie ; le couple amoureux au fil de l'eau et au clair de la lune ; l'être humain et les bêtes ; le saint, l'homme, la bête.

Les conclusions, dans lesquelles Liliana Anghel affirme que : « Gustave Flaubert et Guy de Maupassant se sont, tous les deux, encadrés dans l'espace culturel et esthétique de leur époque, mais se sont aussi démarqués de celui-ci, dépassant les formules que le goût et les doctrines de leurs contemporains voulaient leur imposer. »³, sont suivies d'une Bibliographie (« Textes littéraires – support » ; « Études critiques et d'histoire littéraire » ; « Dictionnaires » ; et « Sources Internet »).

2 Idem, p. 164.

3 Ibidem, p. 324.

Lecturer Sergiu Zagan, PhD. He is a member of the Department of Modern Languages and Business Communication within the Faculty of Economics and Business Administration of Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. He has a PhD in linguistics and a master degree in literature. He has published so far several articles in specialized magazines on topics such as: ellipsis in the narrative discourse and in the professional discourse, discourse analysis, theory and practice in teaching Business French.

Guy de Maupassant in *Dicționar de scriitori francezi*

Kovács Réka *

This review presents a dictionary of French writers elaborated in Romanian by several authors under the coordination of Angela Ion. It comprises about seven hundred articles, some of them providing information on Guy de Maupassant's life and works.

dictionary; French writers; G. Flaubert; literature; Maupassant.

THE DICTIONARY OF FRENCH WRITERS¹ WAS ELABORATED BY ANGELA ION (1928-2000), professor at the University of Bucharest, whose expertise in Balzac's work was first demonstrated in her doctoral thesis *Balzac în România* (1968), followed by a monograph on Balzac (1973) and an impressive critical edition of *The Human Comedy* in 11 volumes (1981-2000). She was a member of Société des études balzaciennes of Paris, head of the Department of French Language and Literature within the Faculty of Foreign Languages and Literatures (1976-1990), vice president of the Society of Philological Sciences of Romania (1977-1991), merits in acknowledgement of which she was awarded the knighthood order of *Palmes Académiques*. She compiled professional materials and collaborated on numerous volumes, some of which she coordinated: *Scriitori francezi* (1978), *Histoire de la littérature française* (two editions, 1981, 1982), *Arte poetice. Romantismul* (1982), *Dicționar istoric critic. Literatura franceză* (1982), *La Littérature française dans l'espace culturel roumain* (1984), *Victor Hugo* (1985), and *Création et devenir dans la littérature française du XX^e siècle* (1989).

The compilation of this exceptional research tool involved about 30 Romanian authors and a French one (Laurent Rossion), eminent specialists – some of whom are since deceased (Angela Ion, Savin Bratu, Ion Brăescu, Al.

1 xxx *Dicționar de scriitori francezi*, Volum coordonat de Angela Ion, Editura Polirom, Iași, 2012, 1631 p.

* Babeș-Bolyai University from Cluj-Napoca, Romania

Dimitriu-Păușești, Irina Mavrodin) –, renowned researchers (Elena Brăteanu, Luminița Ciuchindel, Toader Saulea) and some young, but already reputable philologists, like Luminița Diaconu, who contributed more than 70 of her articles mainly on her field of research – Medieval and Renaissance literature (Blondel de Nesle, Mathurin Régnier, Maurice Scève, César Vichard de Saint-Réal, etc.) –, but also on writers belonging to completely different periods (Fernand Brunetière, Julien Benda, Pierre Reverdy, Régis Debray, etc.).

This dictionary comprises about 700 papers that cover mainly French literature by writers born in France (François Rabelais, Voltaire, George Sand, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Albert Camus, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Roland Barthes etc.) or in other countries (Jacques Derrida – Algeria; Marguerite Yourcenar, Georges Simenon – Belgium; Julia Kristeva, Tzvetan Todorov – Bulgaria; Paul Zumthor – Switzerland; Jean Moréas – Greece; Daniel Pennac – Morocco; Romain Gary/Émile Ajar – Russia), or even by authors of Romanian origin (Anna de Noailles², Tristan Tzara, Benjamin Fondane, Eugène Ionesco, Mircea Cioran), but also philosophy (Pierre Abélard, René Descartes, Jean-Paul Sartre, Vladimir Jankélévitch), history (Jules Michelet), anthropology (Claude Lévi-Strauss) or sociology (Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu), offering essential information on famous writers or on already forgotten authors (Georges Ohnet etc.), without omitting the encyclopaedic minds (Jean Baptiste le Rond d'Alembert and Denis Diderot or Pierre Larousse).

Those interested in these fields can discover a valuable source of bibliographic data, comments on the works, the main editions, Romanian translations and critical references. The same analytical framework is also applied to Guy de Maupassant³, who – like the other writers presented in the dictionary – is situated in the double perspective of the period in which he lived (1850-1893), and in the one of our century⁴. Liana Repețeanu, in her short biographic data, underlines his literary apprenticeship under Gustave

2 About whom Nicolae Iorga said that "she made the mysterious tunes of our soul echo in one of the greatest literatures of the world" (idem, p. 1118).

3 His name is mentioned in articles dedicated to Charles Marie Georges Huysmans, Henri Troyat, Émile Zola (ibidem, pp. 766, 1524, 1619).

4 *Ibid.*, pp. 1012-1021.

Flaubert's⁵ guidance. The brief presentation of the writer's aesthetics⁶ actually represents an introduction to a pertinent analysis of his stories (which have the quality of *opera aperta* and "give the impression of balance and condensation, of rigour and authenticity"⁷) and novels, reaching the conclusion that his work "must be viewed as a whole" although it is made up of short stories, novels and travel journals⁸. Unfortunately, although the *Dictionary of French Writers* appeared in 2012, in Guy de Maupassant's case, the latest Romanian translations mentioned date from 2005⁹, and the critical references from 1993, being restricted to publications in France.

A final remark: being a dictionary published in Romania, it gives due consideration to French writers who were familiar with our country and the works published here. Thus, Paul Morand in Bucarest speaks not only about the kings and queens (a moving portrait of Queen Maria) whose lives were linked with the capital, but also about the charm of simple people from the suburbs of the city¹⁰. The article dedicated to Pierre Loti mentions that his novel *L'Exilée* is dedicated to Queen Elisabeth¹¹ of Romania with whom he was bound by a strong friendship¹². Thanks to the queen, who had translated his novel *Pêcheur d'Islande* (*Pescar din Islanda*), in 1890 Loti translated into French the story of *Moș și babă* (*Mosh et Baba*) and the ballade *Mihai Viteazu* (*Mihu Le Vaillant*)¹³.

5 The fact that his first mentor in matters of poetry was Louis Bouilhet is not even mentioned by Elena Brăteanu, the author of the article about the French poet (*ibid.*, pp. 254-255). In the chapter about Gustave Flaubert, the same author considers that Maupassant belongs to "the literary friendships" of the brilliant novelist (*ibid.*, p. 591). On the contrary, it is the chapter dedicated to Alfred Le Poittevin where Elena Brăteanu insists on the role of prose master played by G. Flaubert, who attentively guided the first "steps of Guy de Maupassant in literature", as well as on his gratitude towards his mentor (*ibid.*, pp. 910-911).

6 *Ibid.*, p. 1018.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 1020.

9 Only one example: Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, Traducere din limba franceză de Garabet Ibrăileanu, Prefață de Paul Cernat, Col. Art clasic, Editura Art, 2011, ISBN 9789731246239.

10 xxx *Dicționar de scriitori francezi*, *ibid.*, p. 1088.

11 In fact, it was his professional integrity that determined Guy de Maupassant to accept Queen Elisabeth's invitation (who wrote under the well-known pseudonym of Carmen Sylva) to visit our country, as he wished to do research before continuing his unfinished novel, *L'Âme étrangère*, in which the heroine came from Romania. (Alberto Lombroso's statement is quoted by Louis Forestier in "Notice", in *Romans*, p. 1671, as Alexandra Viorica Dulău remarks in *Guy de Maupassant în România*, Casa Cărții de Știință Publishing House, Cluj-Napoca, 2012, pp. 25-26.)

12 xxx *Dicționar de scriitori francezi*, *ibid.*, p. 945.

13 *Ibid.*, p. 944.

Assistant Lecturer Kovács Réka, Ph.D. She is a member of the Department of Modern Languages and Business Communication within the Faculty of Economics and Business Administration of Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania. She has been teaching Business English and Business German courses to graduate and undergraduate students. Her main areas of interest are: culture management, intercultural communication and language acquisition.

La Réception du *Siège de Vienne* en France

The Reception of *The Siege of Vienna* in France

Alexandra Viorica Dulău *

The paper presents recent information published in France about the writer Horia Ursu, our colleague, and his book – *The Siege of Vienna* –, which was very well received and rewarded in Romania, now translated in French and highly appreciated in France.

Asediul Vienei; France; Horia Ursu; novel; translation.

LE LANCEMENT EN FRANCE¹ DU ROMAN DE HORIA URSU LE SIÈGE DE VIENNE² a eu lieu le Dimanche 18 mars 2018³ au Livre Paris, où le stand roumain avait comme logo « La Roumanie, comme vous ne l'avez jamais lue ». Publié en Suisse, le volume a en tant qu'illustration de couverture un détail du tableau d'Egon Schiele *Ville de Krumau*, 1915.

Les premières réactions paraissent le 29 mai. En six semaines, Emmanuelle Caminade a compris que c'est un « roman déroutant mais fascinant qu'on ne peut

1 Fait déjà signalé dans un numéro précédent de cette revue par Alexandra Viorica Dulău, « Compte rendu de lecture de documents : Hommage à Horia Ursu », in *Lingua. Language and Culture*, n° 1, 2017, pp. 173-178.

2 Horia Ursu, *Le Siège de Vienne*, Roman traduit du roumain par Florica Courriol, Éditions Xenia, Sion, 2018, 367 p.

3 *Salon du Livre de Paris : Programme du stand Roumanie*, Institut culturel roumain | Du 16 mars 2018 au 19 mars 2018, 11h30-12h30 | Stand de la Roumanie G85 – Horia Ursu, *Le Siège de Vienne*, traduit du roumain par Florica Courriol, Xenia Éditions, 2018 [...] Rencontre littéraire animée par Florica Courriol – Invités : Horia Ursu, Dominique Ilea, Jean-Louis Courriol, Slobodan Despot, Marko Despot, Estelle Flory, Adrian Cioroianu, Bogdan Ghiu. [En ligne]. 2018. URL : <<https://www.courrierdesbalkans.fr/Salon-du-Livre-2018-programme-du-stand-Roumanie>> (Consulté le 25 mai 2018).

* Babeş-Bolyai University from Cluj-Napoca, Romania

épuiser en une seule lecture. »⁴ ; il s'agit d'un article qui sera développé le lendemain sur son blog, *L'Or des livres*⁵, où l'analyse sera accompagnée de plusieurs illustrations⁶ et, en annexe, d'un choix de textes. Dans son introduction, elle affirme :

C'est un roman d'une extrême richesse et d'une très belle écriture métaphorique à l'élégante ironie⁷, magistralement mené par un auteur érudit non avare de citations⁸ et possédant l'art de la suggestion⁹ comme le sens de la formule. Un roman à la fois drôle et profond, réaliste et fantaisiste, où s'équilibrent descriptions, dialogues aux nombreux registres linguistiques et commentaires analytiques, et se combinent de multiples tonalités mêlant notamment l'absurde et l'insolite d'un Ionesco et d'un Beckett à l'onirique et au fantastique d'un Boulgakov.¹⁰

Par ailleurs, l'auteure découvre la construction musicale du roman, réalisée grâce à une multitude de cercles qui se referment, mais qui créent une spirale afin de reprendre certains motifs¹¹ :

- 4 Emmanuelle Caminade, « *Le Siège de Vienne*, Horia Ursu », in *La Cause Littéraire*. [En ligne]. URL : <<http://www.lacauselitteraire.fr/le-siege-de-vienne-horia-ursu>> (Consulté le 11 juin 2018).
- 5 Emmanuelle Caminade, « *Le Siège de Vienne* » de Horia Ursu, Publié le 30 mai 2018. [En ligne]. URL : <<http://l-or-des-livres-blog-de-critique-litteraire.over-blog.com/2018/05/le-siege-de-vienne-de-horia-ursu.html>> (Consulté le 25 juin 2018).
- 6 Couverture du volume suivie de : *Maisons en arc à Krumau* (Petite Ville V), Egon Schiele ; *Le Siège de Vienne par les Turcs*, 1683, école autrichienne, vers 1683 ; le sacrifice du porc à Noël et, même, la couverture de la deuxième édition en roumain ou, bien, le portrait de Horia Ursu (*Ibidem*), portant les lunettes rondes qui reviennent comme un leitmotiv dans la description du personnage principal. (D'ailleurs, autant Petru que Flavius-Tiberius sont habillés comme l'auteur, lui-même professeur de français. Le roman comprend d'autres éléments biographiques ou provenant de sa famille, comme l'origine du nom du village où il est né : Măhaci [Horia Ursu, op. cit., p. 79], la résistance anticommuniste dans les montagnes [*Ibid.*, pp. 79-82, 156]).
- 7 Notamment le cas des prêtres : « Surtout ceux du monastère de Putna ! Y paraît que c'est là-bas qu'on recrute leurs cadres. Une sorte de ENA à eux mais pour la religion. » (*Ibid.*, p. 38.). La satire est encore plus vive en roumain puisque c'est à l'Académie « Ștefan Gheorghiu » que l'on formait les cadres du parti communiste, les activistes de parti (ayant reçu le nom d'un militant socialiste roumain, cette académie supposait n'avoir que des étudiants athées).
- 8 Elle écrit dans une note : « Des clins d'œil et des citations littéraires surtout, mais aussi des citations musicales, picturales ou cinématographiques ... » (Emmanuelle Caminade, *Ibid.*).
- 9 On doit noter le nom d'Ignat P. Brândușă, choisi spécialement afin de créer une métaphore, étant donné que le colchique est un poison : en fin de compte, c'est celui qui réussit à arriver dans cette Roumanie qui ne retrouve plus ses valeurs.
- 10 *Ibid.*
- 11 Par exemple, le cercle de Petru (dont le nom ne paraît qu'à la page 22) inclut celui de Flavius-Tiberius (ouvert à la page 36), et les deux celui de Margit Marton (pages 163 et 315). D'autre part, la construction en spirale est démontrée non seulement par les courbes qui avancent à tour de rôle pour fermer les cercles

Le grand mérite d'Horia Ursu est de nous faire ressentir tout cela avec humour et poésie au travers d'une construction narrative éclatée qui semble s'enrouler comme une tornade autour d'un point où l'espace-temps se déforme. Une construction jouant des flottements et des ambiguïtés qui décrit des cercles concentriques dévoilant d'autres strates de temps et approfondissant la psychologie de certains personnages dont elle suit les errances géographiques et mentales en variant sans cesse les angles de vue. Qui retourne en arrière pour mieux avancer dans un parcours spiralaire cumulatif réactivant certains motifs.¹²

Andrea Genovese, dans la rubrique « Mythologies » de la revue *Belvedere*¹³, parlera ensuite de ce roman dans un article ayant le titre « Horia Ursu. La Transylvanie sans Dracula » car le critique, tout en assimilant le dictateur à Dracula, comprend très bien la situation du pays en pleine transition du communisme à la démocratie¹⁴. Ses observations pertinentes se rapportent aux influences littéraires qui ont marqué l'écrivain dans la description du monde transylvanien « qui est une Babel linguistique » :

Tout en s'agissant d'une histoire typiquement roumaine, grouillant de personnages d'un quotidien très réaliste et très contemporain qui tournent un peu à vide dans une ville de Transylvanie, l'originalité de ce roman d'Horia Ursu [...] vient du fait qu'on y respire une atmosphère *mittel-européenne*. L'influence de Musil apparaît évidente chez le protagoniste (mais en est-il un ?), un assistant universitaire, homme sans qualité dans sa résignation existentielle. De plus, on y avertit en même temps le poids éloigné désormais de la désintégration culturelle austro-hongroise (à quoi le titre fait

plus ou moins grands, mais aussi par l'articulation de *l'incipit* dominé par un Précoupe qui ne sera plus mentionné dans le roman, et de *l'explicit* qui n'appartient qu'à Violeta sans pourtant faire mention de son nom sur ces deux pages finales (Horia Ursu, *ibid.*, pp. 359-360).

12 Emmanuelle Caminade, *Ibid.*

13 *Belvedere* Messina – Santa Croce sull'Arno – Milano – Lyon n° 53 (9^e année mail) (2600 envois en Europe) mai-juin 2018, p. 6. [En ligne]. URL : <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/IMG/pdf/belvedere_53_pdf.pdf> (Consulté le 11 septembre 2018).

14 « D'ailleurs la Roumanie, encore aujourd'hui confrontée à ce règlement de compte dérisoire la chute et la liquidation un peu expéditive de son Dracula communiste qu'on appelle révolution (pour l'amour de la patrie, pourrait-on dire) n'est qu'un bateau à la dérive de tous les stéréotypes occidentaux importés, sans avoir les moyens de se payer les bienfaits de la globalisation. » (*Ibidem.*)

allusion), un fatalisme yiddish à peine mitigé par le volontarisme copte, et l'épée d'un postcommunisme athée sans lendemains qui chantent. Dans un style culte et populaire à la fois, l'écriture d'Horia Ursu est celle des épopées minimales, joyciennes, notre époque se refusant à toute saga, à toute fresque mythique.¹⁵

C'est Nicolas Weill qui remarque les noms latins des personnages d'origine roumaine¹⁶, dans ce monde « où jadis cohabitaient, d'ailleurs difficilement, – Allemands, Slaves, juifs, Hongrois »¹⁷, etc.¹⁸ ; c'est toujours lui qui explique le sens du nom fictif de la ville du nord du pays – « Apud (qui en latin désigne la proximité, le local) »¹⁹ –, une vraie synthèse de plusieurs villes de Transylvanie où Horia Ursu a vécu ou qu'il connaît très bien : Aiud, Baia-Mare, Cluj-Napoca. D'autre part, il choisit lui-même pour son article une image définitoire de ce monde où l'on peut « constater les 'places vides' qui se multiplient »²⁰ à cause des gens qui sont allés, vont encore ou iront chercher fortune ailleurs, comme Cain qui laissera ses deux amis seuls à leur table.

15 *Ibid.*

16 Comme dans le cas de celui de Flavius-Tiberius et, puis, de sa fille (Eleonora Flavia Tiberia), cette « technique » appliquée par les familles qui voulaient éviter la magyarisation des prénoms de leurs enfants est devenue tradition chez certaines gens.

17 Nicolas Weill, « Un long hiver saisit la Transylvanie », in *Le Monde des Livres*, Vendredi 6 juillet 2018, p. 5.

18 Paul Cernat, dans « Spectrele Zwischeneuropei », inventorie ces nationalités parmi les personnages de Horia Ursu : « Numeroase figuri pitorești, misterioase sau bizare populează acest univers pe cale de extincție: Flavius-Tiberius Moduna, un tânăr vânzător de antene – și de sensuri! – parabolice, Grațian, adolescentul artist și geniul neînțeles al urbei, poștașul Gheretă – cincuagenar fără însușiri, resemnat cu coarnele puse de soția sa supraponderală Zorela, Ignat P. Brîndușă – fost vânzător de Gostat, devenit câștigător al licitației și politician de succes, irezistibilă/insațiabila Marta și soțul ei Coriolan, bătrâna Alida Ster, fosta aristocrată care își scoate la mezin tablourile din colecția personală... Nemțoaica Alieta Ublhard, cheul maghiarizat Wondracek, măcelarul ungur Husvago, evreul Cain, armeanul Ajan, alții încă, asigură, apoi, 'haloul' de povești multietnice, așa cum Coriolan Moduna (preot legionar convertit la comunism) sau Andrei Morar (aventurier ucis de sovietici la Budapesta, în timpul revoluției din 1956) trimit la *background*-ul politic al puzderiei de istorii personale: spectaculoase, nostalgice sau comice, după caz... » (in *Revista 22*, n° 7, 28 septembrie 2007, p. 6. [En ligne]. URL : < <https://www.revista22.ro/supliment-bucurestiul-cultural-nr-32-4037.html>> Consulté le 21 septembre 2011).

19 Nicolas Weill, *Ibid.*

20 *Ibid.*



Un café de
Transylvanie, en
Roumanie, 1991.

Nikos Economopoulos
Magnum Photos

En guise de conclusion, il ne nous reste qu'à citer le même critique :

Telle qu'elle nous parvient en français, la littérature de l'Est européen chemine apparemment à contre-courant de la vague de populisme actuelle, et *Le Siège de Vienne*, le beau roman de l'écrivain roumain Horia Ursu, en fournit une preuve supplémentaire. Le titre de son livre, couronné des prix les plus prestigieux en Roumanie, concentre toute la nostalgie d'un univers perdu, celui d'une avant-guerre dont Vienne aurait représenté la capitale rêvée, mythique symbole d'une diversité culturelle abattue sous les coups successifs du nationalisme et du socialisme réel, tous deux adeptes, à leur manière, de l'homogénéisation forcée.²¹

Associate Professor Alexandra Viorica Dulău, Ph.D. Some of her areas of interest are: Business Communication in French, Business French, Didactics, French literature, Tourism. She is the author or coauthor of several courses (*Notions de communication en français des affaires*, *Améliorez votre français des affaires*, *Français A1-B1 : Manuel*, *Français A1-B1 : Cahier de l'étudiant*, *Français B2-C1. Sciences exactes et de la terre*, *Français B2-C1. Sciences humaines*, *Teste de limba franceză*), and of over ninety contributions – including translations – in collective volumes (*Présences et interférences franco-ibériques*, Peter Lang, Bern ; *Les Voix des Français, à travers l'histoire, l'école et la presse*, Peter Lang, Oxford; etc.) and in scientific journals from France, Greece, Holland, Italy, Romania. She received the 4th Prize for Teachers at *Jeu-Concours* de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris (France, 2005).

21 Nicolas Weill, « Le long hiver transylvanien d'Horia Ursu », in *Livres*, LE MONDE | 05.07.2018 à 07h15 | [En ligne]. URL : <<http://lirelactu.fr/source/le-monde/4e5453b6-53e5-49c9-a2e5-b6b949b80321>> (Consulté le 11 septembre 2018).

